

イメージに住まう聖人の生 ——フランシス・アリス《ファビオラ》をめぐる——

二宮望

はじめに

1994年、メキシコシティのオルタナティブ・スペース「クラーレ (Curare)」の一角は、真紅のベールをまとった聖女のアイコンによって占拠されていた¹ (図1)。ベルギー出身の現代美術作家フランシス・アリス (Francis Alÿs 1959—) が手がけた《ファビオラ (Fabiola)》という名のこの作品は、発表当時において、観衆の注目をそれほど惹くものではなかったかもしれない。なぜなら、彼らの眼前に並ぶのは、格調高い古典的な傑作でもモダニズムの先鋭的な造形作品でもなかったからである。そこに忽然と置かれていたのは、作家が蚤の市や古道具屋で拾い集めた名もなき私的なコレクションにすぎなかった。しかも、キャンバスに描かれているのはどれも似通った肖像画であり、一般的な美的基準からいっても「作品」と呼べるような代物ではなかったのである。ところが、この慎ましやかで、どこか不気味な静謐ささえ湛えるプロジェクトは、最初の展示から十余年の歳月を経た2000年代後半以降、欧米やラテンアメリカの主要な展覧会場で立て続けに再演されることになる²。かつて一個人の趣味的

1 この展覧会のカタログは以下の通り。*Fabiola. Una Investigación de Francis Alÿs, en colaboración con Curare*, Ciudad de México / Mexico City, D.F.: Curare, Espacio Critico para las Artes, 1994.

2 筆者が調べられたかぎりでは《ファビオラ》の主な巡回先は以下の通りである。ニューヨークのヒスパニック・ソサイエティ・オブ・アメリカ (2007年9月—2008年4月)、ロサンゼルス・カウンティ美術館 (2008年9月—2009年3月)、ロンドンのナショナル・ポートレート・ギャラリー (2009年5月—9月)、スペイン北部のサント・ドミンゴ・デ・シロス修道院 (2009年10月—2010年2月)、バーゼルのキルシュガルテン邸 (2011年3月—8月)、メキシコ・プエブラのアムパロ美術館メキシコ植民地・19世紀ギャラリー (2012年7月—10月)、サンパウロのピナコテカ・ド・エスタド (2013年4月—7月)、メキシコのサポパン美術館 (2013年11月—2014年3月)、ヒューストンのメニル・コレクション (2016年5月—2018年10月)。欧米以外の展覧会としては、詳細は不明だが1997年にエストニアで開かれた展覧会にもアリスは62点の《ファビオラ》を送っている。この際、作品の一部が輸送中に紛失した。展覧会の主催者はその事実を隠すために贋作を作らせて、アリスに返却するという事態が生じた。この経緯については、以下のカタログに付された目録を参照されたい。*Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, Dia Art Foundation / Yale University Press, 2008.

なコレクションだったものは、いまやその総数が300—400点あまりに膨れ上がり、それを展示する空間も膨大な集積体が埋め尽くす巨大なスペクタクルの様相を呈するようになった（図2）。

もともとベルギーのトゥルネーやイタリアのヴェネツィアで建築を学んでいたアリスは、1980年代に兵役を逃れるためメキシコシティへ移住し、現地に滞在しながら独学で芸術活動をはじめた³。ヒトやモノを次々と飲み込んでいく異国の巨大都市は、建築家を志していた若者の眼に混沌とした渦のように映ったに違いない。1990年代初頭から、アリスはアーティストとしての活動を本格化させ、93年には作家業に専念するようになる。以来、彼は「異邦人」としての視点を堅持しながら、メキシコシティを舞台に数々のコンセプチュアルな作品を生み出していく。街頭の露店で偶然見かけた無名の聖人像を収集するファビオラ・プロジェクトも、都市の雑踏に身を浸すなかから生まれてきた作品の一つである。

しかし、《ファビオラ》は、都市の日常を芸術へと変換させるアリスの作品群において、異質なプロジェクトではある。それは、作家がこれまで頻繁に主題化してきた「歩行」や「遊戯」、あるいは皮肉を孕んだ「社会実践」とは一線を画すものだからだけではない⁴。このプロジェクトを例外的にしているのは、イメージをめぐる問題そのものが、この作品の骨格をなしている点にある⁵。しかも、ここでアリスが企図しているのは、たとえばゲルハルト・リヒターのような作家が長年取り組んできた、思弁的ですからある視覚のアポリアを作品化することとも異なっている。《ファビオラ》が試みているのは、イメージの生産・流通・消費といった、それ自体としては美術史・社会史的な問題系を、インスタレーションという表現のフォーマットに落とし込むことである。「図像的転回」が声高に叫ばれ、イメージへの関心が高まりを見せた2000年代に、「ファ

3 フランシス・アリスの制作活動を包括的にまとめたものとして以下の著作が基礎文献となる。

Russell Ferguson et al., *Francis Alÿs* (Contemporary Artists series), 2nd ed. rev. and expanded, Phaidon Press, 2019.

4 「遊び」を主題としたアリスの作品については、以下の論集に詳しい。Gerard-Jan Claes and Stéphane Symons (eds.), *Francis Alÿs. The Nature of the Game*, Leuven University Press, 2023.

5 なお、アリスはメキシコシティの中心部で見られる手描きの看板に対しては一貫した関心を寄せており、イメージ制作が彼の芸術活動とまったく無縁というわけではない。たとえば、一九九三年には《嘘つき／嘘つきのコピー（The Liar / The Copy of the Liar）》と呼ばれる、職業的な看板描きとの共同制作プロジェクトに着手している。アリスは、彼らと模写をし合って徐々にイメージを循環させる行為を自身の作品にした。これも、「作者性」や「オリジナリティ」に関わる点で、ファビオラ・プロジェクトときわめて親和的な関係にあるが、本稿ではこれ以上詳しく検討する余地はない。Cf. Cuauhtémoc Medina, *Survey: Fable Power*, in: Russell Ferguson et al., *Francis Alÿs*, pp. 82-86.

