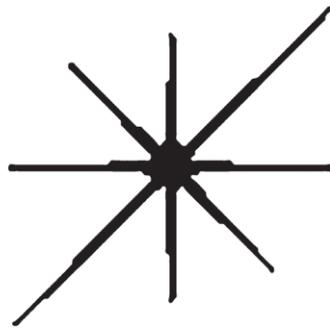


# コメット通信 45

[24年4月号]



*comet book club*

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【イタリアと日本の前衛芸術をめぐって】

前衛と投資？

——ジャコモ・バッラの家訪問

鯖江秀樹—————3

写真のブレをめぐって

——『プロヴォーク』の写真家たち，未来派の写真家たち

角田かるあ—————5

【追悼 斎藤衛】

「大事なものは人だ」

櫻井正一郎—————7

【連載】

落合多武の近年の絵画作品について

——絵画のモダン，ポストモダンのあとで3

梶田倫広—————9

ブックフェア《邂逅の本棚——水声社の本》に寄せて

——営業部便り2

山口祐一＋村山修亮—————15

【イタリアと日本の前衛芸術をめぐって】

## 前衛と投資？

——ジャコモ・バッラの家訪問

鯖江秀樹

2024年3月。「ジャコモ・バッラの家 (Casa Balla)」をついに訪れることができた。オスラヴィア通り39番地。バチカン市国の北東部、デッラ・ヴィットリア地区の中心に位置するそれは、「家」と言っても戸建てではなく、ありきたりの集合住宅の一室である。

そもそも日本では20世紀のイタリア美術について広く知られているわけではない。ましてやバッラの功績は、専門家を除けばなおさらだろう。まず画家を簡単に紹介し、その家が一般公開された経緯を記しておく。

ジャコモ・バッラ (Giacomo Balla 1871–1958)。初期未来派のメンバーであり、MoMA 所蔵の《街灯》(1909) や《鎖につながれた犬のダイナミズム》(1912) などで知られる画家だ。その「家」は、トリノ出身の彼にとってローマで二番目の住居兼アトリエで、引っ越してきたのは1929年のこと。以来ずっと、バッラ一家は、(娘たちの回想によると「勤め人向き」である) アパートに住まい続けた。ともにアーティストであった娘のエリカとルーチェが他界した1990年代以後手つかずのままだったこの家を、文化省のローマ考古学・美術・風景保護局は近代の「古蹟」と認定した。その後、近隣に位置する国立21世紀美術館 (MAXXI) 主導で保存修復作業を進めた成果が、(コロナ禍を経て) ようやく2021年、一般にお披露目されることとなった<sup>(1)</sup>。

バッラの家は5階の南東角にある。間取りはいわゆる3LDKで、中央のリビングがアトリエの役目を果たしていた。内部は色彩で溢れている。絵画は言わずもがな、家具類や照明、壁、皿、タイル、マットやタペストリー、さらにはバッグやジャケットまで、すべてがバッラと娘たちの手作りで、見ようによっては奇抜で幼稚とも思えるほど明るい色彩に浸されていた。その雰囲気を凝縮した場所が、廊下の突き当たりの空間「赤の書斎」であった。作家はここに腰掛け、作品の構想を練っていたのだろうか。

ただし、この訪問はわたしの心を存分に満たしてくれるものではなかった。1階にはMAXXIのジャケットを羽織った受付の女性。参加者に向けて各部屋を通り一遍解説する案内係、一部レプリカに置き換えられたオブジェたち。隅々まで整理整頓された家。滞在時間は最大45分——そう、ここもやはりパッケージされたローマの新たな観光地のひとつでしかなかった。

現地で渡されたパンフレットの一節に目が留まった——Art invests everything. invest とは言い得て妙なり。つまり、この動詞を「投資する」の意に解させてしまう何か、今のバッラの家からは感じ



バッラの家の「赤の書斎」(筆者撮影)

られたのだ。もちろんこの家が修復を経て現代に甦り、予約さえすれば訪問可能になったことは喜ばしい。だがそれによって、家は観光資源という価値を帯びることとなった。下品な言葉をあえて使うのなら、芸術家の家は文化のマネタイズ戦略の実例としてあるのだ。

20世紀前半期の前衛芸術運動のことを、西洋では「歴史的アヴァンギャルド」と呼ぶことがある。日本でこの言い方は認知されているとはいいがたいが、ようは研究調査が進んで近現代美術史に登録された、革新的な作家や作品群を指す用語である。バッラもまた、アヴァンギャルドの近代史、あるいは未来派の歴史にしかとその名を刻まれた時代の代表者である。だからこそ、彼の家は投資対象となる。しかしながら、バッラという作家の、あるいは彼の家の魅力は、モダニズムの芸術とデザインの正統に対する密かな抵抗を宿していることにこそある。だとすれば、家を遺産として受け継ぐわたしたちは、これまでと同じ轍を踏むべきではないだろう。「正統」のすぐそばにあったはずの領域、未踏の地に思い切って足を踏み出すべきだ。

たとえば、女性アーティストを核にした20世紀美術の読み替えが近年顕著な潮流となっている。そのことから分かるように、近代の美術史は別の方法で編み直されねばなるまい。編み直す——まさしく一度糸を解いて新たな布を織り直すように。

先述した invest の語源であるラテン語の investire には布や衣服に関連する「覆う」や「纏う」の意がある。布を纏う。人は言うまでもなく。むしろ絵に額縁を纏わせる、いや、額にも壁にも顔料を纏わせよう。そして身の回りの品々を色に浸らせよう。生活のすべてに芸術を纏わせよう——それこそが、Art invests everything の真意だったはずである。

今回はわたしの耳には聞こえずじまいだったが、この呼びかけの声が元々は、バッラの家に併していたはずだ。だから次こそは必ず聴き取ってみたい。極彩色の向こうから響いてくる、バッラの「家族の対話のきっかけとなる事物」の声を。

#### 【注】

(1) バッラの家については以下が英文で読める簡潔な紹介となっている。Angie Kordic, “Casa Balla — Giacomo Balla’s Apartment-Turned-Artwork in Rome,” <https://liveinitalymag.com/casa-balla-rome/> (最終閲覧 2024年4月15日)

なお、バッラの最初の住まいについては、関連する作品の成立背景とともに拙著で論及した。鯖江秀樹「序 ジャコモ・バッラの『家』」、『糸玉の近代』、水声社、2022年、11-21頁。

執筆者について——

鯖江秀樹（さばえひでき） 1977年生まれ。現在、京都精華大学准教授。専攻＝近代芸術史、表象文化論。小社刊行の主な著書には、『イタリア・ファシズムの芸術政治』（2011年）、『糸玉の近代——二〇世紀の造形史』（2022年）、主な訳書には、パオロ・ダンジェロ『風景の哲学——芸術・環境・共同体』（2020年）などがある。

