

## 直立する棺桶

### 一荒川修作「棺桶シリーズ」の表面

花房太一

#### 序章

名古屋に生まれ、東京を拠点に活動したあと 1961 年に渡米し、パートナーとなったマドリン・ギンズとともに世界的に活躍したアーティスト荒川修作（1936-2010）のデビュー作とされている作品群が「棺桶シリーズ」である。渡米後の荒川はギンズとともに、「意味のメカニズム」シリーズに代表されるコンセプチュアルなダイアグラム・ペインティングから、1990 年代以降建築作品へと活動の幅を広げた。生前からグローバルに活躍し、近年、アートマーケットでの作品流通も相まって名声は高まっている。

「棺桶シリーズ」については渡米前の東京において短期間のうちに制作されたことから、「棺桶シリーズ」のみを対象にした研究は少ないが、荒川の逝去と軌を一にして開催された「死なないための葬送—荒川修作初期作品展」（国立国際美術館、2010 年 4 月 17 日～6 月 27 日）で国内の美術館が所蔵する「棺桶シリーズ」のうち 20 点が展示されてから徐々に関心が高まっている<sup>1</sup>。

さて、初めに「棺桶シリーズ」を定義しなければならない。しかしながら、「棺桶シリーズ」についての明確な定義は存在しない。従って、まずは先述の「死なないための葬送」図録における平芳幸浩による作品の描写を引用する。

直方体の木箱。大きいものは長編が 2 メートルを超える。木箱の中では、色とりどりの布が木屑を包み、その中央にセメントの塊が横たわるように置かれている。セメントの塊の至るところに、荒川が手で掴み、足で踏み、体ごとぶつかり格闘した生々しい痕跡が残されている。表面には産毛のように綿が貼り付けられ、さらに釘や棒、アイロンの一部といった金属が取り付けられている。それらが渾然一体となることで、硬さと柔らかさが同居した不思議なテクスチュアを作りだしている。セメントの塊自体は、明確な輪郭を有しているというよりは、古代の化石か、原始宗教のご神体か、はたまた細胞分裂に失敗した生物の残骸化、いわく形容しがたい形状で、静かにそこにある。鑑賞者もやはり、

頭の中では様々な連想が浮かびながらも沈黙する物体を前に、静かに見つめるばかりである<sup>2</sup>。

平芳は以上のように「棺桶シリーズ」を描写するのだが、すぐに付言しなければならないのは、平芳がこのテキストの中で「棺桶シリーズ」という呼称を一度も使用していない点である。

明確な定義が存在しない以上、「棺桶シリーズ」という呼称を安易に使用することは避けなければならない。それでも本論文ではあえて「棺桶シリーズ」という呼称を採用する。なぜなら、本論文が、「棺桶シリーズ」が死体を収めた棺桶ではなかったことを明らかにすることを目的とするためである。つまり、本論文においては「棺桶シリーズ」という呼称は、逆説的に採用される。しかしながら、本論文は「棺桶シリーズ」という呼称を退けるべきだと主張するものではない。平芳が記述したように、それらの作品群が「棺桶型」であることは間違いなく、また「棺桶シリーズ」という呼称が十分に周知されている現在において、それを変更する必要もないと考える。

以上より、ひとまずここでは「棺桶シリーズ」を「立方体の木箱の内部に敷かれた布の上に、薄い綿が貼り付けられたセメントの塊が沈むように配置された作品」と端的に定義しておく。

さて、先に触れたように本論文の目的は「棺桶シリーズ」を棺桶ではないものとして理解することだ。これまで、棺桶という言葉から死体を収めた立体作品、あるいはセメントの塊に注目して彫刻作品であると理解されてきた「棺桶シリーズ」をむしろ平面作品として解釈する。この解釈によって、「棺桶シリーズ」を渡米後のダイアグラム・ペインティングや建築作品へと繋ぎ、荒川作品を一貫して理解することの契機とする。

よって、本論文の構成は以下の順序となる。

第 1 章では、「棺桶シリーズ」の展示歴を確認する。ここでは、「棺桶シリーズ」が誕生から、どのように変化していったかを経年で事実確認する。

第 2 章では、「棺桶シリーズ」制作当時の展示状況を確認する。「棺桶シリーズ」は一つの作品として展示されることもあったが、多くの場合複数が同時に展示されていた。また、照明の点滅など現在でいうところのインスタレーション作品の要素を持っていたことが確認される。

第 3 章では、「棺桶シリーズ」の保存修復作業の先行研究を概観する。作品の修復作業からは「棺桶シリーズ」の構造が分かる。そこから、荒川がどのような形で展示することを想定していたかを知ること

ができる。

第2章と第3章から、「棺桶シリーズ」が必ずしも棺桶と呼ぶに相応しくない作品であったことが析出される。

第4章では、「棺桶シリーズ」の新たな解釈を提示する。「棺桶」という名称から、床置きにされた作品を覗き込む立体作品だという印象を持つが、本来は平面作品として鑑賞すべき作品だと主張する。そこから、「棺桶シリーズ」のもっとも批評的な側面は、その表面性にあったことを明らかにする。

本論文によって、「棺桶シリーズ」は、荒川修作という一人のアーティストの一貫した作品の一つとして、その作家論の中に新たに位置づけられることになる。

## 第1章「棺桶シリーズ」の展示歴

本章では、「棺桶シリーズ」の展示歴を確認する。

「棺桶シリーズ」は荒川の初個展で展示されたため、デビュー作として知られている。しかし、それ以前、荒川は読売新聞社主催で1949年から1963年まで開催されていた読売アンデパンダン展（東京都美術館）に、絵画（洋画）を出品していた。これらの作品は残っていないが、出品目録から確認できる平面作品は以下の通りである<sup>3</sup>。

### □第9回読売アンデパンダン展

（1957年2月25日～3月12日、東京都美術館）

・絵画の部：《女》、《二人》、《二人》

### □第10回読売アンデパンダン展

（1958年3月12日～27日、東京都美術館）

・絵画の部：《地底A》、《地底B》

### □第11回読売アンデパンダン展

（1959年2月28日～3月15日、東京都美術館）

・絵画の部：《失われた時間》、《生まれ出ずる悩み》、《Question mark》、《偶像破壊》

作品を画像で確認できるのは、上記のうち《失われた時間》のみである<sup>4</sup>。後のダイアグラム・ペインティングとは異なるシュルレアリスティックな絵画だ。しかし、矢印などの記号が描きこまれており、「意味のメカニズム」シリーズなど後の荒川作品を予見させる作品である。