「ビオラ・プロジェクト」が大きな注目を浴びたのも、当然のことといえるだろう。それゆえ本稿では、アリスの《ファビオラ》をコンセプチュアルな現代アートの実践として分析するだけでなく、イメージ論の範疇に引きつけて論じることにはしたい。芸術のコレクションとシミュレーション、あるいはイメージの複製と聖性の錯綜した関係を考察するにあたって、《ファビオラ》は最良の水先案内となってくれるだろう。

都市を放浪する「煽動者」

メキシコシティに移住してほどなく、フランシス・アリスは路上を歩き回ることを日課とするようになっていた。見知らぬ街のあちこちを散策することは、過密なメガロポリスの感触を肌で確かめるために不可欠な処世術であったと言えるだろう。こうした日々の何気ない「歩行」の繰り返しが、そのままアリスの芸術の源泉となっていく⁶。やがて彼の関心は、「歩行」そのものから、街中をあてもなく漂流していく「モノ」にも向けられていく。1990年から92年にかけて制作された《蒐集家 (the Collector)》は、磁石で作った犬のおもちゃを連れて歩き、路上に散らばる金属片を吸着させていく作品である（図3）。ここで、ペットの散歩という余暇的な身振りは、廃品を拾い集める困窮者の姿と重ね合わされている。アリスにとって歩行とは、第三者の視点からなされる路上観察とは異なり、都市の奥深くへと分け入り、そこで起きている新陳代謝を内側から感じ取るための実践なのであった。

1980年代のメキシコは、かつての経済繁栄という幻想が打ち砕かれ、過酷な現実を突きつけられた時代であった。長年にわたる制度的革命党（PRI）の一党支配は政治の腐敗を招き、通貨暴落にともなうハイパーインフレーションと緊縮財政が国内経済を直撃した。失業者が街にあふれ、社会が閉塞感に包まれるなか、1985年のメキシコシティ大地震が追い打ちをかける。政府は初期対応に失敗して海外の支援も拒んだため、死者が2万人以上に達する甚大な被害を招いた。アリスがメキシコシティに到着したのは、この震災からわずか1年後のことである。一度すべてがリセットされたかのような都市の現実とは、部外者であったアリスにとって、むしろ好都合であったかもしれない。公的権力が機能不全に陥った都市のいたるところでは、無許可の露店が立ち並び、得体のしれない物品が監視の目をすり抜けてあふれかえっていた。生活圏の混乱は、都市の新たな活力と表裏一体である。混沌とした状況下で懸命に生きる人々の活気が、アリスの芸術的感性を強く刺激したことは想像に難くない⁷。

6 Medina, Survey: Fable Power, pp. 70-78.

7 アリスは1994年に発表した《観光客 (Turista)》で、メキシコシティの大聖堂前に職を求めて

アリスはごく些細な好奇心から、メキシコシティの路上で蒐集活動をはじめた。当初の目的は、ラファエロやレオナルド、あるいはミレーといった西洋美術の巨匠の複製画を探し求めることにあった⁸。建築家から転身したばかりの彼は、かぎられた資金を元手に、地元の市場に流れ込んでくる安価なレプリカを追いかけた。しかしながら、名画のコピーを集めるという当初のありふれた構想は、ある図像との遭遇によって転機を迎える。中古品が並ぶ露天商を巡るなかで、彼はある一人の若い女性を描いた肖像画に頻繁に出くわすことに気づいた。それこそ、赤いヴェールを身にまとった聖女ファビオラだったのである。その後、アリスは旅先で蚤の市を見つけるたびに、ファビオラが紛れていないか探し回ることに夢中になっていった。

几帳面につけられた蒐集データによると、1992年9月のブリュッセルで「Schaddy.」と署名された作品が購入されている⁹(図4)。約41cm×31cmのキャンバスに描かれたこの肖像画は、保存状態こそ「まずまず(fair)」と記されているものの、木枠の影響で表面に折り目や凹みが生じている。当時の購入価格はわずか100ベルギー・フランで、現在の価値に換算しても数百円程度という、きわめて安価なものであった。一方で、1994年にはメキシコシティでの購入記録も残っている。「Dora 82」と署名されたその作品には180メキシコ・ペソの値がつけられており、先の作例と比較すれば高値ではあるものの、美術品の相場としては依然として廉価であることに変わりはない(図5)。

両者を比較すると、その描写スタイルに明確な違いが見て取れる。《Schaddy.》が聖人の上半身をやや引き気味の構図でとらえているのに対し、《Dora 82》は肩から胸元までを大きく写し出す典型的なファビオラ像となっている。背景の処理も対照的である。《Schaddy.》には、赤と暗褐色が混じり合う不均一な縞模様が斜めに走っているのに対し、《Dora 82》は一般的なファビオラ像を踏襲し、背景は黒や茶系統の単色で塗りつぶされている。もちろん、《Dora 82》にも「個体差」は存在する。保存状態は良好とされるが、頬には小さな傷があり、光が強くあたったからなのか、こめ

集まる配管工や電気技師に混ざって、「観光客」と書かれた手書きの看板を足元に置いて立ち続けるというパフォーマンスを行っている。この作品には、アリスの「よそ者」としてのアイデンティティとメキシコの労働環境との摩擦やねじれがコンセプトとして組み込まれている。Cf. Russell Ferguson and Francis Alÿs, Interview. Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs, in: Russell Ferguson et al., *Francis Alÿs*, p. 11; Medina, Survey: Fable Power, p. 70.

8 Lynne Cooke, Francis Alÿs: instigator / Investigator, in: *Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, p. 69; Lynne Cooke, Fabiola on Tour, in: *Francis Alÿs: Fabiola*, Schaulager / Schwabe Verlag, 2011, p. 14.

9 「ファビオラ・コレクション」の2008年までの作品リストは、以下の著作の付録に図版とともに掲載されている。*Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, Dia Art Foundation / Yale University Press, 2008.

かみ付近のマントの赤が黄色く褪せているように見える。このように、個々の作品には作風の違いや経年変化による微細な差異が認められるものの、全体としてみれば、それらはファビオラという同一イメージの「シミュラクル」をかたち作っている¹⁰。鑑賞者は、ひとつのイメージの膨大なバリエーションを目撃することで、平均化されたファビオラの虚像を自然と思い浮かべることができるようになるのである。

いま挙げた作例は、1994年の「クラレ」の展示リストにも記録されている、コレクションの最初期からの「古株」である。それ以後も、コレクションは質・量ともに拡充し続け、イメージの反復が積み重なるごとに、シミュラクルの強度は増していった。ただし、この膨張の過程は、決してコレクションの画一化を意味するわけではない。アリスのコレクションは、その大半がアクリルや油彩で描かれた絵画で構成されているのだが、よくよく目を凝らしてみると、そこには刺繍や木彫レリーフ、種子や豆で作られたモザイク状の作品まで珍しい素材による作例が含まれていることに気づかされる(図6, 7, 8)。なかには、聖女の意匠をアクセサリーに応用したネックレスやカメオのブローチも見られ、その蒐集範囲はきわめて多岐にわたる(図9, 10)。興味深いことに、標準的なファビオラ像に慣れれば慣れるほど、そこから逸脱した作品の個別性に注意が払われる。キャンバスに描かれたファビオラにかぎっても、その顔だちや表情、漂う雰囲気はひとつとして同じものがない。無数の類似が堆積し、イメージが飽和点に達した瞬間に、かえって個々の作品の特異性が前景化してくる。ファビオラ・コレクションには、こうした蒐集をめぐる奇妙なパラドックスが潜んでいるのである。