【イタリアと日本の前衛芸術をめぐる】

## 写真のブレをめぐる

—『プロヴォーク』の写真家たち、未来派の写真家たち

角田かるあ

東京国立近代美術館ではこの春、写真家の中平卓馬の回顧展が開催されていた<sup>(1)</sup>。1960年代後半、同人誌『プロヴォーク』に参加していた頃の彼の作品は、いわゆる「アレ・ブレ・ボケ」に特徴づけられる。中平の仕事を初期から順にたどった展覧会の最初の方の展示室では、ブレのために何が写されているのかがよくわからず、しかしながら強烈なイメージが氾濫していた。そんな写真からはなによりもまず、(ブレとは動きの痕跡であるのだから、これは当たり前のことではあるけれども)生きて動く撮影者あるいは被写体が、そこに存在していたことが強く感じられた。

無論、「アレ・ブレ・ボケ」は『プロヴォーク』の写真家たちが発明したものではない。彼らが傾倒していたウィリアム・クラインの作品にも顕著であるし、そもそもそのずっと前から、写真と「アレ・ブレ・ボケ」は切っても切れない関係にあった。たとえば、現存する最古の写真として知られるジョゼフ・ニセフォル・ニエプスの《ル・グラの窓からの眺め》も「アレ・ブレ・ボケ」が画面の大部分を占める。彼が自宅の窓からの眺めを写したものだとならなければ、ここに何が写っているのかはわからない。とはいえ、ここでの「アレ・ブレ・ボケ」は、ニエプスが望んだものではない。彼はあくまでも目の前の対象をあるがままに捉えようとしたが、当時のカメラの技術的制約がそれを阻んだ。あるいは、19世紀半ばのジュリア・マーガレット・キャメロンの仕事においても「アレ・ブレ・ボケ」が見受けられ、彼女の作品を特徴づける美的なものとして評価される。しかし、彼女自身は必ずしも「アレ・ブレ・ボケ」を望んでいたわけではなかったという。

黎明期からの技術の進歩はあれど、19世紀を通じて写真は、写真として成立するために、まず「被写体をありのままに写す」ということが目指されていた。したがって、写真のリアリズムの邪魔をし、失敗に貶める「アレ・ブレ・ボケ」は、写真家にとって忌避すべきものであり続けた。このような価値観は、クラインや『プロヴォーク』の時代まである程度は共有されていたように思われる。こうした状況にあって、いわば写真の「写真性」を破壊すべく企てた『プロヴォーク』の写真家たちの仕事は、観者に衝撃を与えたわけである。

黎明期から現代にかけて、写真における「アレ・ブレ・ボケ」をめぐる評価がどのように変化したのかを体系的に論じた研究は意外にも少ない。とはいえブレに限定するならば、1910年代初頭になされたイタリア未来派における写真実験「フォトディナミズモ」は、失敗と同義であったブレに、積極的な意味を与えた最初期の例に挙げられるはずだ。アントン・ジュリオとアルトゥーロのブラガーリア兄弟は、あるとき未来派の画家たちのマニフェストに触れ、彼らが目指したダイナミズムの再現が、写真の利用によってこそ真に達成されるのではないかと考えた。ウンベルト・ボッチョーニをはじめとする当時の未来派の画家たちはカメラを、ダイナミズムを一瞬のうちに凍らせてしまう、自分たちが目指す表現とは相容れない道具だとみなしていた。しかしブラガーリア兄弟は、長時間露光を採用することで、写真の短所を克服できると信じた。フォトディナミズモにおいては、被写体の運動と、そこに顕在する人間の躍動的な生そのものを、時間の幅をもってまるごと捉えることが可能となる。兄弟は、ネガティブなものを見なされてきたブレに、「写真の進歩のための革新」を委ねたのである。

[……] 我々は、写真を純粋化し、高貴にし、真に芸術へと高めるために、写真の進歩のための革新をなし遂げることを望む。というのも私は、瞬間的な姿勢で止められて動きのない、現実のありきたりな複製としての写真を克服することによって初めて、人びとは機械的な写真の方法を用いて芸術制作をすることができると断言するからだ [……]。<sup>(2)</sup>

中平の仕事とフォトディナミズモは、ともにブレに特徴づけられながらも、本質的には異なるものである。前者は、偶然性を重視したストリート・スナップであるし、後者は、すべてが必然のスタジオにおけるポートレートであり、モデルには事前にとるべき身振りの練習までさせている。しかしながら両者とも、ブレへの積極的な意味づけの背後で、写真のリアリズムに対する問題意識を共有していたように感じられる。『プロヴォーク』の写真家たち同様に、未来派の写真家たちも、現実の複製としての写真の「たしからしさ」への疑義を煽った。中平は、ブレを「一番肉眼に近いもの」とみなしたが、同様の見解をアントン・ジュリオの芸術理論に見出すこともできる。

『プロヴォーク』の写真家たちにとって、ブレは様式ではなかった。彼らは、ブレがひとつの様式として整理され、写真史のなかに埋め込まれていくことに嫌悪を示した。ならばその仕事を、ブレの現れだけをもってフォトディナミズモと結びつけることは、彼らにとって不本意であろう。『プロヴォーク』の同人の一人である多木浩二が、未来派に関するテキストを数多く残しながらも、そこにフォトディナミズモへの言及を見つけないのは、このことに起因するかもしれない<sup>(3)</sup>。しかし、『プロヴォーク』の写真家たちがフォトディナミズモをどのように見たのか、私は想像せずにはいられない。

#### 【注】

(1) 「中平卓馬 火—氾濫」東京国立近代美術館，2024年2月6日—4月7日。

(2) Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, seconda edizione, 1913, p. 7.

(3) 多木浩二の未来派に関する論考は、以下にまとめられている。多木浩二『未来派——百年後を羨望した芸術家たち』コトニ社，2021年。

執筆者について——

角田かるあ（つのだかるあ） 1994年生まれ。現在、慶應義塾大学大学院文学研究科博士課程在籍。専攻＝20世紀美術史、写真史。主な論文には、「未来主義理論家A・G・ブラガーリアが目指した写真表現——ダンテ『神の芸術』にみるフォトディナミズモ」（『デザイン史学』，2022年6月）、「未来派によるフォトディナミズモ追放の背景——20世紀初頭までのイタリア写真の状況」（『イタリア学会誌』，2021年10月）などがある。

【追悼 齋藤衛】

## 「大事なものは人だ」

櫻井正一郎

齋藤<sup>まもる</sup>さん（1931–2024）が亡くなった。ジャーナリズムには知られていなかったけれども、シェイクスピアの研究者には「この人あり」として知られていた。「コメント通信」第23号に掲載された小品、「エムリスとジョン・ケアリ——私のオックスフォード」が絶筆になった。