翌年、荒川は読売アンデパンダン展の中で、絵画の部と、彫刻の部の両方に出品している<sup>5</sup>。

### □第12回読売アンデパンダン展

（1960年3月1日～3月16日）

・絵画の部：《人間「砂の器」A》、《人間「砂の器」B》、《人間「砂の器」C》、《人間「砂の器」D》

・彫刻の部：《人間（砂の器）E》、《人間（砂の器）F》

6

1960年第12回読売アンデパンダン展に出品された《人間（砂の器）》はシリーズとして制作されたようだ。あいまいな記述ではあるが、当時の様子を赤瀬川原平が以下のように書いている。

荒川は首尾よく瀧口修造を自分の作品の前に連れて来た。このときはたぶん「人間、砂の器」という、砂をまぶしたような絵と彫刻の連作だったと思う<sup>7</sup>。

《人間（砂の器）》が一つの「連作」として作成されたものであったらしことが分かる。現在、我々が見ることのできる「棺桶シリーズ」はセメントを主な材料として制作されており、たしかにザラザラとした質感を持つてはいるものの、その表面には多くの場合、綿が薄く貼り付けられており、「砂をまぶしたような」作品と描写することは難しい。

また、半年後に出版された『芸術新潮』掲載の画像を見ると、後に触れる第1回ネオ・ダダ展に出品された彫刻作品とよく似たT字型に直立した台座つきの彫刻作品が写っている<sup>8</sup>。従って、これを「棺桶シリーズ」の初期の作品に加えるかは、作品が残されていない以上、判断を保留にせざるを得ない。ただし、平面作品と彫刻（立体）作品が同時に出品された1960年読売アンデパンダン展が、荒川にとって一つの画期だったことは事実である。

読売アンデパンダン展以外での初展示は、吉村益信、篠原有司男、赤瀬川原平らと共に結成したネオ・ダダイズムオルガナイザーズのグループ展「ネオ・ダダイズムオルガナイザー展」だった<sup>9</sup>。

### □第1回ネオ・ダダ展

（銀座画廊、1960年4月4日～9日）

《部分1》、《部分2》

荒川の展示作品は《部分1》、《部分2》の2点である。どちらも地面から直立したT字型の骨組みに粘土や紐、ビニールなどを巻き付けたものだった<sup>10</sup>。両者ともに台座のある直立した彫刻作品であり、「棺桶シリーズ」とは異なる。

続いて、通称ホワイトハウスとして知られる磯崎新建築の新宿百人町・吉村益信邸で開催された第2

回ネオ・ダダ展で荒川は《砂の器》というタイトルの彫刻3点と壁画3点を出品している<sup>11</sup>。

#### □第2回ネオ・ダダ展<sup>12</sup>

(吉村アトリエ、1960年7月1日～10日)

《砂の器》彫刻3点、壁画3点

タイトルから第12回読売アンデパンダン展と同じ作品に思われるが、異なる作品だったようだ。これらの画像は『ネオ・ダダの写真』で確認できる。平面3点の詳細を画像から確認することは難しいが、セメントか、それに類するメディウムで描かれた抽象絵画のようだ。一方、彫刻3点は木版に盛られたセメントの上に綿が貼り付けられており、立方体の木箱の中に敷かれた布に埋もれるように配置されている。これらは、明らかに「棺桶シリーズ」のそれと同様の形体である。この第2回ネオ・ダダ展が「棺桶シリーズ」と呼べる作品が展示されたことが明らかに確認できる最初の展示である<sup>13</sup>。

#### □もう一つの墓場

(1960年9月21日～25日、村松画廊)

《砂の器》?

さて、1960年読売アンデパンダン展の半年後、1960年9月21日～25日に村松画廊で開催された荒川の初個展「もう一つの墓場」でも《砂の器》というタイトルの作品が展示されていた。その様子をネオ・ダダイズムオルガナイザーズのメンバーだった篠原有司男が記述している。

薄暗い室内に並んだふたの閉った棺桶。鑑賞者はいちいちふたを開けて中をのぞかなければならない。セメントがまだ柔らかいうちに綿でくるみ、ナイフでサディスティックに亀裂がつけられてある。そんな胎児の死体が紫のフトンを敷きつめた箱の中におさまっている。題して「砂の器」。このじめじめした薄気味悪い個展で彼は決定的なデビューをした。ネオダダの派手な行動にいささかお手上げだった美術ジャーナリズムがすべて荒川に集中した<sup>14</sup>。

第2回ネオ・ダダ展で展示された作品と同じ作品だったのかを判断する資料はないが、篠原の記述から引き続き「棺桶シリーズ」と同様の形体の作品が展示されたことが分かる。この展示について、メディアでの紹介は大変少ないが、荒川が個人のアーテ

ィストとして認識される契機になった。ところが、結果的に荒川は所属していたネオ・ダダイズムオルガナイザーズを除名されることになる。

昭和三十五年九月、銀座村松画廊B室で個展を開いた荒川修作を、グループの行動を乱した理由でネオダダは首にした。ぼくは事前に個展の相談を彼から受けたとき、最終的にはあくまで個人プレーだと彼を個展に踏み切らせたのだった<sup>15</sup>。

個展の開催が「グループの行動の乱した理由」になるのかどうか筆者には判断できないが、ネオ・ダダイズムオルガナイザーズのアーティストたちにとって、集団活動を個人活動に優先させる思考があったとも考えられよう。

しかし、より重要な点は、「ネオダダの派手な行動にいささかお手上げだった美術ジャーナリズムがすべて荒川に集中した」ことである。すなわち、荒川の個展で展示された作品は、ネオ・ダダイズムオルガナイザーズの作品とはまったく異なるものだった。実のところ、読売アンデパンダン展で絵画を出品していた当初から、荒川はダダイストではなかった。彼はシュルレアリストとして、そのキャリアを始めたのだった。そして、その後もダダイストであることはなかった。その意味で、ネオ・ダダイズムオルガナイザーズからの除名は自然なことだった。

さて、一斉を風靡したネオ・ダダイズムオルガナイザーズからの脱退後、荒川は活動をより活発化させる。1961年1月に美術評論家・江原順の企画で、2度目の個展「荒川修作」を開催する。この展示については、出品された作品が全て図録に記載されているので列挙する<sup>16</sup>。