アリスは、ファビオラ・プロジェクトにおける自身の役割を「蒐集家 (collector)」ではなく、「煽動者 (instigator)」と呼んでいる。この言葉の意図について、長年プロジェクトに携わってきたリン・クックは、ヴァルター・ベンヤミンの「蒐集」と対比させつつ考察を加えている¹¹。ベンヤミンの説く「蒐集」において、事物は網羅性を備える私的な体系へ統合されることで、有用性の束縛から解放される。それに対してアリスは、蒐集をこうした閉鎖的な全体性の構築とはとっていない。むしろ、集められた対象から新たな契機が誘発されるような、開かれたプロセスとして考えるのである。クックの指摘するところによれば、アリスの身振りは、対象を「突き動かし (goading)」、「駆り立て (urging forward)」、「挑発し (provoking)」、あるいは「煽動する (inciting)」といった一連の能動的な行為と分かちがたく結びついている¹²。世界各地に散らばるファビオラを拾い集める試みは、同じイメージが際限なく並ぶシステムを完成させる作

10 ちなみに、ファビオラ・コレクションには、稀に緑色のファビオラが紛れている。これは、オリジナルの油彩画が失われた後に制作された「ネガ版 (図像の向きが左右反転し、配色も補色になっている版)」の複製が流通していたという歴史的経緯に由来するものである。

11 Cooke, Francis Alÿs: *Instigator/ Investigator*, pp. 69-73.

12 *Ibid.*, p. 72.

業であるよりは、コピーが溢れるコレクションの中で、個々のイメージがその型から抜け出すための「間隙」を作り出す実践であった。アリスが語る「煽動者」という言葉には、蒐集物一つひとつを触媒として、新たな反応を呼び起こそうとする活性的なニュアンスが含まれているのである。

とはいえ、そうした「煽動者」としての活動は、モダニズムの作家たちが追求したような、従来の美的価値を覆す未知の「オブジェ」を探し出す試みとも、多少趣を異にしている。かつてアンドレ・ブルトン、アルベルト・ジャコメッティとともにパリの蚤の市を散策する中で、奇妙な物体に遭遇したという体験を報告している¹³。彼がそこで見つけたのは、小さな靴の形状をした木製スプーンであった。こうしたアンティーク雑貨の類は、都市の消費生活から一時的にこぼれ落ち、蚤の市という名の終着点へと流れ着いたものである。ブルトンは、この場所を退屈と欲望が入り混じった夢のような空間とみなした¹⁴。アリスと「ファビオラ」との予期せぬ出会いも、無用性と願望が奇妙に入り混じる交通路で起きた出来事だといえる。しかし、それはシュルレアリストたちが好んだ「受動的な発見」にとどまるものではない。ここに「オブジェ」と「イメージ」の決定的な違いがあると言っても良いかもしれない。

たしかにアリスは、画板や工芸品など、ファビオラという「オブジェ」を蒐集してきた。ところが、それは必ずしも実体のある「モノ」としての珍しさや美的価値を主張するためのものではない。《ファビオラ》は、イメージの連鎖の中ではじめて特有の意味を持つオブジェなのである。ここに描かれた人物の正体とは何か。この図像はどのような思いによって作られ、受容され、複製されてきたのか。このような問いを喚起するのがイメージであり、造形的な特異性はすぐさま歴史心理学的な領域へと接続されていくのである。次節以降、われわれもファビオラのイメージが投げかけるこれらの問いへと踏み出してみることにしよう。

ファビオラ探訪

ここまで明示的な説明もないまま「ファビオラ」という名を繰り返してきたが、彼女はいったいどのような人物なのだろうか。実のところ、彼女について残されている歴史的証言は、思いのほか少ない。ファビオラに関する最初の記述は、聖ヒエロニム

13 美術史家ダリオ・ガンボーニは、ブルトンのこの逸話を引き合いに出しながら、アリス《ファビオラ》について論じている。ガンボーニが、予期せぬ出会いを招き寄せる「蚤の市」を両者に共通する創造的な場として強調するのに対し、本稿では、シュルレアリスムの「オブジェ」とファビオラの「イメージ」の差異に注目したい。Cf. Dario Gamboni, *In the Copious Light of a Dead Star*, in: *Francis Alys: Fabiola*, p. 61.

14 アンドレ・ブルトン『狂気の変』笹本孝訳、思潮社、一九八八年、四七―五〇頁。

スの書簡に見出される。オケアヌス宛ての第 77 書簡（399 年）は、ファビオラの死を受けて書かれた追悼文でありながら、彼女の生涯を知るうえで欠かすことのできない、ほぼ唯一の一次資料ともなっている¹⁵。ただし、ここでの記述は、語り手の取捨選択をともなった不十分な内容にとどまっていることに注意が必要である。聖ヒエロニムスの書簡は、以下のような聖人の物語を伝えている。

ローマの名門ファビウス家に生まれたファビオラは、最初の結婚で夫の非道な振る舞いに耐えかね、当時の教義に反して離婚を決意する。その後、ふたたび教えに背くかたちで再婚するも、二番目の夫とも死別してしまう。復活祭の前夜、彼女はラテラノ大聖堂の門前で、大勢の市民が見守るなか、みずからの過去を悔い改める。回心を境に、彼女は莫大な私財を投じて貧者の救済にあたった。西方教会ではじめてとされる病院の設立を行ったのも彼女である。晩年にはエルサレムへ巡礼し、聖ヒエロニムスのもとで聖書の教えについて対話を重ねた。ローマへ帰還してからも貧者への献身をつづけ、その最期は、彼女の死を惜しむ群衆が街を埋め尽くすほどだったという。聖ヒエロニムスは、生前から親しかった知己を失った悲しみと、彼女の歩みを後世に残そうとする強い思いに突き動かされて、ファビオラの生涯を記録したのだろう。