関東学院にいたころに書かれた『リア王』論、その論文一本だけで、笹山隆さん（故人）が齋藤さんを阪大に呼ばれた。その論文は笹山さんが苦勞して見つけられたので、今のように公募で送られてきたのではなかった。その頃はまだ、苦勞して人を探し出すことが行われていた。それからしばらく年月が経って、諸大学で制度の変更が繁く行われるようになった。そのころ、大学で大事なものは制度でも建物でもなくて人だという声が、私の近くからも聞こえて来た（高津春久「古松先生の思い出」、『Durst——あるドイツ語教室の歴史』1993）。本物の人を探し出すのに、公募だけに頼らない苦勞が、今もどの程度になされているのであろうか。

笹山さんに乞われた齋藤さんは、ご本人も奥さんも生粋の関東人だったから、関西に行くのはさぞ心細かっただろう。関西は温かく迎えた。それどころか喜んだ。東京教育大の学生だった頃、権力者だった某教授と喧嘩した。「そんな男がやって来たなんて」と、京大の御輿員<sup>おごしかずそう</sup>三先生（故人）が喜ばれた。同先生が夜の大阪で、呑み屋から呑み屋へとはしごをしていた齋藤さんにばったり会ってまた喜ばれた——「ハッハ、もうできあがってる」。むろん阪大が、厚く遇された。一つが、あの分厚い退官記念論集だった（『シェイクスピア饗宴——英米文学の視座から』1996）。もう一つが、博士号だった。『シェイクスピアと聖なる次元——材源からのアプローチ』1999、あの単著は数々の卓越した論が集められていたけれども、一つの特別のテーマについて書き下されたものではなかった。その本がそのまま博士号申請論文になった。これは阪大側が、色々な事情も加わって、齋藤さんに博士号を出したかったからだった。博士になってから、奥さんに立派なソフト帽を買ってもらって、穏やかな顔になっていた。「よかったなあ」と思ったものだった。

学問では、オックスフォードにいたあの大学者エムリス・ジョウンズを相手にして、2時間も激論を交わすところまでいっていた。その学問はおおよそ次のようなものだったであろう。シェイクスピアを無色透明な職人ではなく、主体がある芸術家だったと見ていた。つまり、「ポスト・キリスト教的」（C.L.バーバー）な真理などを台本の中に写し出せていた、芸術家だったと見ていた。1980年代に盛んだった、新歴史主義批評への紹介と批判もまた、故人が遺された重要な業績だった。故人の学問については、あらためてもっと詳しく語られなければならないが、今はこれだけで済まさせていただきます。もし学会での活動にあれほどのエネルギーを費やさなかったら、故人の学問はもっと整った、体系になっていたであろう。

学会にそれを費やしたのが齋藤という人だった。謙遜して関西シェイクスピア研究会という名前になっている、この学会の中心は書評にあった。採り上げる本は会が決めていた。最初は笹山さんが決めて、そのうち齋藤さんが一手に引き受けるようになった。書物の内容に対する批評も、最初は笹山さんの方が多く言われ、淡々と言われていたが、これも次第に、齋藤さんの方が多く言われ、激しく言われるようになった。「おれはクリティックだ」という面が、書物への批評にもろに出るようにな

った。時期によって、表に出る人と流儀が変わっていったのだった。お二人の力で、この会への高い評判が定まった。書評に当時にとって重要だとされている本が採り上げられていて、その本に対して厳しい批評がなされているという評判だった。関西には読書会文化があるといわれてきた。京大人文研の共同研究が念頭に置かれていたであろう。定評がある本への書評が中心だったという点で、この会もその文化に属していたであろう。会のあとも議論が続いた酒の席もまた、評判になった。酒があった学問は京大にあったが、この会の酒の席はどちらが本家か分からないほど盛んだった。その座の中心に斎藤さんがいた。「ハッハ、もうできあがってる」。この会の評判ができあがってから、同じ英文学者でも違った時代を研究している人や、中国文学の研究者までが、この会にやってきたのだった。

故人が最後に書評に推薦された本は、ジョン・ケアリの *A Little History of Poetry* だった。ケアリは上記の絶筆に登場している。奈良に来たとき大衆食堂でカツ丼をおごってもらって、「こんなうまいもんを食べたことがない」といって喜んだそうだ。この本ではケアリが、作品をカツ丼を楽しんだようにして楽しんでいる。作品のどこが「詩の歴史」を動かしたかを、楽しそうに、よい文章で語っている。この本が長い間新しい批評を学び続けてきた故人の、晩年のところにふれたのだった。たとえ新しい批評理論に基づいていても、こういう無私で公的なことを課題にしている本を、この会のこれからの書評で採り上げてほしいと故人は望んでいた。これはこの会の書評に限られる話ではなかろう。いわゆる「戦略」がある学問が有用になっている、昨今の学問にも関係がある話ではなかろうか。

学問一筋の、私利を求めない、偉い人だった。阪大が故人を探し出し、恩義を感じた故人が阪大を日本におけるシェイクスピア研究の拠点の一つにした。「大学で大事なものは人だ」。

執筆者について――

櫻井正一郎（さくらいしょういちろう） 1936年生まれ。京都大学名誉教授。専攻＝英文学。小社刊行の著書に『ローリーの「シンシア」――悲しみを吸う蜜蜂』（2022年）がある。

【連載】

## 落合多武の近年の絵画作品について

——絵画のモダン、ポストモダンのあとで3

梶田倫広

### マイクロポップ再訪

批評家の松井みどりが企画した「マイクロポップの時代：夏への扉」展（水戸芸術館，2007年）において、松井が「マイクロポップの体現者」と評したのは、青木陵子と落合多武だった<sup>(1)</sup>。「マイクロポップ」展の続編で、海外巡回展として仕立てられた「ウィンター・ガーデン：日本現代美術におけるマイクロポップ的想像力の展開」（原美術館，2009年）の日本語版カタログでは、落合多武の作品が表紙に使われていることからわかるように、彼女の論理的展開において、落合多武の存在は非常に大きいものであるように思われる。実際、落合に対する松井の関心は持続的だった。2001年『『未成年』の創造』というエッセイでも、彼女は落合について言及している<sup>(2)</sup>。このエッセイは、2000年にボルドー美術館で開催された「純粹無垢」展を端緒に「未成年的想像力」について論じたものだ。子どもの自由な想像力が20世紀美術の発展のための触媒となっていたのに対して、21世紀では未成年という両性具有的で大人と子どもどちらのカテゴリーにも限定されない自由な存在が、そのあいだに流動的で絶え間ない運動を生じさせる新しい人間の在り方を示唆すると主張する。「純粹無垢」展の企画者であるマリー＝ロール・ベルダナクによる考えを松井は紹介し、その主張に共感を示す。しかし、松井は「純粹無垢」展では未成年性に裏打ちされた芸術表現が十分に達成しきれなかったと指摘し、続けて自身の考えを開示する。