#### □荒川修作

(1961年1月23日～2月7日、夢土画廊)<sup>17</sup>

《抗生物質と子音にはさまれたアインシュタイン》

《レイセンコの逆立ち》

《惑星に乗ったトンボー氏》

《ローゼンベルグの200万の神話》

《ビードル氏のノイスボラ(かび)の変異》

《ソ氏の温血動物の心ゾウ移植》

《ワックスマンの胸》

《ラベルの時間》

《クワインの数の顔》

《ゴールドシュミットのメンス》

《オーバーリン博士の祈り》

《オッペンハイマーとカールソンの宇宙船上の婚礼》

《超多時間の中の朝永振一郎氏》

《ジョリオ夫妻博士のエクスタシー》

《キューリー夫人の思い出》

夢土画廊での個展は、「棺桶シリーズ」を制作するアーティストとしての荒川修作を決定的に印象付けたものだった。ここで展示された作品はすべて「棺桶シリーズ」に分類してよいものである。多くのメディアで紹介されているため、展示状況についても詳細に知ることができる。よって、この個展については、第2章で展示状況を確認する際に詳述する。

#### □第13回読売アンデパンダン展

(1961年3月2日～3月16日、東京都美術館)

・彫刻の部：《1, 2, 3, 4……どうしてもがな》

第13回読売アンデパンダン展に出品された《1, 2, 3, 4……どうしてもがな》は、「棺桶シリーズ」においてもっとも重要な作品の一つである。なぜなら、美術評論家の東野芳明がはじめてこの作品を評して「かんおけ」という言葉を使用したからだ。しかしながら、現在残された「棺桶シリーズ」のイメージとは異なり、機械仕掛けの作品でもあった。長くなるが東野のテキストを引用する。

かんおけのような、手品師の小道具のような黄色い大箱のトビラをあけると、なかには、奇妙なものがおさまっています。トビラの裏側には寒暖計と蒸留器がつるさがり、紫色のふとんの上には、綿にくるまれたベートーベンのデスマスクと綿と石こうでできた涙の大粒が十六個、冷然とならんでつるさがっています。そこに、堅くとざされた青年の心の内側が感じられないでしょうか。試験管や三つまたフラスコが、この変な祭壇に、冷たく堅い光をなげかけています。トビラや上の銅板に、じゅ文字のようにはりつけられたアルファベットや数字。(中略)ところで、これでこの作品はおしまいではありません。下の別の涙のひとつをはずし、懐中電灯でそのなかをのぞかねばなりません。なかには？それはあなたの実行にまかせるとして、現代では「死」を考えるのに、これだけの手続きがいるとは、厄介で皮肉なことではありませんか<sup>18</sup>。

箱の中に12個並べられたデスマスクさらに4個のデスマスクがその下に並べられているが、顔の輪郭はあるものの、表情が読み取れるほどの形体をとどめていない一には、チューブが添えられており、そこから試験管やフラスコに涙が落ちてくるという仕掛けになっていたようである。このような仕掛けからすると、《1, 2, 3, 4……どうしてもがな》を「かんおけのような」と描写することは難しいように思われる。しかし、箱の内部に配置されたデスマスクと、先に開催された個展タイトル「もう一つの墓場」から東野は「かんおけ」と描写したと考えれば納得できる。また、2回目の個展「荒川修作」で展示された作品15点のタイトル全てに人名が含まれている点も、人体の入った箱、すなわち棺桶を連想させるに十分な理由となったと考えられる。

#### □現代美術の実験<sup>19</sup>

(1961年4月12日～4月30日、東京国立近代美術館)

《白い光球の生成》1960

《アインシュタインと水晶時計》1960

《球の終末と円への》1960

《膨張宇宙と星間物質》1961

《宇宙医学の先覚者》1961

「現代美術の実験」展は、読売アンデパンダン展を主な活動場所としていた九州派や具体などのグループのメンバーから15名のアーティストが一同に介した展覧会だった。ここでの荒川の作品の詳細は不明だが、中原が以下のように記述している。

セメントのかたまりに呪術(じゅじゅつ)をこめる荒川修作は、こんどはラジオの発信音という伴奏つきだが、ここではちょっと湿っぽい雰囲気がある<sup>20</sup>。

いわゆる反芸術やパフォーマンスを行ってきたアーティストたちの中であって、荒川の「棺桶シリーズ」はたしかに「湿っぽく」感じられただろう。しかし、それよりもラジオの発信音が付されていたという点が重要である。《1, 2, 3, 4……どうしてもがな》と同様に、「棺桶シリーズ」は当初から機械の仕掛けがある場合が多かったことが分かる。

#### □第2回集団現代彫刻展

(1961年9月8日～12日、西武百貨店)

《方程式》、《植物》<sup>21</sup>

《方程式》の画像は管見の限り確認できなかったが、《植物》については2つの媒体で同タイトルの作品を確認できる。まず、『美術ジャーナル』に《植物》というタイトルの縦長の「棺桶シリーズ」作品が掲載されている<sup>22</sup>。ただし、本誌の出版が1961年7月と展示より早いこと、制作年が1959年とされていることから必ずしも正しい表記とは限らない。もう一つ、朝日新聞に「秋の制作」として掲載された制作中の荒川の画像だ<sup>23</sup>。「植物」レントゲン写真を灯光に構成する荒川修作氏（東京・杉並区阿佐ヶ谷の自宅で）」と紹介されており、第2回集団彫刻展に出品されたのはこちらの平面作品だったと考えられる。翌月の読売新聞で中原佑介が以下のように荒川の展示作品を記述している。

「彫刻」とはとらわれない作品といえ、荒川修作の作品と岡本太郎のそれがいい対照である。前者は奇妙な生物の透視写真のようなものに音響をつけ加え、ふしぎな幻想の世界を現出し、後者の「足」は何の変哲もないかたまりがヌーとつつ立っている<sup>24</sup>。

渡米を約3か月後に控えて、荒川の作品は大きく変化し始めていた。レントゲン写真の使用は後のダイアグラム・ペインティングの予兆に違いない。また、音響装置を使用していた点についても、荒川が日本にいる頃からすでに、彫刻家や画家に収まらないアーティストだったことを示している。

そして、渡米後の荒川はマルセル・デュシャンとの出会いやオノ・ヨーコが所有していた112 Chambers St, NYのアトリエで多くのアーティストたちとの交流を経て、パートナーとなったマドリン・ギンズと出会い、記号的でコンセプチュアルなダイアグラム・ペインティングへと作品を大きく変化させていった。しかし、荒川は渡米後もしばらくのあいだ「棺桶シリーズ」の制作を続けており、作品も発表していた。