ファビオラの死に際にローマの群衆が示した熱狂は、彼女が生前に集めていた民衆の支持の根強さを物語っている。西暦 537 年には列聖も行われているのだが、その後、彼女は数世紀にわたり、教会史の片隅でほとんど忘れ去られた存在となった¹⁶。中世を通して、個人的な崇敬の対象になることはあったかもしれないが、公的な典礼や聖堂の守護聖人としてその名が刻まれることは稀であった。実際、スーザン・ランニングham も指摘するように、西暦 200 年頃から 1216 年までの神学論文や説教集を網羅した『ラテン教父全集』を繙いても、彼女への言及は 40 回に満たない¹⁷。後代のイメージの豊かさを思えば意外なことだが、彼女は長らくもともと影の薄い聖人の一人であったといえる。だが、この歴史的な空白こそが、ファビオラの人物像に高い可塑性を与えたのではないか。初期の記録が希薄だったからこそ、彼女は、後の時代の要請に応じたイメージをまとめて、歴史のなかを生き延びることができたという仮説を立ててみるのできるのである。

ながらく歴史に埋もれていたファビオラであったが、19 世紀半ばにその状況は一変

15 Saint Jerome, Letter LXXVII: To Oceanus on the Death of Fabiola, trans. F. A. Wright, in: *Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, pp. 81-90.

16 ファビオラが、聖人伝という文学的ジャンルのなかで、どのように語られてきたのか（あるいは無視されてきたのか）については以下の論稿を参照。Susan Laningham, *Painting Fabiola: The Hagiographer as Literary Artist*, in: *Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, pp. 23-29.

17 *Ibid.*, p. 26.

する。当時、ヨーロッパを席卷したカトリック復興運動とともに、彼女は再発見されることになる。イギリスでも、英国国教会の内部でカトリック勢力が擡頭し、プロテスタント側との対立を招きながらも、ゴシック・リヴァイヴァルに見られるような、キリスト教文化の再興をうながすようなうねりを作り上げていく¹⁸。そうしたなか、イングランドのカトリック復興運動を牽引していたニコラス・ワイズマン枢機卿（Nicolas Wiseman 1802—1865）は、1854年に歴史小説『ファビオラ、またはカタコンベの教会』を発表する¹⁹。小説において、ワイズマンはウォルター・スコット風のロマン主義的な筆致で、ローマ貴族の女性がキリスト教へ回心する物語を描き出した。主人公となったのはもちろんファビオラである。傲慢な態度を隠さないこの女性が高潔な信徒へと生まれ変わるドラマティックな軌跡が、キリスト教徒が受けた迫害の苦しみと重ね合わせられながら語られることで、当時の読者の共感を誘い、カトリック信者を中心に熱狂的な支持を広げていった。小説は出版直後から幾度も版を重ね、挿絵入りの改訂版も出版されるほどの人気を獲得し、フランス語、ドイツ語、イタリア語など各国語へと翻訳も進められた²⁰。

ワイズマン枢機卿の文学的成功は、視覚文化の領域にも波及していった。挿絵入り小説の刊行は、ファビオラという人物の視覚的イメージを定着させることに貢献した。ただこうした簡易的なイラスト以上に決定的だったのが、フランスの画家ジャン＝ジャック・エネール（Jean-Jacques Henner 1829—1905）が描いたファビオラの肖像画である（図11）。この作品は、それまで主に言語を通してしか知られていなかった聖女に対して、だれもがそれと判別できる「顔」を与えたのである。フランシス・アリスが蒐集の対象とした作品群も、それらの出処をたどろうとすれば、最終的にはこの一枚の肖像画に行き着く。ところが、この肖像画についても、現在、われわれが知りうる事柄は驚くほど少ない。1885年にパリのサロンに出品されたという記録はあるものの、オリジナルである油彩画の所在はよくわかっていないのである²¹。イメージの

18 19世紀中葉、急激な工業化・世俗化に対抗するキリスト教の復興活動がイギリスで高まり、いわゆる「オックスフォード運動」に代表されるような、キリスト教の典礼や儀礼を復活させようとする動きが生まれた。この歴史的背景については以下の著作に詳しい。Dominic Janes, *Victorian Reformation. The Fight Over Idolatry in the Church of England, 1840—1860*, Oxford University Press, 2009.

19 Cardinal Wiseman, *Fabiola, or, The Church of the Catacombs*, Burns & Oates, 1854.

20 ワイズマン枢機卿『ファビオラ』の各国語への翻訳および複数版の情報を網羅的にまとめたものとして、次の文献に付された一覧を参照されたい。Cf. Francis Alys: *Fabiola*, Schaulager / Schwabe Verlag, 2011, pp. 76-84. なお、ワイズマン枢機卿の小説は邦訳も存在し、明治41年（1908年）に森雅子によって翻訳され、以後、定期的に版を重ねている。初版は以下の通り。カルザナス・ワイズマン『ファビオラ』森雅子訳、三才社、一九〇八年。

21 エネールの《ファビオラ》については、次節で詳細に検討するが、この作品に関する基礎文

原画が失われる一方で、版画や写真による複製は大量に出回り、短期間のうちにファビオラの肖像はいたるところへと拡散していった。アカデミックな風格を備えながらも、構成が簡潔で模写しやすかったためか、多くのアマチュア画家の手によって無数の複製画が制作されたのである。

ファビオラは、その起源が不透明なまま、事後的な創作の積み重ねによって、かろうじて生を繋ぎ止めてきた聖人だったと言えるかもしれない。彼女の存在を担保する典拠といえるのは、厳密に言えば聖ヒエロニムスの書簡のみだが、その資料でさえ一人の強固な聖人像を構築するには、あまりに恣意的で断片的であると言わざるを得ない。しかし、19世紀に初期キリスト教を題材にした歴史フィクションが隆盛すると、実体の不安定なこの聖女は再び脚光を浴び、その空白を埋めるようにして数々の語りとイメージが引き出されてくる。ところが、ここでファビオラはまたしても「実体の消失」という不幸な運命に見舞われる。彼女の「公的な顔」と目されていたエネールの肖像画は、完成後ほどなくして所在不明となり、代わりに正確さが保証されない無数の複製が流布されることになった。これほどまでに身元の不確かさに晒されながら、それでもなお歴史にとどまり続けた聖人はほかにいただろうか。こうした足跡をたどるとき、われわれは彼女の表象についてひとつの素朴な疑問に行き当たることになる。あのファビオラは、どうして「赤いヴェールをまとった横顔」という相貌でなければならなかったのだろうか。