松井はジュリア・クリステヴァの論に依拠しながら、創造的可能性と危険性を孕む未成年性について「文化的な制度によって鑄型にはめられる以前に接触していた『母の身体』の律動、すなわち無意識のエネルギーの多様で不定形な力を過剰に受け、そのために陥る不安定な状態を、『ドローイング』と『物語を書く』（しばしばあまり得意でない外国語で）ことで克服し、精神を新しい統合に導く『詩的表象』の媒体」とまとめる<sup>(3)</sup>。そして、こうした創造性を発揮する典型的な作家としてレイモンド・ペティボン、カレン・キリムニク、奈良美智、落合多武らを挙げる。特に奈良を抜いた3人の作品については「『感覚の自然な在り方ではなく……人工を誇張するところにその本質が』あり、『部外者には近寄りにくい』『都会の少数グループのあいだでの私的な掟』のようなもの、とスーザン・ソントグが60年代に定義した、大衆文化時代の審美主義『キャンプ』の精神を、90年代オルタナティブ・カルチャーの文脈で継承している」と考えることもできる<sup>(4)</sup>。

松井のこうした見解は、落合の作品のふたつの特徴を簡潔に言い当てている。ひとつはドローイングという手段の重視である。そしてもうひとつは落合の作品に見られる、ソントグの「キャンプ」概念にもなぞらえられる、ある種の趣味性である。事実、こうした性格から松井は落合を「マイクロポップの体現者」とみなしているように思われる。というのも彼女の論点において、未成年性とドローイングという表現手段は不可分の関係性にあるからだ。

ドローイングは、マイクロポップ・アートの主要な方法であり、その創造原理だといえる。それは、ドローイングが、自由な連想の過程や、未成年の不定形な精神が生む心の神話を媒介するの

に最も適した手段だからだ。<sup>(5)</sup>

松井は、落合の作品に見られる「ドローイングの壊れやすく断片的な姿や、その線やイメージの選び方に見られる子供のような遊びの精神は、『小さな創造』に逆説的に潜んでいる、美や自由についての常識を破壊する過激な想像力を暗示」と述べる。落合がドローイングにおいて生み出すかたちは、「純粋な視覚的刺激と未知の物語への糸口という二つの状態の間で揺れ動きながら、不定形なまま、想像力の通り道の痕跡を示すのである」<sup>(6)</sup>。

不定形や脱領域——より日常的な言葉を用いれば、つかみどころのなさ——といった言葉は、落合の作品群を語る際に頻出する。事実、彼は絵画、ドローイング、ビデオ、オブジェ、インスタレーション、パフォーマンス、詩など、さまざまな表現を駆使し、また、そのどれもがそれぞれのメディアの固有性にむすびつく表現というよりは別の表現手段と限りなく近づいたり、組み合わせられたりする。そうしたきまぐれのような作品の性格について、彼がしばしばモチーフに採用するせいもあって、比喩として「猫」の生態と重ね合わされることさえある<sup>(7)</sup>。しかし猫がつかみどころのないように見えるのは、人間の規範からすれば脱領域的に見えるからであって、猫には猫の行動様式がある。それと同様に落合がドローイングという表現手段を採択する戦略にも、一定のスタイルがあるはずだ。すなわち不定形や脱領域を彼のスタイルとみなすのではなく、それらを可能にする様式にこそ関心を振り向けるべきではなかろうか。それでは落合は、何に対して脱領域的であろうとしているのか。こうした問題を考えるために、彼が手掛けてきたさまざまなジャンルを満遍なく見るのではなく、ひとつのメディア、すなわち絵画形式に絞って考察を進めてみたい。とりわけ近年の絵画作品を検討することで、ドローイングと絵画との関係性が露わになるように思われる。

#### 〈旅程、ノン?〉シリーズについて

2019年、落合多武は小山登美夫ギャラリーにて開催された個展「旅程、ノン?」で、それぞれ月の名前をタイトルにした12枚の絵画作品を発表した。これら一連の作品には、淡いグレーや黄色や紫、青といったモノトーンの、あるいは概ね2色程度を塗り重ねた抽象的な色面の上に文字やかたちが記入されている。画面の上部にはそれぞれ12カ月の名前がアルファベットで記入され、1月こそローマ数字だが、それ以降はアラビア数字がランダムに配されている。これらはそれぞれの月内の日付を表し、それぞれの日付の隣や下部に都市の名前が書き込まれている。しばしば都市名とともに記念日の名称も見える。これらは世界中の休日・祝日を指している。もしその日付に従って移動すれば、人は世界中を慌ただしく移動しながら休日・祝日を過ごし続けることができるだろう。

2月、4月、5月、6月、8月、9月、10月、11月、12月には記号化された目がはっきりと描き込まれている。描き込まれた目は、その下層にある絵画空間を見通そうとする私たちの目と対面し、その眼差しを跳ね返すかのようだ。一連の作品では構造的に言えばペインターな抽象絵画に対して、線描である文字やかたちが侵犯する。文字やかたちは、限定された色彩間の差異と、単色におけるわずかな調子によって演出された絵画空間の上にかかれ／描かれ、モダニズムの慣習にしたがって画面に没入しようとするわたしたちのまなざしを遮り、逸らす機能を担う。わたしたちは自律的な絵画空間を彷徨するのではなく、そこに表象されたなにかを見るのではなく、画面の上にかかれた日付と都市と記念日の名称を読み、彼の地について、もしくは彼の地と彼の地との移動、記念日の意味について思いを馳せる。

絵画面にイメージの代わりに文字を描くことは、今となっては取り立てて珍しいものではない。しかし、20世紀の初頭においてはその限りではなかった。フランシス・ピカビアの《カコジル酸塩の目》(1921年)は、イメージの代わりに文字が絵画面を埋め尽くす先駆例のひとつで、落合による〈旅行程、ノン?〉は一見してピカビアの絵画を明らかに参照している。ピカビアの絵画には、上部に作品タイトルが書かれ、画面中央やや右下に片目が描かれている。画面左下には画家のサインと年記が記されている。画面の主な領域には写真が貼り込まれ、メッセージやサインが画面を覆い尽くす。ここで見られるメッセージやサインは、ピカビアが眼病を患っていた際、彼のもとを訪ねてきた友人、知人たちによって書きつけられたものだ。これは、いわば壁にかけられた大きな芳名帳のようなものだ。作家としてのピカビアはこの画面全体を完全に統御する主体ではなく、無数の人間たちに対して部分的に参画するよう促し、この作品の作者性を他者と共有する。このとき作品の出来栄は、偶然性に委ねられる。いや、出来栄という概念を不問に付すからこそ、作家は作品の制作に他者を招き、その完成を偶然に委ねる。このようにして、作品とは特定の主体によって、その主体の能動的な意図をもって完成に至るものという既存の作品観を覆す、ダダ的な身振りをここに見出すことができる。それと同時にこの作品は、文字を用いた画家の人的交流の表象とみなすことができるだろう。