#### □Boxing Match

Gordon Gallery, New York, USA

Feb 27-Mar 24, 1963

#### □Arakawa

Zuni Gallery, New York, USA

Mar 1964

上記の展覧会のインスタレーション・ビューが荒

川とギンズの作品や資料を管理する Reversible Destiny Foundation のウェブサイトに掲載されている<sup>25</sup>。同じ作品が1963年の『美術手帖』にも掲載されており、荒川が継続して「棺桶シリーズ」を制作していたことは日本でも知られていた<sup>26</sup>。ただ、荒川は同時にダイアグラム・ペインティングの制作を始めており、すでに後者のほうに注目が集まっていた。その後の活動を考慮すれば、荒川自身の関心も同様にダイアグラム・ペインティングに移っていたと思われる。

『美術手帖』にはニューヨークの荒川のアトリエの様子が掲載されている。アーティストのニキ・ド・サンファルやジャン・ティンゲリーも写っており当時の荒川の交流の広さを知ることができる。同時に、東野芳明も写っており、作品画像もおそらく東野がニューヨークを訪れた際に撮影されたものと考えられる。このアトリエでは、すべての「棺桶シリーズ」は壁に立てかけられている。また、展覧会のインスタレーション・ビューでは、すべての作品が壁に垂直に架けられている。

現在、確認できる「棺桶シリーズ」の展示は以上の通りである。後に作品を所蔵する日本の美術館やギャラリーで展示されることになるのだが、新作は制作されておらず、1964年のZuni Galleryが「棺桶シリーズ」の新作を発表した最後の機会だったと考えられる。

## 第2章 「棺桶シリーズ」の展示状況

本章では、「棺桶シリーズ」がどのように展示されていたかについて、当時の資料をもとに確認する。これによって、「棺桶シリーズ」という名称や、現在残された作品の展示から受ける印象が大きく変化するだろう。

まず、『芸術新潮』1961年3月号に詳しく描写された2回目の個展「荒川修作」（夢土画廊）の展示会場の様子から確認しよう。批判的な内容ではあるが、当時の会場の様子をもっとも具体的に知ることのできる資料である。署名記事ではないため、おそらく『芸術新潮』の記者が記述したと考えられるこの記事には、「A氏夫妻」と「B夫人」の鑑賞体験が詳述されている。それぞれ確認しよう。

まず、「A氏夫妻」の体験である。会場内は「真の闇」である。会場に入ると椅子をすすめられる。数分過ぎても何も起こらないので「勝手にしやがれ」という気分椅子を立ち上がると何かを踏む。「そのとき煌々とライトがついた。」すると、他にも椅子が準備されており、それぞれの椅子には観客が座って

いて、床には「X 君のグループの幾人かが寝つこうがっていた。」

A 氏はチキシウメと思いながら、この異常な心理状況を経験したことに幾分は興奮していた。個展とは、その異常な興奮を観客？に覚えていただくことにあったのだろう<sup>27</sup>。

「A 氏夫妻」の体験は上記の記述で終わっており、「棺桶シリーズ」の作品自体には触れられていない。棺桶型の箱自体は展示されていたのだろうが、それに気づけなかった可能性がある。あるいは、箱が閉じられており、観賞者が自ら開ける必要があったために、その存在に気づけなかった可能性も考えられる。

次に「中年の美術愛好家」の「B 夫人」の体験だ。こちらは、記述がまとまっているので、そのまま引用しよう。

薄暗い幽明のなかに壁に立てかけられた作品が十何点ぐらゐえた。近づいてみて、思わずムカムカと胸にきた。棺のような木箱のなかに、紫やピンクの布団のようなものが敷かれ、そこには内蔵をとりだして置いたような形をした灰色の塊があった。逃げだそうと思いながら、異様なねばつくような好奇心にさそわれて B 夫人はとうとう会場を一巡してしまった。外にでてみると冬の日は明るく、夫人は思いがけない解放感を覚えた<sup>28</sup>。

以上、「A 氏夫妻」と「B 夫人」の鑑賞体験をまとめよう。鑑賞者は暗闇の中に置かれた椅子に座る。時折、光が点灯し、壁に立てかけられた作品が見える。地面にはアーティストたちが寝転がっており彼らを避けるようにして作品に近づいて鑑賞する。この記述を見ると、「棺桶シリーズ」が現在で言うところのインスタレーションとして展示されていたことが分かる。

しかし、美術評論家・中原佑介の記述を見るとやや異なった展示状況が見えてくる。

暗やみにされた会場の一点で、淡い光の輪が大きくなったり小さくなったりする。その光の輪の振動に交錯して、綿をまきつけたハリボテのような足が、意味もなく照らし出されたり消滅したりする。(中略)  
会場が明るくなると、あるものは壁に立てかけ

られ、あるものは床におかれた十三点の木の箱が浮かび上がる。そして、その中には色あざやかな布地のシートがしつらえられ、その表面に綿の密生したようなセメントのかたまりがうやうやしく鎮座ましまして<sup>29</sup>。

先に引用した『芸術新潮』の記述では、かなりの間隔を置いて光が点灯していたように読めるが、中原の記述では、比較的短い間隔で光が点滅していたように書かれている。加えて、『芸術新潮』では作品は「壁に立てかけられ」ていたと書かれているが、中原は「床におかれた」作品もあったと書いている。また、上述の通り、夢土画廊が作成したパンフレットには作品は 15 点展示されたことになっているが、中原は 13 点としている。誤記の可能性も高いが、展示状況の描写の違いから、インスタレーションが日々変化していたと考えるのが妥当だろう。

さて、これらの展示状況、あるいはインスタレーションから分かることは、「棺桶シリーズ」が床置きで展示されたことがほとんどなかったということである。近年、国内の美術館が所蔵する「棺桶シリーズ」を展示する際には多くの場合、床置きで水平に展示される。これは、作品保存の観点から当然である。しかしながら、当時の展示・インスタレーションと異なることは強調されてよい。