「赤い横顔」の舞台裏

ファビオラについて語られた同時代人による証言の乏しさを思えば、彼女が生前どのような姿をしていたかを突き止めることには、もとより限界がある。今日に伝わるファビオラの形象も、目撃証言のような記録が残されていない以上、どうしてもその虚構性を拭い去ることができない。だが、ここで問うべきは肖像が本人に似ているかどうかではなく、彼女の表象が生成されてきた歴史的なプロセスの方であろう。というのも、われわれの関心は、実在したファビオラの真の姿にではなく、彼女を生き延びさせたイメージというメディアの条件にこそあるからである。

まずは、ファビオラ像の原点ともいえる聖ヒエロニムスの記述を検討することにしよう。聖ヒエロニムスは、ファビオラの生涯を報告するにあたって、聖人伝としての体裁を前面に押し出すため、回心による精神の変容に焦点を当てる。そのため、外見的特徴への言及はきわめて少ない。わずかながら、ファビオラの謙虚さを称賛する

献としては以下がある。Stephen Bann, *Beyond Fabiola: Henner In and Out of His Nineteenth-Century Context*, in: *Francis Alÿs. Fabiola: An Investigation*, pp. 31-40.

くだりで、高貴な身分にふさわしい絹の衣を拒否し、あえて奴隷や平民のような質素な装いを選んだというエピソードが紹介されるが、この逸話もこれ以上の具体的なイメージを結ぶにはいたらない²²。ただ例外的に、彼女の姿が鮮やかに描写される箇所がひとつだけ存在する。それは、ほかの回心者たちと列をなし、みすばらしい装いを衆目に晒しながら街頭に立つ場面である。

過越祭の前夜、全ローマの民衆の前で、彼女はかつてカエサル の 剣 によつて命を落としたあのラテラヌスの教会に、ほかの悔悛者たちと共に立った。司教、長老たち、そして涙を流す民衆の前で、彼女は乱れた髪、青ざめた顔、汚れた手、塵にまみれた首を晒した²³。

この凄絶な記述は、エネールのあの穏やかな横顔を見慣れた者にとって、いささか意外な印象を与えることだろう。このシーンがファビオラの生涯のハイライトであることは間違いない。そうだとすれば、彼女の肖像の状況設定に、こうしたシンボリックな情景が選ばれたとしても何ら不思議ではない。しかし実際には、このような痛ましくも神聖な姿がファビオラのイメージとして定着することはなかった。

19世紀の歴史小説に登場するファビオラは、聖ヒエロニムスの記述とは一線を画す。ワイズマン枢機卿は、聖人伝というより、近代小説が持つ叙述の厚みを活かしてファビオラの人となり を 浮き彫りにしていく。それゆえ、彼女の人物像も、プロットの進展にあわせて変貌を遂げ、立体的に描き出されていく。物語の序盤、ファビオラは富裕なローマ貴族の令嬢として登場する。そこでは、二十歳を過ぎたばかりの美貌に加え、高貴な出自を誇示するかのような傲慢な振る舞いが強調される²⁴。しかし、父ファビウスの死という転機を経て、彼女の心情には変化の兆しがあらわれはじめる²⁵。そうした転身をさらに後押しするのが、小説内でファビオラの従姉妹とされる聖アグネスの殉教である。処刑の場に現われたファビオラは、深紅、紫、金の文様が織りこまれたインド製のマントを身にまとっている²⁶。この場面は、作中で彼女の容姿が語られる数少ない叙述のひとつである。聖アグネスの清廉な最期に衝撃を受けたファビオラは、やがて華美な生活を捨て、敬虔な信仰の道へと歩みだしていく。

それにしても不可解なのは、ファビオラ の 存在を世に知らしめたこれら二つの文献に、エネールによるあの肖像画を予見させる描写が欠落していることである。聖ヒエ

22 Saint Jerome, op. cit., p. 81.

23 Ibid., p. 83.

24 Wiseman, op. cit., p. 15.

25 Ibid., pp. 150ff.

26 Ibid., p. 269.

ロニムスの悔悛の記録にも、ワイズマン枢機卿の高潔な貴婦人の叙述にも、朱色の頭巾をまとい、静かに横を向く肖像の手がかりは見つからないのである。言葉とイメージのあいだに横たわる、この決定的な乖離をどのように理解したらよいのだろうか。エネールは、何に導かれて、あの気高き聖人像を練り上げたのか。

1829年に南アルザスの農家に生まれたジャン＝ジャック・エネールは、ストラスブールとパリで絵画の基礎を学んだのち、アカデミー会員ミシェル＝マルタン・ドロリングらのもとで研鑽を積み、1858年にはローマ賞を受賞している²⁷。当時のフランスのアカデミーには、歴史画の題材を神話や聖書に限定する17世紀以来の規範が存在した。しかし、1820年代に入ると、ローマに滞在した画家たちのあいだで、伝統的な歴史画に現代的な風俗描写を取り入れる試みが始められる。こうした潮流を牽引した一人が、ジャン＝ヴィクトール・シュネッツ（Jean-Victor Schnetz 1787—1870）であった。彼は1848年のサロンに《ローマのカタコンベにおける若い殉教者の葬儀》（図12）を出品し、ともすれば古びた印象を与えかねない殉教というテーマを、同時代人の感性に訴えかける表現に刷新した。シュネッツの作品は、エネールの《ファビオラ》より27年早く、またワイズマンの小説にも6年ほど先駆けて世に出ているが、ここにはすでにキリスト教の聖人画が同時代的な感傷性をともないながら、広く民衆に親しまれていく予兆が感じ取られるのである。

当時のアカデミー画壇において、《ファビオラ》のような飾り気のない肖像画の先鞭をつけた画家として忘れてならないのが、ポール・ドラローシュ（Paul Delaroche 1797—1856）である。荘重な歴史画の伝統にロマン主義のスタイルを持ち込み、折衷主義的な方向性を確立したドラローシュは、キャリアの晩年に、初期キリスト教を題材にした《若い女殉教者》（1854—55）（図13）を制作している。モチーフとなったのは、ディオクレティアヌス帝による迫害のさなかに、両手を縛られたままテヴェレ川に投げ込まれた無名の女性である。美術史家スティーブン・バンも指摘するように、この画面からは、従来の歴史画に不可欠とされた壮大な舞台装置や雄弁な物語性がことごとく剥ぎ取られている²⁸。ここに見出される造形的な禁欲主義は、後の《ファビオラ》の画面構成を支える形式的な特徴に引き継がれていると考えてよいだろう。

とはいえ、エネールの《ファビオラ》は先行する画家たちの意匠の単なる寄せ集めではない。聖人の頭部を包む赤いベールは、かならずしもこの当時、好んで描かれた殉教者や聖人たちに共通していたものではないし、人物を側面からとらえる画角もそれほど頻繁に見られたわけではない²⁹。もっとも赤色の衣服は教皇や枢機卿といっ

27 Bann, op. cit., pp. 31-32.

28 *Ibid.*, pp. 37-38.