ピカビアの作品に対して、落合は他者に制作を委ねてはいない。また、その作品は作者個人のネットワークを表したものでない。要するに落合の作品に記入された日付と都市名は、実際に落合が旅行した軌跡を表すものではない。とするならば、両者の類似は単なる見た目上のものに過ぎないのだろうか。いや、両者の共通点をふたつ挙げるができる。ひとつは絵画における枠組みのあり方である。ピカビアは友人たちが書き込むことのできるフィールドとして絵画面を開放する。そのなかの文字の配列、内容については、記入する行為に参加する者たちに委ねられる。落合もまた、絵画面を祝日・休日の日付とその都市を書き込むフィールドとして定める。しかしそのなかでの配置についてはおそらく大いに即興的で、都市名の選択についても厳格なルールに基づいているわけではないように見える。描くように書かれた文字は、軽やかに印づけられたという印象を見るものに与える<sup>(8)</sup>。また、日付が順番に並んでいないことも、日付、都市および記念日が恣意的に選ばれているように感じさせる。休日・祝日は特定の共同体、すなわちとある国家内であれば、大抵の場合どの都市であっても同じであるため、特定の国のなかであればどの都市を選んで良い。少なくとも作者のなかでは何らかのルールや詩的連想があるに違いないと想像するが、鑑賞者が落合の選択の根拠を画面上に書かれた都市名から把握することは難しい。作品を制作するにあたって、大まかに枠組みだけを設定し、そのうえで即興的に作品を生み出す仕方は、落合の典型的な方法である。たとえば落合はパリで亡くなった作曲家フレデリック・ショパンの心臓が母国ポーランドのワルシャワに移送されたという逸話にちなみ、心臓の模型を携えながらパリからワルシャワへと向かう旅の様を写真や映像などで捉えた、《Chopin, Op. 97 (ショパン, 97分間)》(2019年)と題された作品について、以下のようにコメントしている。

ショパンの遺言通り、死後、彼の心臓はパリから故郷のワルシャワに運ばれた。それがどのような方法、行程で執行されたのかは知らない。その道筋を憧憬しパリからワルシャワまで移動することにした(心臓の旅)、構造だけは決定した、その後はすべてインプロビゼーション(即興として)で進んでいった。<sup>(9)</sup>

ピカビアと落合の作品に見られるもうひとつの共通点は、ニュアンスに富んだ抽象的な絵画面に対

する線の侵犯である。従来の絵画のあり方を台無しにするかのようなピカビアのダダ的振る舞いは、モダニズムとポストモダンの興隆を経たあとに取り込まれる落合の実践では、明白にモダニズムの否定とみなすことができるだろう。それはモノクロームを毀損する文字の記入であり、言い方を換えればペインティングに対するドローイングによる否定である。しかし、ドローイングは抽象絵画のような絵画面をなかつたことにするのではない。事実、絵画面は文字の下地として見えるのであって、むしろ混ざり合わずに共存しているからこそ、その上に書かれたかたちや文字がその下層にある絵画面を否定しているかに見える<sup>(10)</sup>。こうした作品の性格はカナダの写真家ジェフ・ウォールによる河原温のデイト・ペインティングに関する議論を思い起こさせる。ウォールはモノクロームの絵画をモダニズムのある種の最終地点と捉えることを前提に、河原のデイト・ペインティングでは、モノクロームに日付が書き込まれることで、モダニズム＝モノクロームが控えめに毀損され、そのことで河原の絵画はモダニズムが否定したそれ以前の絵画ジャンルである歴史画に連なると捉えた。そうはいつても、河原は過去の歴史画のように特定の出来事を再現的に描いているわけではない。それゆえ過去の歴史画のモードに無反省に立ち返るのではなく、従来の意味での歴史画を描くことの不可能性をも内包する<sup>(11)</sup>。

河原の作品に比べれば、落合の作品は大画面であり、カラー・フィールド・ペインティングのような雰囲気をもたらす。ところで、抽象表現主義をはじめ、モダニズムの絵画に対する落合の関心は持続的、もしくは間歇的なものであるようだ。たとえば1995年、水戸美術館で落合が発表したショッピングバッグのシリーズでは、彼はお店で商品を購入した際に荷物を詰める、ブランド名などがプリントされた安価なビニール袋を木枠に貼り、その面の上に点々と絵具を置く。当時、水戸美術館の担当キュレーターであった黒沢伸によれば、作家はこうした色の痕跡を「抽象画」と呼び、抽象表現主義に重ねていたという<sup>(12)</sup>。しかし作者の堂々とした身振りの痕跡であることが多い抽象表現主義の作品を参照しているというには、一連の作品はサイズも小さく、筆触もあまりに控え目だ。地であるブランドロゴの存在感に比して、絵具は画面の左上などにわずかに配されるのみで、ロゴを遮るようなこともほとんどない。大衆文化の産物に占められた、作品の基底面に対して、「抽象画」の生息領域は辛うじて確保されているかのようだ。筆触の存在は一見すると儂いかもしれない。黒沢伸も言及しているように、ビニール面であるために「拭き取り」には都合が良い<sup>(13)</sup>。しかし容易に抹消されうるとは、逆説的に繰り返し塗布されうること、こういってよければ、モダニズムの拭き難さも見るものに予感させるとは言えないか。というのも、このわずかな筆触がロゴの文字やデザインをそれぞれのものでなく、かたちや地と捉える、つまり全体を「抽象画」として捉える回路を開くからだ。〈旅行程、ノン?〉に話を戻そう。その絵画面の上に文字が書かれることで、私たちのまなざしは絵画の表面で折り返され、絵画空間ではない別の概念上の空間へと向かう。ピカビアの場合は、作者の人的ネットワークの宇宙であり、落合の場合は休日・祝日でつなぎ合わされた、ありえない都市間移動の軌跡をつうじた世界の表れである。この想像上の世界は面として全球的に表されるのではなく、あくまで日付の移り変わりや都市間の軌跡という点と線によって、あたかもドローイングのように、断片的に表される。

一般的に休日・祝日である記念日は、たとえば独立記念日や、その地域における主な宗教にとっての特別な日など、国家という共同体にとって重要な日であることが多い。とある国の独立記念日は、隣接する国にとっては全く重要ではなかったり、それとは反対に密接に結びつき、終戦記念日だったりするようなこともあるだろう。このように記念日は共同体の結束を確認する契機であるとともに、同時に共同体間の分断をほのめかす。落合が示唆する旅の軌跡は、このように共同体間の分断を飛び

越える個人の移動や想像力の自由を強調するものとみなすこともできるだろう。

モノクロームに対する文字の介入によりモダニズム的な絵画のあり方を毀損し、また画面上に書かれた文字を読ませることで絵画空間内とは別の時空間に人の想像力を誘導する作品のあり方は、落合の別の絵画シリーズにも見られる。顕著な事例のひとつとして〈everyone has two places〉と題された〈旅程, ノン?〉よりもずっと小ぶりの絵画群が挙げられる。