少なくとも、「棺桶シリーズ」は箱の中を覗き込む作品ではなく、鑑賞者と正面から向き合う作品として展示されていたのである。すると、棺桶という名称が必ずしも正確ではないことが明らかになる。棺桶は壁に立てかけられることもなければ、直立することもない。あくまで水平に置かれることを前提としている。そして、人々は遺体に別れを告げるために、箱を覗き込む。「棺桶シリーズ」がやはり棺桶を想定して制作されたのだとしても、それは奇妙な形で展示されることを前提として制作された棺桶だったと言わなければならない。遺体の安置された棺桶が壁に立てかけられている場面を想像するだけで、その違和感はすぐに理解される。

加えて、ニューヨークでの展示風景を見ると、先に述べた通り、すべての作品が壁に架けて展示されている。棺桶が壁に架けられると考えることは困難だ。ニューヨークでの展示についてのテキストはほとんど残っていないため、当時の鑑賞者がこの作品をどのように受け取ったかは分からないが、多くの人がそれを棺桶として捉えたと考えることは難しい。

従って、「棺桶シリーズ」は、「棺桶型」ではあるものの「棺桶をモチーフにした作品」ではなかったと

結論づけられる。

### 第3章 直立した棺桶―保存修復調査から

「棺桶シリーズ」は国内のいくつかの美術館に所蔵されているが劣化が激しいものも多かった。そのため、修復作業がなされている。その中で、最も古い作品となる《砂の器》(1958-59、作家蔵)の修復について、報告書が作成されている<sup>30</sup>。その中で、修復を担当した国立民族学博物館(当時)の森田恒之は以下のように述べている。

まず『砂の器』木箱をあけると表面にたくさん  
鉋くずのようなものが散らばっていました。この  
布の下にも鉋くずが入っています<sup>31</sup>。

ここから、鉋くずを敷くことによって、セメントの塊の周りの布を盛り上げていたことが分かる。次に、セメントの塊の下部について以下のように述べる。

これが作品の裏側です。作者は、本体をつくる  
ときに、下にトタンの波板を使ってその上に流  
していたことが分かります。鉋くずを覆ってい  
る布は「コーデュロイ、コール天」と呼ばれる  
布です。釘と鋸で止めてありましたが、釘も鋸  
も錆びついた状態でした<sup>32</sup>。

この作品については、「本体」すなわちセメントの塊は下部が波打って箱から独立していたことが分かる。

ところがもう一つ、東京国立近代美術館の榊田倫広と東京芸術大学の桐野文良、木島隆康による、「棺桶シリーズ」の《作品》(東京国立近代美術館蔵)3点のエクス線調査によると、新たに重要な点が浮かび上がる。

オブジェの枕である布は、画鋸によって裏板に固定されている。外側からは画鋸の頭が見えないので箱と枕の関係性も分からなかったが、エクス線調査によってこの関係性が判明した。更に3点の作品に共通していたことは布の中に小さな木片があり、箱の短辺の側面部に打ち付けられていた点である。オブジェの先端に位置づけられていることから、作品を立てかけた際の土台であると考えるのが妥当であろう。布の中に隠されていることから、後に追加されたとはいえない。すなわち作家はこの作品を制作

する段階においてすでに箱を立てて展示することを決めていたと思われる<sup>33</sup>。

さらにセメントの塊は、木の板に塗りつけられており、その板が箱に固定されていたことも判明している。ここで、「棺桶シリーズ」が当初から壁に立てかけて展示されることが想定されていたことは決定的に重要である。確かに先に触れた《砂の器》の修復作業では、セメントの塊は固定されておらず、床置きを前提していたように思われた。しかし、第2回ネオ・ダダ展のパーティーの様子を写した画像に映り込んだ《砂の器》はすべて壁に立てかけられている<sup>34</sup>。第2回ネオ・ダダ展で初めて展示された「棺桶シリーズ」の《砂の器》は作品としてはすでに十分「棺桶シリーズ」と呼ぶにふさわしい形体をしていたものの、展示をするにはまだ不十分なものだったのだ。

そして、作品が壁に立てかけられて展示されることを前提していたのだと考えれば「棺桶シリーズ」は異なる様相を見せることになる。

作品を立てかけると水平に置くのとでは、作品の鑑賞体験が大きく異なるに違いない。そして作品の持つ意味合いも変わってくるように思われる。この一連の作品は通称「棺桶シリーズ」と呼ばれているわけだが、仮にそれらが水平に置かれれば、文字通り埋葬された棺桶のように見えるだろう。しかし垂直に立てかけられるとすれば、その箱に収められたオブジェは私たちの目の前に対峙するかのようであろう<sup>35</sup>。

実際にニューヨークでの展示では、すべての作品が垂直に鑑賞者と対峙するように壁に架けられていた。ニューヨークで制作された作品がどのように固定されていたのかを知るすべはない。しかし、重要なことは、荒川が「棺桶シリーズ」を壁掛け作品として展示できるように改良していったという事実である。つまり、「棺桶シリーズ」は徐々に直立していったのだ。

以上、第2章で確認した発表当時の展示状況と作品修復の過程から分かった事実から、「棺桶シリーズ」は当初から鑑賞者と対面する形で展示されることが想定されていたことが明らかになった。

### 第4章 平面作品としての「棺桶シリーズ」

#### ―あるいは、棺桶の表面

第1章と第2章で確認したように、荒川は最初の

数年間、読売アンデパンダン展に平面作品を出品していた。残された数少ない画像から分かることは、これらの平面作品がシュルレアリスティックであったことだ。しかし、荒川は早々に平面作品に見切りをつけ、立体作品へと移行した。その裏には、科学への関心の深まりがあった。

科学にも欠陥があるし、芸術の中にも不信があるが、それをなんとか一致させない限り、また追っかけっこだから、どうしてもそれを一致させなければならない<sup>36</sup>。

科学への関心と「棺桶シリーズ」の関連性は、そのタイトルから明らかだ。特に1961年夢土画廊での「荒川修作展」の出品作のタイトルには科学者の名前が多く含まれている。また、先に述べたように「棺桶シリーズ」には機械仕掛けのものが多数あった。同時に、荒川は同じ座談会で「観念」の重要性にも言及する。

生きている人間には実証よりも観念のほうが大切だ<sup>37</sup>。

換言すれば、当時の荒川はシュルレアリスティックな「観念」と「科学」を統合することを目指していた。その中で生まれた作品群が「棺桶シリーズ」という立体作品だったのだ。

しかし、「棺桶シリーズ」は、未だシュルレアリスティックな要素の強い作品だった。アーティストで批評家のドナルド・ジャッドは荒川が参加した“Boxing Match”（Gordon Gallery, NY, 1963年2月27日～3月24日）のレビューで荒川作品を以下のように記述している。