29 19世紀における女性表象としては、次の研究書を参照。Bram Dijkstra, *Idols of Perversity:*

た高位聖職者を象徴するアトリビュートでもあったことを思えば、その選択に不自然さはそれほど覚えない。これは、ファビオラと師弟関係にあった聖ヒエロニムスの図像的伝統を踏まえた配色とも考えられよう。では、キリスト教の聖像画においてあまり一般的ではない横向きの構図はどうか。本来、礼拝者との対話を前提とする聖像画では正面観を採用することが多いのだが、《ファビオラ》の場合は、宗教的な礼拝像の系譜を汲むというよりも、彼女の出自と深く結びつく古代のコインやメダルの形式が優先されたと考えることができる。暗色の背景に浮かび上がるプロフィールの肖像は、まなざしを手前の鑑賞者に向ける代わりに、キャンバスの側方へと広がる虚空をじっと見つめている。特定の物語から切り離され、横向きの輪郭線に収められた聖人の姿は、時代を越えて生き続ける記念碑のような耐久性を要求しているかのようである。「赤い横顔」の肖像は、エネールの卓抜な創意に負うところが大きいのだが、ひと目でそれと判別できる簡潔なフォルムとモニュメンタリティを兼ね備えていたからこそ、このイメージは今日にいたるまでその命脈を保ち続けているのである。

イメージに憑かれた部屋

フランシス・アリスの《ファビオラ》を考察するにあたり、いささか迂遠な前史の追跡に耽りすぎたかもしれない。ただ前述のように、一見すると本筋から外れたように見える蛇行も、それ自体すでにアリスのプロジェクトのなかに組み込まれたものであったはずだ。なぜなら、そのインスタレーションは、ファビオラが歩んできた道筋を、見ている者に不可避的に呼び覚まし、イメージに住みついたあの聖人の生を追体験するよう働きかけるからである。あらためて《ファビオラ》の展示空間に身を置くと、反復されるイメージに圧倒されて、鑑賞者はただただそこに立ち尽くすほかない。端正な聖人像が放つ得も言われぬ神聖さとイメージに堆積した時間の厚みのあいだで、芸術体験は激しく揺さぶられることになる。

とはいえ、こうした空間演出もはじめてから緻密に計算されていたわけではない。「ファビオラ・プロジェクト」が初めて公開されたメキシコシティの「クラーレ」では、展示数はわずか28点と小規模なもので、会場をイメージで埋め尽くすような迫力はいまだ希薄であった。アリス自身も、この展示を完成された作品というより一種の「調査

Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, Oxford University Press, 1988; Werner Hofmann (ed.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, Prestel, 1986. また、ヴィクトリア朝における殉教者像については以下を参照。Maureen Moran, *The Art of Looking Dangerously: Victorian Images of Martyrdom*, in: *Victorian Literature and Culture*, Vol. 32. No. 2, 2004, pp. 475-493.

(investigation)」と考えていた³⁰。しかしその後、コレクションは加速度的に膨らんでいき、2007年のヒスパニック・ソサエティ・オブ・アメリカでの展示を皮切りに、プロジェクトは展示空間そのものを作品化する大掛かりなインスタレーションへと進化していく。

ところで、アリスによる《ファビオラ》の陳列は、無計画になされているわけではない。たとえば、モダニズム芸術の聖域ともいえる「ホワイト・キューブ」が、展示空間としては周到に避けられている³¹。もとより《ファビオラ》は、純粋な造形的革新を追求するモダニズムとは対照的なところに位置する19世紀のアカデミズムに根ざした作品であった。そうした経緯を踏まえれば、アリスが無機質な抽象空間を避けて、別の展示スペースを求めたのは当然の結果といえる。こうしてホワイト・キューブに代わって選ばれたのが、19世紀のサロンを彷彿とさせる、歴史的な痕跡をとどめた室内空間である³²。会場によって多少ばらつきはあるものの、壁面はしばしば深い色調で覆われて、古典的な作品群を迎え入れるようなアンティークな雰囲気が漂っている、そのような場所である。

《ファビオラ》の展示形式は、おおむね二つのパターンに整理できる。

第一の手法は、膨大な数の肖像画を上下左右に隙間なく並べ、壁一面を聖女の横顔で埋め尽くすタイプである。ロサンゼルス・カウンティ美術館やロンドン・ナショナル・ポートレート・ギャラリーでは、主にこちらの手法が採用され、グリッド状の構成をもったイメージの網の目で会場を覆い尽くした(図14)。これらの会場は、西洋における「芸術の殿堂」の典型とも呼べるもので、シミュラクルを生じさせる肖像画の集積は、近代美術館がこれまで保持してきた制度的な枠組みに揺さぶりをかけている。

第二の手法として挙げられるのが、会場に備え付けの工芸コレクションや調度品にファビオラ・コレクションを紛れ込ませる形式である。ニューヨークのヒスパニック・ソサイエティやスペインのアムパロ美術館での展示は、その好例といえる(図15)。ここでは、場所の来歴や特性を活かしたサイトスペシフィックな空間構成が印象的である。蒐集物がもともと家庭内の礼拝像や実用品であった背景を考慮して、会場の雰囲気に自然と溶け込むようなかたちで展示が行われている。こうした演出によって、一時は失われていたかもしれないイメージの神秘的な佇まいがふたたび呼び覚まされたかのような効果が生まれている。

30 「クラール」でのファビオラ展には、「フランシス・アリスによる調査」という副題が付けられている。Cf. Cooke, Francis Alÿs: Instigator/ Investigator, p. 73.

31 *Ibid.*, p. 64.