〈everyone has two places〉というシリーズでは、やはりモノクロームに近い色面の上にふたつの都市名が書かれている。それは同じ都市名が反復されている場合もあれば、それぞれ異なる場合もある。ときに作品の題名が、この作品の種明かしを提供してくれる。たとえば濃紺と紫の地の上に青で文字の書かれた作品《everyone has two places (berdychiv, bishopbourne (Joseph Conrad))》(2014年)のように、題名によって画面に記入された都市名がとある人物、ここでは小説家ジョセフ・コンラッドの生没地であることが表される。このように土地の名前が、コンラッドの生涯における時空間の軌跡を想起させる。しかしこのシリーズでは、作品の題名に人物名が示されない場合もあることや、そもそも画面に生没年が書かれていないことは留意しなければならない。この点に鑑みれば、落合が重視しているのは、特定の作家および生没年が喚起する歴史的時間の流れよりは、いまこれを見るわたしたちの想像上での都市間の移動にあるように思われる。このことは先に取り上げた《Chopin, Op. 97 (ショパン, 97分間)》と「構造」自体は似ているかもしれない。作品の契機となったショパンの心臓の輸送の軌跡自体は歴史的事実だが、落合は「どのような方法、行程で執行されたのかは知らない」とし、改めてパリからワルシャワへの旅行を彼なりに再演してみせるのだ。〈everyone has two places〉シリーズでは、並んで書かれたふたつの都市名を契機に、鑑賞者が想像上で即興的に移動することが要求される。

このように彼の近年の絵画作品では形式的にはペインティングと文字(ドローイング)とが対置される。その枠組みのなかで時空間の移動が内容の主題として扱われている。いや、枠組みこそがある種の媒介となって想像上の移動を可能にしてくれる。そして、この移動の担い手は、つねに、共同体や歴史といった集合的なものを超越した個人、すなわち作者である落合とわたしたち鑑賞者それぞれである。

#### 【注】

- (1) 松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』PARCO 出版, 2007年, 36頁。
- (2) 松井みどり『『未成年』の創造 第三主体幻想の行く末』『美術手帖』2001年2月号, 美術出版社, 65-70頁。
- (3) 同上, 67頁。
- (4) 同上, 68頁。
- (5) 松井, 前掲書, 2007年, 28頁。
- (6) 同上, 40頁。
- (7) 「落合の作品には、特定の意味を逃れる気まぐれなねこが、しばしば登場してきた。自分で触れ、嗅ぎ、見て世界を把握するねこは、犬のように人間の言葉に支配されない、脱領域的存在そのものである。この作品『大きいテーブル(丘)』(2023年)では、具体的なねこの図像ではなく、自由な連想遊びのようにオブジェたちが互いに連関し合い、尻尾を掴んだと思いきやすりと抜ける、“ねこのような”存在の軌跡だけが漂う。」〔〕内は筆者が補った。能勢陽子「逸脱的で流動的なねこのほそ道」『ねこのほそ道』豊田市美術館, 2023年, 168頁。
- (8) これらの絵画制作に先立って、2014年に同名のドローイング集が刊行されている。落合はこの冊子

のなかで月ごとに都市名や記念日を羅列していたり、さまざまな書体で都市名を綴る練習のようなものを繰り返し広げたりしている。これらのドローイングはのちに描かれた絵画作品と関連しているが、それらのための下絵ではない。Tam Ochiai, *Itinerary, non?*, onestar press, 2014.

(9) 説田礼子「夜中に雨が降って…… ワルシャワの路面は光が反射していた」『輝板膜タペータム／落合多武』銀座メゾンエルメスフォーラム, 2021年, 50頁。

(10) 大崎晴地は、落合の作品の特徴をなす両極端の性質が両立する状況について、以下のように述べる。「正反対のものが同時に現れる状態とは、真ん中の状態がとれないことだから、『中間になる感覚』は『中間のない感覚』でもある。しかしだからこそというべきか、その中間は逆説的にも『不在の中心』として現れることなのだ。」大崎晴地「傾注とポイエーシス [三] 落合多武——不在の中心としての生成装置」『流砂』第3号, 2010年, 144頁。

(11) Jeff Wall, “Monochrome and Photojournalism in On Kawara’s Today Paintings,” Michael Newman ed., *Jeff Wall: Works and Collected Writings*, Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2007, pp. 330–340.

(12) 黒沢伸「謎のない絵」『クリテリウム 16 落合多武』水戸芸術館, 1995年, 頁数なし。

(13) 同上。

執筆者について——

榎田倫広（ますだともひろ） 1982年生まれ。現在、東京国立近代美術館主任研究員。近年担当した主な展覧会企画に、「ピーター・ドイグ展」（2020年）、「ゲルハルト・リヒター展」（2022年）などがある。

【連載】

## ブックフェア《邂逅の本棚——水声社の本》に寄せて

——営業部便り 2

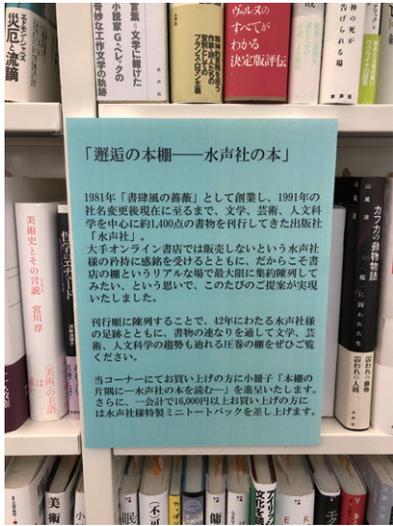
山口祐一＋村山修亮

現在、ブックファースト新宿店（JR 新宿駅西口より徒歩3分）の地下2F，Gゾーンにて、ブックフェア《邂逅の本棚——水声社の本》が開催中です（5月23日まで）。〈書肆風の薔薇〉として創業した1981年から現在までの、約1,400点の刊行物のなかから、人文科学分野を中心とした約600点を厳選して展示・販売中です。



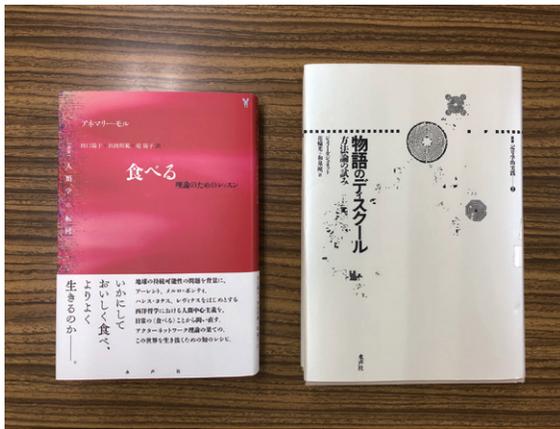
本ブックフェアの企画者で当店の人文書担当でもある広野陽子さんは、「インターネット書店で検索・予測で出会うのではなく、〈リアル書店〉の空間に存在する棚という場において、形ある書物と遭遇していただく体験や喜びをご提供したい」とおっしゃっています。広告があらゆる空間にあふれ、わたしたちの消費行動が日を増して設計されているように感じられる現在だからこそ、実際に足をお運びいただき、自由に本を手にとることで「遭遇」を体験していただければ、私どもにとっても望外の喜びです。