荒川はもっと文字通りのシュルレアリストだ<sup>38</sup>。

初めて荒川作品を見たと思われるジャッドは、彼を端的に「シュルレアリスト」と呼んでいる。反芸術の震源地だった読売アンデパンダン展で初展示を行い、ネオ・ダダイズムオルガナイザーズのメンバーとして名を知られるようになった荒川は一般にシュルレアリストに分類されることはない。しかし、「棺桶シリーズ」をピュアな目で見れば、それは端的にシュルレアリスティックなのだ。まず、わたしたちは「棺桶シリーズ」をシュルレアリストの作品として見なければならない。

ここで、シュルレアリスムについての議論を展開

することはできないが、それを理性を排除した無意識の探求であると考えれば、「棺桶シリーズ」の不気味な様相は、たしかにシュルレアリスティックと言える。

しかし、それは作品の中央に置かれたセメントの塊に注目した場合に限られるのではないか。箱と盛り上がった布、そして中央に置かれた塊が壁に架けられた展示状況までを考慮にいれば、異なる様相が見えてくる。

まず、「棺桶シリーズ」は徹底的に深みを排除するように設計されている。確かに、立方体の箱には深い奥行きがある。蓋が閉められた状態にあって、それはタテ、ヨコ、奥行きを持った3次元の物体である。ところが、蓋を開けるとそこには奥行きがない。あるのは平面のみである。本来、より物質的なセメントの塊は木の板に塗りつけられているために壁に張り付き、壁掛けにされた箱の中にあつて鑑賞者と対面する。さらに、その周りに敷き詰められた布の膨らみは、セメントの塊の奥行きを不可視にする。そして、セメントの塊に貼り付けられた薄い綿の半透膜の奥行きのみが、逆説的に強調される。

さて、ここで「棺桶シリーズ」の次の荒川の代表的作品群「意味のメカニズム」について言及しなければならない<sup>39</sup>。「意味のメカニズム」においては、シュルレアリスティックな「観念」は姿を消し、「科学」が全面に展開される。もちろん、アーティストである荒川が数式などを新たに創造しているわけではないが、科学的な記号がふんだんに使用されている。そのため、「意味のメカニズム」以降のコンセプトな平面作品はダイアグラム・ペインティングと呼ばれるようになった。この「意味のメカニズム」について、美術評論家の宮川淳は、以下のように分析する。

世界の深さについてではなく、表面について考えること、というよりは、今日、考えるとは表面を滑ることだ。そこからこれらの命題の性質が由来する。それらは意味というよりは逆説の組織化であり、われわれを表面に送りどける。これらの命題がそれ自体、逆説ないしナンセンスなゲームとして提出されているとすれば、それはきまじめさがつねにひとつの方向（奥へ、背後へ）しか知らないのに対して、逆説ないしナンセンスの本質はつねに同時に二つの方向へ向かうこと、背後の廃棄、表面化の運動にあるからだ<sup>40</sup>。



宮川によれば、「意味のメカニズム」は平面作品ではなく、いわば表面作品である。そして、宮川の「意味のメカニズム」解釈から時間を遡行すれば、「棺桶シリーズ」の新たな側面があぶり出される。すなわち、「棺桶シリーズ」は、平面作品から発展しながら、「観念」と「科学」を統合するという目的のもと、表面作品としての傾向を強めていたのだ。

1961年の時点で、東野芳明は詩人あるチュール・ランボーの「大洪水の後」を引きながら「棺桶シリーズ」について以下のように書いていた。

物質は、かつてのように、優しくも、あるいは堅固にも、また悲痛げにさえも存在しない。物質は、半分消えかゝった雪のように、うすよごれた影をひいて、存在しかけている。かれは、これに、綿をかぶせ、物質と物質が、半分づつ浸透し合い、かろうじて存在するにまかせる。いわば化けそこなった忍術使い！皮肉なエグゾシズムである。そして、なんという巧妙で自然な自己抹殺！

芸術がこれまで足し算であり、掛け算であったとすれば(表現！)、荒川がセメントに手を加え、綿をかぶせ、色をつけるのは、引き算である。こゝでは、行為が行われるにつれて、存在が消えてゆく。狂気と恐怖の烙印のように見えながら、こゝにはそんな、正確な負の論理がしみとおっている<sup>41</sup>。

かなり興奮した文体で書かれたテキストではあるが、内容は正鵠を射ている。ここで、東野が注目しているのは、「棺桶シリーズ」の箱やセメントの塊ではなく、その表面に貼り付けられた綿なのだ。そして、東野が綿に注目するのは、「棺桶シリーズ」以前の荒川作品との関連を前提にしていたからだった。実際、このテキストと同時に掲載されている画像は、《失われた時間》(油彩)2点(1958年、1959年)、《イオン層の中で》(水彩、1960年)、「棺桶シリーズ」4点である<sup>42</sup>。おそらくは、読売アンデパンダン展に出品されていた平面作品から作品を見続けていた東野にとって、荒川の作品はシュルレアリスムの延長線上にあって、それを超えるものとして現れていた。従って、「棺桶シリーズ」もまた、「狂気と恐怖の烙印」である死のように見えながら、実はむしろ、そこから引き算をしていくような、つまり死体すらも「半分消えかゝった雪のように、うすよごれた影をひいて、存在しかけている」ものとして捉えていた。

荒川自身も新聞のインタビューに以下のように答えている。

奇怪で、恐ろしくてぶよぶよした死を見つめ、死をのりこえるために、死に形を与える。これ以外に生きる仕事を持たない<sup>43</sup>。

荒川とギンズが後に”We have decided not to die”と宣言したことを考えれば、荒川のコンセプトは当初から一貫していたことが分かる。

ここまでに、「棺桶シリーズ」の変遷を見て分かったことは、「棺桶シリーズ」がそもそも鑑賞者と対面して展示されることを前提として制作されていたことだった。そして、実際に、ニューヨークでの展示では壁に架けられた状態で展示されていた。この過程はまさに宮川の言う、「背後の廃棄」の過程そのものである。世界の深さを探求してきたシュルレアリスムに対して、荒川はその深さを廃棄するように作品を変化させていった。東野は当初から、その表面に貼り付けられた綿に注目していたが、作品が直立し、平面作品に近づくに従って、「棺桶シリーズ」はその表面が強調されるようになっていったのだ。同時にその表面は凍てついた塊ではない。綿のようにふわふわとした、あるいは死のようにぶよぶよとした運動を伴うものであった。そうして、常に指のあいだをすり抜けていく意味、あるいは無意味。