32 *Ibid.*

もっとも《ファビオラ》の実際の展覧会場をつぶさに観察すれば、二つの手法は二者択一に選ばれているわけではなく、相補的に組み合わせられて用いられていることに気がつくだろう。バーゼルのキルシュガルテン邸における展示では、幾何学的にまとめられたファビオラの肖像群が二階のホールに置かれているかと思えば、三階のダイニングルームには木製の壁に同化するように、木彫レリーフのファビオラが掛けられている。さらに別の部屋では、邸宅がもともと所有していたコレクションのすぐ隣にファビオラの肖像画が並んでおり、あたかも彼女が遠い昔からこの家の住人であったかのような気配を漂わせているのだ（図 16）。ここには、二つの異なるねらいが交差していると考えられる。イメージの反復と蝟集は、すでにわれわれに馴染み深いものとなった、ひとつの作品に集中させるような伝統的な展示のあり方を相対化している。他方で、一つひとつのファビオラの固有性を活かして特定の場所に配置する演出は、それぞれのイメージにアウラを取り戻させる処置と解することができる。ここで性急にも「アウラ」という言葉を持ち出したが、この「アウラ」はかつて芸術の権威を担保していた美的な神聖さとは異なるもので、ベンヤミンのいう芸術作品のアウラに対して、「イメージのアウラ」とでも呼ぶべきもののなのである³³。こうして回復された「アウラ」は、ほかのファビオラたちにもたちどころに伝染していき、シミュラクルのなかで無限に増幅されていくことになる。

近代的な芸術のパラダイムにおいて、アウラはつねに「一回性」や「真正性」、あるいは「礼拝価値」といった概念とともに語られてきた。そのため、オリジナルの特権性を解体する複製技術が普及するにつれてアウラは次第に消滅するとされてきたのである。このような楽観的な見通しには異論の余地も少なくないが、ここではホルスト・ブレーデカンフにならって、複製という行為がかえって礼拝価値を高める場合もあるという見解を受け入れることにしよう³⁴。中世後期に制作された聖母マリアの彫像

33 ベンヤミンのアウラ論の主な典拠となる論文「複製技術時代の芸術作品」にはいくつかのヴァージョンが存在するが、ここでは版の異同等の詳細には立ち入らず、以下のテキストを参照した。Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1974, Bd. I-2, pp. 431-469; pp. 471-508 (ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、一九九五年、五八三-六四〇頁)。

34 ベンヤミンの「アウラ」をめぐる先行研究は枚挙にいとまがないが、ここでは以下の文献を参照。Miriam Bratu Hansen, Benjamin's Aura, in: *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 2, 2008, pp. 336-375; Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, 2001; Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Andreas Berndt et al. (eds.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Reimer, 1992, pp. 117-140.

は、聖遺物と同等の効力を持つと信じられたため、多数のレプリカが作られてきた³⁵。美的な鑑賞を至上のものとする近代的な芸術観から切り離された文脈では、複製されたイメージが日々の祈りや生活に入り込むことで、独自の神聖さを帯びはじめるのである。《ファビオラ》がまとう独特の雰囲気にも、複製を通じて生産されるこの種の「アウラ」と同質のものが感じられるのである。

さて、《ファビオラ》のインスタレーションを前にしたとき、ふと思い起こしてしまう光景がある。それは、ドイツの美術史家アビ・ヴァールブルクが晩年に取り組んだ図像アトラス「ムネモシュネ」のイメージ空間である³⁶。ヴァールブルクは、西洋文化の深層に流れる「古代の残存」の探求をライフワークとしていたが、その集大成として進められたのが「ムネモシュネ」プロジェクトであった。彼は、多数の複製図版を1.5m×1.2mの大型のパネルに配置することで、表面上は見えてこないイメージ同士の結びつきを可視化しようとした。アリスの展示にも見られる、イメージの集積体を平面上にモンタージュする試みの原型が、すでにこのプロジェクトにみとめられる。ヴァールブルクの考えによれば、芸術表現にあらわれる視覚的造形は人間の記憶を媒介にして時間を越えて断続的に伝播していく³⁷。それを可能にするのは、イメージに宿っている力動的なエネルギーである。この力が鑑賞者の心を突き動かすことで、イメージは形を変えながら亡霊のように残存していく。われわれがここまで見届けてきた《ファビオラ》の絶えざる生命力も、ヴァールブルクがイメージの深淵に見出した、あの抗しがたいダイナミズムに由来するものであるのかもしれない。

図像アトラス「ムネモシュネ」の第46パネルには、「ニンフ」と呼ばれる女性形象が集められている（図17）。そこには7世紀ロンバルディア地方の浮彫から、ラファエロの描く水運びの女、さらにはトスカーナの農婦をとらえた写真にいたるまで、約26点の図版が配されている。なかには、ファビオラの横顔を思わせるジョヴァンニ・トルナブオーニの肖像画やメダルも密かに混ざり込んでいる。ヴァールブルクにとってニンフとは、古代という起源が遠ざかった後も、姿を変えながら繰り返し再生しつづ

35 Bredekamp, op. cit., pp. 125-126.

36 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, 2000.

37 ヴァールブルクのイメージ概念については以下の文献を参照。Georges Didi-Hubermann, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg*, Minuit, 2002（ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳、人文書院、二〇〇五年）；Ulrich Raulff, *Wilde Energien: vier Versuche zu Aby Warburg*, Wallstein, 2003；Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Akademie Verlag, 2011.

ける異教の亡霊のごとき存在であった³⁸。これらのイメージ群のなかでもヴァールブルクが格別の関心を寄せたのが、ドメニコ・ギランダイオの《洗礼者ヨハネの誕生》に登場する給仕の女性である。パネルの右上に、このフレスコ画全体の複製図とともに、風になびく衣をまとった彼女の拡大図が添えられている。絵画の端役にすぎないこの人物は、軽やかな足取りで画面を横切りながら、その横顔のみをこちらに向けている。歴史的に見てプロフィールの肖像は、不在の対象をかたどる記憶のイメージ形式だったのだが、同時にそれは、時代や場所を自在に横断するイメージの可動性のアレゴリーとしても理解されるべきである³⁹。こうした二重の性格は、《ファビオラ》の肖像にも共通して指摘することができるものだろう。

アリスの《ファビオラ》は、ヴァールブルクの「ムネモシュネ」にも似て、イメージがその内部で抱え込んでいるアナクロニズムを可視化させてくれる。このインスタレーションにおいて、イメージは一度失われた生命を亡霊のように再活性化させて鑑賞者のもとに迫ってくる。その光景は、ときに降霊術さながらの物々しい雰囲気 را帯びることもあろう。壁を埋め尽くすファビオラの横顔は、どれも匿名的で、ありふれた複製に過ぎない。けれども、その没个性的な肖像には、この絵を愛好してきた無数の人々の面影や記憶が織り込まれている。いわばイメージが一種の霊媒となって、かつての生きた痕跡を展示空間全体に染み渡らせているとでも言ったらよいだろうか。ここに析出してくるものこそ、先に触れた「イメージのアウラ」にほかならない。ここでは本来対立するはずの礼拝価値と展示価値がひとつのイメージの中で矛盾することなく同居し、シミュラクルとアウラの奇妙な交雑が生じているのである。アリスがこのインスタレーションを通じて提示しようとしたものとは、ファビオラという聖人に取り憑かれた部屋という舞台を借りて、「イメージのアウラ」を上演することだったのではないだろうか。