本フェアでは、最新の図書目録に加え、ロシア・東欧関連の図書目録、小冊子『アラン・バディウ



とは誰か』を無料配布しています。また、書籍をお買い上げいただいた方全員に、本フェアのために制作した特別小冊子『本棚の片隅に——水声社の本を読む』を、合計で16,000円以上のお会計をしていただいた方には、それに加えて白川昌生『贈与としての美術』（2,500円+税）の書影がプリントされた特製トートバッグ（数カ月前にコメントブッククラブの有料会員のみなさまにお送りしたものと同じものです）を、それぞれ進呈しています。

『本棚の片隅に——水声社の本を読む』は、本メールマガジンの読者のみなさまにはお馴染みの連載、「本棚の片隅に」欄に掲載された数篇のエッセイに、小社の略史を付した16ページの小冊子です。この機会にぜひご入手いただければ幸いです。



シリーズものでは、《記号学的実践》と《人類学の転回》、とりわけ、《記号学的実践》では小社のロングセラー、ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール——方法論の試み』（花輪光+和泉涼一訳/5,000円+税）、《人類学の転回》では新刊のアナマリ・モル『食べる——理論のためのレッスン』（田口陽子+浜田明範+碓陽子訳/3,500円+税）の著者サイン入り本などが好調とのことです。また、《フィクションの楽しみ》シリーズの、アドルフォ・ピオイ＝カサーレス『モレルの発明』（清水徹+牛島信明訳/1,500円+税）、単行本では、ドストエフスキー『詳注版 カラマーゾフの兄弟』（杉里直人訳/18,000円+税）なども好調のようです。



最後に、広野さんからご推薦いただいた小社の刊行物は、坂部恵、金井美恵子、清水徹、豊崎光一の編集による《風の薔薇叢書》の1冊、『吉田健一頌』（2,000円＋税）です。丹生谷貴志、四方田犬彦、松浦寿輝、柳瀬尚紀の論考にくわえて、清水徹のあとがきを収録した本書は、吉田健一という奇異な作家に接近するうえで、必ずや道標となるように思われます。

たとえば、吉田健一『時間』（1976年）は、「冬の朝が晴れてあれば起きて木の枝の枯れ葉が朝日といふ水のやうに流れるものに洗はれてゐるのを見ているうちに時間が経つて行く」という書き出しではじまります。話者ないし語り手の自意識が最小限に抑えられ、ただ絶対的な速さとともに即物的に連なってゆく……、こうした吉田健一固有の文体にどう向き合うかのヒントが、本書には溢れています。

吉田健一を論じたものとしては、他に、清水徹『吉田健一の時間——黄昏の優雅』（3,500円＋税）がありますが、本書の一節を引いて本ブックフェアの紹介を終わらせていただきます。「吉田健一にとって、一冊の本は、はじめてそれを買求めた時と場所、それを読んだ時と場所を切り離してはありえない」。みなさまはいかがでしょう。ぜひこの機会に、ブックファースト新宿店に足をお運びいただければ幸いです。

\* 上記の小冊子『本棚の片隅に——水声社の本を読む』は、多少の残部がありますので、ブッククラブ会員で入手ご希望の方には郵送いたしますので、ご連絡ください。

執筆者について——

山口祐一（やまぐちゆういち）1975年生まれ。水声社営業部部長。

村山修亮（むらやましゅうすけ）1991年生まれ。水声社編集部所属。

# 水声社の新刊

(2024 / 4 / 30)

## 【5月の新刊（予定）】

### 吉田克朗——ものに、風景に、世界に触れる

神奈川県立近代美術館＋埼玉県立近代美術館編

【5.1 発売】

▶ 〈もの派〉の中心的な作家として知られる吉田克朗（1943-1999）。初期の〈もの派〉的作品から後年の絵画作品までの展開を一望する、初のモノグラフ。制作の全貌を明らかにする、作品図版約 1300 点を収録！

B5 判並製 / 356 頁 / 3600 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0804-5



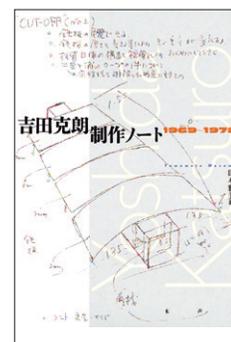
### 吉田克朗 制作ノート 1969~1978

山本雅美編

【5.1 発売】

▶ 20代から1999年に55歳で亡くなるまで書き続けられた膨大な制作ノートのうちの1969年から1978年の間に綴られた、作家の作品にたいする思い、作品成立にかかわるプラン、作家・作品・観者との関係などについての思考を読み解く。自筆ノートの初公開。

A5 判上製 / 160 頁 / 3200 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0805-2



### 観音移動

野村喜和夫

【5.13 発売】

▶ 空から吊り下げられた観音菩薩、死を看取る砂の凹み、崖の下に落ちこちた名前、浴槽に横たわる見知らぬ女、落魄した天才詩人の告白、頭にこびりついて離れないメッセージ、在りし日の自分との邂逅……『シュルレアリスム宣言』より100年の時を経て、現代詩のトップランナーが放つ破格の小説！

四六判上製 / 196 頁 / 1800 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0811-3



# 新言語学試論

《記号学的実践叢書》

ルイ・イェルムスレウ／平田公威訳

【5.21 発売】

▶ ソシユールが切り開いた一般言語学の可能性を極限まで押し進め、バルトやドゥルーズをはじめとする批評家・哲学者に大きな影響を与えた言語学者による、構造言語学の極北へと誘う最重要論考を収録。

A5 判上製／262 頁／4500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0695-9



## 【4月の新刊（既刊）】

# 夢見る言葉——作中物語の力学

山田仁

【4.4 発売】

▶ 『物語のディスコース』が確立した「語り水準」を、認知言語学、メディア論、言語哲学の知見を踏まえて、テキストの意味生成の動的なプロセスへと捉え直せるのではないか。ファウルズ、ボルヘス、カルヴィーノ、ルイス・キャロルの作品を分析し、物語論の新たな展望を示す。

A5 判上製／376 頁／5000 円＋税 ISBN：978-4-8010-0800-7



# 過去にならない恋

大浜啓吉

【4.4 発売】

▶ 高校時代の初恋が忘れられず、21年たって大学教授となった美高颯は美紫緒に手紙を送った。おたがい家庭をもっていたが、二人は初恋を成就させる……。青春に芽吹く恋を起点に、理想の女性を描くフィクション。