綿を貼り付けられたコンクリートは、「つるつるとした」コーデュロイの布で包まれている。そして、コンクリートの塊に貼り付けられた綿は半透明に透けている。いくつかの作品では、綿に薄い色がつけられている。この作品と文字通り向き合うとき、わたしたちの視線は「つるつる」と滑り、奥行きのない半透明の中を彷徨う。まさに、「背後が廃棄」され、「表面化の運動」に巻き込まれるのだ。宮川のテキストは「意味のメカニズム」について、ジル・ドゥルーズの『意味の論理学』を引用しながら書かれたものだったが、これはそのまま「棺桶シリーズ」の分析にも当てはまるのだ。

このようにして、シュルレアリスティックな平面作品から始まり、コンセプチュアルなダイアグラム・ペインティングをから遡行して「棺桶シリーズ」という立体作品を見ると、荒川がマドリン・ギンズとともに建築作品に向かった理由も見えてくるだろう。つまり、荒川は「棺桶シリーズ」を通して表面の問題に突き当たった。そこで、「意味のメカニズム」で徹底的に表面の問題を分析し解体した。そして、最後に「棺桶シリーズ」に残されたコンクリートの塊、すなわち身体にむかった。それが、晩年の「建築する身体」ではなかったか。

## 終章

「棺桶シリーズ」は、その呼称から死体を収めた作品であるかのように考えられてきた。しかし、本論文では、「棺桶シリーズ」が水平ではなく、垂直に展示されることを想定して制作されていたことを明らかにすることで、「棺桶シリーズ」を平面作品として捉え直し、後の「意味のメカニズム」シリーズにつながる要素を多分に含んだシリーズであったことを明らかにしてきた。徐々に直立していった「棺桶シリーズ」は、平面作品、あるいは表面作品として完成し、そのテーマがそのままダイアグラム・ペインティングへと引き継がれたのである。

これまで、独立して語られることは少なからずあったものの、荒川修作というアーティストの作品の中で位置づけがあいまいだった「棺桶シリーズ」を、

その展示歴、展示状況、さらに修復作業とエックス線調査の知見から、後の作品へと架橋した。以上、本論文は、グローバルに展開される荒川修作研究の一部を成すものとなる。

## 謝辞

国立国際美術館で「棺桶シリーズ」の初の大規模な展示を担当された平芳幸浩氏からは「棺桶シリーズ」にとどまらない荒川修作についての知見をお話しいただいた。また、平芳氏を通して、東京国立近代美術館の榎田倫広氏とお会いし、「棺桶シリーズ」のエックス線調査の貴重な資料に触れることが可能となった。その他、京都芸術大学の先生方など多くの方よりご助言いただいた。記して感謝申し上げます。

<sup>1</sup> 平芳幸浩編『死なないための葬送—荒川修作初期作品展』国立国際美術館、2010年。展覧会カタログには展示されなかった作品2点を加えた22点の作品画像が掲載されている。

<sup>2</sup> 平芳幸浩「荒川修作の初期作品について」平芳前掲書(1)、p. 11。

<sup>3</sup> 瀬木慎一監修、総合美術研究所編『読売アンデパンダン展全記録』総美社、1993年。

<sup>4</sup> 《失われた時間》については、『美術ジャーナル』色研、1961年7月号、pp. 38-39、に画像が掲載されている。ただし、同名の作品が2点、それぞれ1958年、1959年作と記載されているため、どちらの作品が出品されたかは不明。また、大分市教育委員会美術館建設準備室編『ネオ・ダダ JAPAN1958-1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p. 136、には『美術ジャーナル』で「失われた時間（油彩）1959」と記載している作品と同じ作品と思われる画像が「《過去を思い出しつつ No. 2》1958年」として掲載されている。

<sup>5</sup> 瀬木前掲書(3)

<sup>6</sup> 絵画の部では《人間「砂の器」》と鉤括弧で、彫刻の部では《人間（砂の器）》と丸括弧で記載されているが、本論文はおもに彫刻作品としての「棺桶シリーズ」を対象とするため、以後丸括弧で統一する。

<sup>7</sup> 赤瀬川原平『反芸術アンパン』ちくま文庫、1994年、p. 79。

<sup>8</sup> 『芸術新潮』11巻9号、1960年9月、p. 164。

<sup>9</sup> 「ネオ・ダダイズムオルガナイザー」、「ネオ・ダダイズムオルガナイザーズ」、また近年の研究では「ネオ・ダダイズムオルガナイザー（ズ）」など様々な表記がなされるが、本論文ではグローバルにもっとも多く使用されている「ネオ・ダダイズムオルガナイザーズ」を採用した。

<sup>10</sup> 黒田雷児編『ネオ・ダダの写真』福岡市美術館、1993、p. 24。

<sup>11</sup> 黒田前掲書(10) p. 35、p. 64。

<sup>12</sup> 第3回ネオ・ダダ展（1961年9月1日～7日？、日比谷画廊）にも参加しているが作品は不明。「荒川（図表絵画か）」黒田前掲書(10) p. 35、p. 65。

<sup>13</sup> このうち1点は《砂の器》（1958-1959）作家蔵として現存。

<sup>14</sup> 篠原有司男『前衛の未知（完全復刻版）』ギュウチャン・エクスプロージョン！プロジェクト実行委員会、2006年、pp. 94-95。

<sup>15</sup> 篠原前掲書(14) p. 94。

<sup>16</sup> 『荒川修作』夢土画廊、1961年。

<sup>17</sup> 当初の展示期間は1961年1月23日～31日までだったが、1週間延長され2月7日まで開催されていた。『芸術新潮』135号、1961年3月、p. 136。

<sup>18</sup> 東野芳明「閉ざされた心の内側 荒川修作「1 2 3 4 どうしてもがな図式」」『読売新聞』1961年3月8日夕刊、p. 1。

<sup>19</sup> 『現代美術の実験』国立近代美術館、1961年、p. 6。

<sup>20</sup> 中原佑介「異色新人の作品 「現代美術の実験」展」『読売新聞』1961年4月26日夕刊、p. 5。

<sup>21</sup> 『集団現代彫刻展』集団現代彫刻事務所、1961年。

<sup>22</sup> 『美術ジャーナル』色研、1961年7月号、p. 40。

<sup>23</sup> 『朝日新聞』1961年8月25日夕刊、p. 5。

<sup>24</sup> 中原佑介「“解放へ”への挑戦不足 ‘61 集団現代彫刻展」『読売新聞』1961年9月12日、夕刊、p. 5。

<sup>25</sup> Keenan Jay, "Ambiguous Zones, II", Reversible Destiny Foundation ウェブサイト <https://www.reversibledestiny.org/ambiguous->

zones-11/ (2023年7月13日閲覧)