38 ヴァールブルクの「ニンフ」については、以下の文献を参照。Giorgio Agamben, *Nimfe*, Bollati Boringhieri, 2007 (ジョルジョ・アガンベン「ニンファ」、『ニンファ その他のイメージ論』高桑和巳編訳、慶応義塾大学出版会、二〇一五年、三-四九頁) ; Barbara Baert, *Nymph: The Reproduction of a Phantom*, in: Shigetoshi Osano (ed.), *Between East and West: reproductions in art* (proceedings of the 2013 CIHA Colloquium in Naruto, Japan, 15th-18th January 2013), IRSA, 2014, pp. 167-190.

39 「プロフィールの肖像」については、以下の著作から示唆を受けた。ヴィクトル・I・ストイキツァ『ピュグマリオン効果 シミュラクルの歴史人類学』松原知生訳、ありな書房、二〇〇六年。

結びにかえて

本稿を脱稿しようとしていた間に、思いがけない出会いがあった。東京・上野の国立西洋美術館の常設展を物見遊山に歩いていると、不意に見覚えのある肖像が視界に入ってきた。ファビオラの図像をあしらった二点の小物が展示ケースのなかに陳列されていたのである。急いでキャプションを確認すると、アレクサンドル・マルティ《聖女ファビオラの小箱》、(作者不詳)《聖女ファビオラの飾りトレイ》とある(図18、19)。小型の円形ケースと金色の薄板のうえに描画をともなったガラス質のコーティングが施された工芸品である。ウェブサイトの作品データベースで検索すると、所蔵経緯の欄には「梶コレクション」と記載されている。どうもジュエリーアーティストの梶光夫が2024年に同館へ寄贈した工芸コレクションの一部のようである。実際、この二つのファビオラも、梶コレクションの大半を占めるエマーユの作品のひとつである。メディアの性質上、エマーユは人物の胸像をモチーフに採用することが多いので、その図像レパートリーのひとつとしてファビオラが紛れ込んだのだろう。しかし、古代ローマの聖女のイメージが、はるか遠く極東の島国にまで流れ着いていたとは驚くべきことである。

アリスが《ファビオラ》を求めて足を伸ばした範囲を見渡してみると、イメージの広域的な拡散力に驚きを禁じ得ない。図像の震源地となったヨーロッパ諸国はもちろんのこと、ニューヨークやメキシコシティにいたるまで、大陸を渡り歩いて伝播していったイメージの足跡が蒐集記録から読み取ることができる。かつてヴァールブルクは、イメージの越境性に着目して「図像搬送体 (Bilderfahrzeuge)」という概念を生み出した⁴⁰。イメージは時間と空間をまたいで、あらゆる場所へと飛散していくメディアであるという確信がここには込められている。ヴァールブルクがそこで念頭に置いていたのは、15-16世紀のフランドルのタペストリーなのであるが、その後の複製技術の発達にともない、イメージの可動性は飛躍的に高まっていった。「乗り物 (Fahrzeug)」という比喩が表わすように、イメージは人間の手によって運ばれる受動的な積荷なのではなく、メディアを移動へと駆り立てるエンジンそのものなのである。「ファビオラ」をめぐる本稿のケーススタディは、複製されるイメージとアウラのパラドクシカルな関係のみならず、時間と空間を縦横無尽に横断するイメージの驚異的な移動力を再確認させてくれるものでもあったのである。

*本研究は JSPS 科研費 JP24KJ0536 の助成を受けたものです。

40 Warburg, oc. cit., p. 5.

図2「フランシス・アリス ファビオラ・プロジェクト」、展示風景、
ヒューストン、メニル・コレクション、2016—2018年

図1「ファビオラ フランシス・アリスに
よる調査」、展示風景、メキシコシティ、
クラール、1994年

図3フランシス・アリス《蒐集家》、パフォー
マンスおよび映像、メキシコシティ、1990—
1992年

図4 作者不詳《schaddy》、制
作年不詳、カンヴァス（1992
年ブリュッセルにて蒐集）、
Catalogue 68

図5 作者不詳《Dora 82》、制
作年不詳、パネルまたはボード
（1994年メキシコシティにて蒐
集）、Catalogue 75

図6 作者不詳《無題》、制作
年不詳、ニードルポイント、メッ
シュ・ボード（蒐集地・時期
不明）、Catalogue 72

図7 作者不詳《無題》、制作年不詳、木彫レリーフ（ペルギーにて蒐集、取得時期不明）、Catalogue 80

図8 作者不詳《無題》、制作年不詳、穀物・種子・豆類・ボード（2004年メキシコにて蒐集）、Catalogue 185

図9 作者不詳《無題》、制作年不詳、ネックレス、金・エナメル（2007年パリにて蒐集）、Catalogue 266

図10 作者不詳《無題》、制作年不詳、ブローチ、銀・ペイント（蒐集地・時期不明）、Catalogue 239

図11 ジャン＝ジャック・エネール
《ファビオラ》、1885年、所在不明

図12 ジャン＝ヴィクトール・シュネッツ 《ローマのカタコンベにおける若い殉教者の葬儀》、1848年、ナント、ナント美術館

図13 ポール・ドラローシュ 《若い女殉教者》、1854—55年、パリ、ルーヴル美術館

図 14 「フランシス・アリス ファビオラ」、展示風景、
2009 年、ロンドン、ナショナル・ポートレート・ギャラリー

図 15 「フランシス・アリス ファビオラ」、展示
風景、2012 年、プエブラ、アムパロ美術館

図 16 「フランシス・アリス ファビオラ」、展示風景、2011 年、バーゼル
キルシュガルテン邸、右から二階ホール、三階ダイニングルーム、二階作業場

図 18 アレクサンドル・マル
ティ《聖女ファビオラの小
箱》、20 世紀初頭、国立西
洋美術館 梶コレクション、
撮影 © 上野則宏

図 19 《聖女ファビオラの飾
りトレイ》、19 世紀後半、
国立西洋美術館 梶コレク
ション、撮影 © 上野則宏

図 17 アビ・ヴァールブルク「図像アトラス「ムネモシュネ」パ
ネル 46」、1929 年、ロンドン、ウォーバーグ研究所