四六判上製／224 頁／2500 円＋税 ISBN：978-4-8010-0808-3



# コーヒー・カフェ文化と阪神間

《大手前大学比較文化研究叢書 19》

海老良平編

【4.4 発売】

▶文化・地域をこえひろがってきたコーヒー・カフェ文化は、現在、どのような状況にあるのか。食品科学、日伯交流、ツーリズムをはじめ、多角的にコーヒー・カフェ文化を検証し、阪神間における「知のサロン」のあり方を考える。

A5 判上製 / 218 頁 / 2800 円+税 ISBN : 978-4-8010-0802-1



# 僕の目で君自身を見ることができたなら

《フィクションのエル・ドラード》

カルロス・フランス / 富田広樹訳

【4.12 発売】

▶19世紀半ば、南米大陸の調査旅行に同行した画家ルゲンダスは、貴婦人カルメンと邂逅するが、一線を越えたふたりの前に現れたのは、ビーグル号で航海中のチャールズ・ダーウィンだった……。史実とフィクションを巧みに織り交ぜ、見事な想像力で《愛》を描きだす野心的長編。

四六判上製 / 437 頁 / 4500 円+税 ISBN : 978-4-8010-0756-7



# イタリアと日本の前衛——20世紀の日伊交流

ふくやま美術館編

【4.17 発売】

▶20世紀初頭の未来派の受容から、フォンタナと瀧口の友情、そしてムナーリのデザインへと至る、日本とイタリアの作家たちとの交流の軌跡を、豊富な資料から描き出す。2024年ふくやま美術館開催の展覧会の公式図録！

A5 判並製 / 156 頁 / 3000 円+税 ISBN : 978-4-8010-0806-9



# 食べる——理論のためのレッスン

《人類学の転回》

アネマリー・モル / 田口陽子+浜田明範+碓陽子訳

【4.17 発売】

▶地球の持続可能性の問題を背景に、アーレント、メルロ＝ポンティ、レヴィナスをはじめとする西洋哲学における人間中心主義を、日常の《食べる》ことから問い直す。アクターネットワーク理論の果ての、この世界を生き抜くための知のレシピ。

四六判上製 / 334 頁 / 3500 円+税 ISBN : 978-4-8010-0803-8



## ロシア宇宙芸術——宇宙イメージからみるロシア美術史

生熊源一

【4.25 発売】

▶人工衛星スプートニク1号の打ち上げと、ガガーリンの宇宙飛行で幕を開けたソ連のプロジェクトは生活レベルまで浸透し、芸術家たちの想像力を宇宙へと差し向けることになる。ロシア宇宙主義を背景に、作家たちが形づくる星座を観測する。

A5 判上製 / 336 頁 + 別丁カラー 24 頁 / 4500 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0809-0



## 中村真一郎手帖 19

中村真一郎の会編

【4.30 発売】

▶江戸文人の世界を画期的なアプローチで描き切った中村文学の高峰、「評伝三部作」に改めて迫る。執筆＝田中優子、揖斐高、高橋博巳、助川幸逸郎、毬矢まりえ。『蠣崎波響の生涯』刊行直後に行われた著者による講演も収録。

A5 判並製 / 84 頁 / 1000 円 + 税 ISBN : 978-4-8010-0810-6



水声社

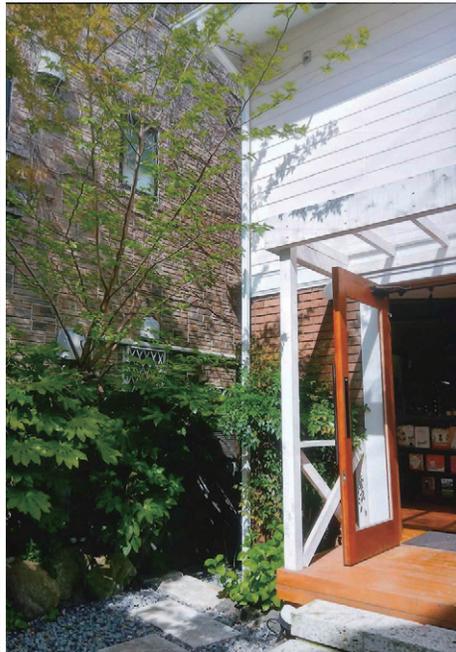
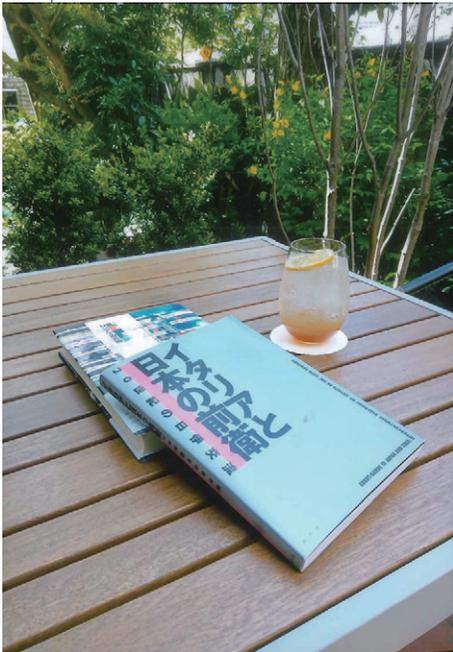
東京都文京区小石川 2-7-5 tel. 03-3818-6040 / fax. 03-3818-2437 eigyo-bu@suisaisha.net

ブックカフェ



本の庭  
le Jardin des livres

# 本の庭



新緑と本に囲まれて、憩いのひとときを。

ブックカフェ〈本の庭〉は、水声社のベストセラー(?)やロングセラー、シリーズ本などを手に取ってお読みいただきながら、香り高い珈琲や自家製のジンジャーエール、季節ごとに展開する手作りの各種スイーツなどとともにゆったりとお過ごしいただけます。トータルデザインやメニューの開発もスタッフで行っています。3月に芸大を卒業したばかりの新進気鋭の陶芸作家作成のマグカップ、住宅街の片隅の緑の木々も、読書や会話のおともをいたします。

カフェに並んでいる水声社の本はカフェ内でお読みいただくことも、お買い求めいただくこともできます。カフェに並んでいない本を水声社の図書目録からご注文いただくこともできます(スタッフへお声かけください)。

営業時間:水・木・金・土曜日の11時から18時まで。(連休後半5月1日(水)から6日(月)までは連続して営業。5月7日(火)から5月9日(木)までは休業致します。)

Instagram〈book cafe「本の庭」〉もご覧下さい。



本の庭  
le Jardin des livres

大田区山王 1-22-16 〒143-0023 tel.070-4171-0860 (営業時間中のみ)

(広告)