日本語訳については以下の翻訳を参照、ARAKAWA + GINS Tokyo Office ウェブサイト

<https://www.architectural-body.com/?p=17590>  
(2023年7月13日閲覧)

<sup>26</sup> 中原佑介「荒川修作」『美術手帖』227号、1963年10月増刊、pp. 41-45。

<sup>27</sup> 『芸術新潮』135号、1961年3月、p. 136

<sup>28</sup> 前掲書 (27)

<sup>29</sup> 中原佑介「原初的な還元示す“儀式”をともなった荒川修作の個展」『読売新聞』1961年1月27日夕刊、p. 3。

<sup>30</sup> 本論文第1章で1960年に開催された第2回ネオ・ダダ展で展示された《砂の器》3点が「棺桶シリーズ」の最初の展示と記載したことで制作年が矛盾するが、平芳前掲書 (1) の記載を元に「《砂の器》(1958-59、作家蔵)」とした。平芳前掲書 (1) に掲載された作品22点の制作年は、1958年4点、1958-1959年5点、1959年1点、1960年10点、1961年2点である。本論文第1章で確認した内容と照らし合わせると1960年より前に制作された作品が多すぎる。ここから、第2回ネオ・ダダ展以前に荒川が「棺桶シリーズ」をすでに多数制作していた可能性と、後年、美術館や個人が作品を購入した際に制作年にズレが生じた可能性が考えられる。しかし、現時点で制作年を特定することはできなかった。今後の研究課題としたい。

<sup>31</sup> 『荒川修作 生誕74周年記念 「砂の器」修復報告書+養老天命反転地ドローイング展図録』ギャラリー・アートアンリミテッド、2010年、p. 10。

<sup>32</sup> 同前掲書 (29) p. 10。

<sup>33</sup> 榊田倫広「保存と展示の葛藤—荒川修作《作品》エックス線解析から」、岡田温代表『現代美術の保存と修復—その理念・方法・情報ネットワーク構築のために (研究課題番号 15H01871) 2015~2019年度科学研究費補助金 基礎研究 (A) 研究成果報告書』、2020年、pp. 179-180。

<sup>34</sup> 黒田前掲書 (10) p. 37。

<sup>35</sup> 榊田前掲論文 (33)

<sup>36</sup> 荒川修作、池田竜雄、中原佑介、長野隆業、宮城音蔵、東野芳明「座談会 分科された二つの精神活動 科学と芸術 (下)」『美術ジャーナル』1961年10月、p. 31。

<sup>37</sup> 荒川修作、池田竜雄、中原佑介、長野隆業、宮城音蔵、東野芳明「座談会 分科された二つの精神活動 科学と芸術 (上)」『美術ジャーナル』1961年9月、p. 33。

<sup>38</sup> Judd Donald "Complete Writings 1959-1975", New York, New York University Press, 1975, p. 95.

ARAKAWA + GINS Tokyo Office ウェブサイト  
<https://www.architectural-body.com/?p=17590>  
(2023年7月13日閲覧)

<sup>39</sup> 荒川修作、マドリン・ギンズ『意味のメカニズム』瀧口修造訳、ギャラリーたかぎ、1979年。

<sup>40</sup> 宮川淳「ふたたびジル・ドゥルーズの余白に 荒川修作によせて」『宮川淳著作集 I』美術出版社、1980年、p. 523。初出は『みづゑ』842号、1975年5月。

<sup>41</sup> 東野芳明「荒川修作論 あるいは一巧な自己抹殺」『美術ジャーナル』1961年、7月、pp. 38-41。

<sup>42</sup> 「棺桶シリーズ」の画像は《一、二、三、四…どうしてもがな図式》(1961)、《超多時間の中の朝永振一郎氏》(1959)、《植物》(1959)、《アインシュタインと水晶時計》(1960)。《一、二、三、四…どうしてもがな図式》については、荒川本人も映り込んでおり、荒川の顔半分を残して絵具のようなもので塗りつぶされている。また、第13回読売アンデパンダン展で展示されたチューブやフラスコなどが無いが、おそらくそれらのギミックは取り外された状態で撮影されているだけで、同じ作品だと思われる。

<sup>43</sup> (東)「期待される活躍 渡米近い異色作家」『読売新聞』1961年10月27日夕刊、P. 7。

## **Upright Coffin: The Surface of Shusaku ARAKAWA's *Coffin Series***

**Taichi HANAFUSA**

This paper aims to provide a new perspective on the *Coffin Series* made by contemporary artist Shusaku ARAKAWA (1936-2010) in his early career. The term *Coffin Series* evokes the image of a box containing a dead body. However, these works were originally created as flat artworks intended to be exhibited directly in front of the viewers. From this perspective, this paper aims to reveal that the *Coffin Series* is originally made to be displayed upright and emphasized the surface of the artworks. It means that the *Coffin Series* influenced Arakawa's later artworks including *Mechanism of Meaning* and diagram paintings.

Chapter 1 summarizes the exhibition history of the *Coffin Series*. After summarizing the exhibitions and the artworks, the evolution of the *Coffin Series* could be able to follow. The Coffin gradually stood upright. Chapter 2 investigates the way the *Coffin Series* was exhibited, based on contemporaneous documentation. The investigations about how these works were displayed clarify that the *Coffin Series* was not made to be viewed by peering into boxes but rather exhibited in front of the viewers. Chapter 3 references two previous research into the restoration of *Coffin Series*. This research indicates that the *Coffin Series* was intended to be displayed by leaning against or hanging on the wall rather than being placed on the floor. Chapter 4 identifies the most critical aspect of *Coffin Series*. Its confrontational engagement with the viewers emphasizes on the surface of the artworks.

Based on my analysis, *Coffin Series* is not isolated works from ARAKAWA's career, including diagram paintings and architectures made after the *Coffin Series* when ARAKAWA moved to New York from Tokyo. From this perspective, we could make sure ARAKAWA as one coherent artist.