

Marc Chagall

The Third Dimension

シャガール

三次元の世界

記念講演会

「シャガールと三次元の世界との出会い ―劇場の仕事を通じて―」

講師：ベラ・メイヤー（美術史家、「フルール・ベラ」オーナー）

日時：2018年3月10日（土） 14:00-15:30

場所：青森県立美術館シアター

本日ここで、祖父とその作品に対する私の愛を皆様と分かち合い、そして開催されている展覧会では、美しくかつ意義深い方法で展示されたマルク・シャガールの絵画と彫刻を皆様と共に味わうことができる、そんな大きな喜びを与えてくださったことに感謝しております。今日ここ居るのは何と特別な瞬間でしょう。「アレコ」の背景画全4点、この内3点

は既にここに幸福な住まいを見つけて久しいですが、これらとともに実現されたこの示唆に富む展覧会に参加することができるとは、どんなに栄誉なことでしょう。「アレコ」背景画4点の展示をこの目で見ることができ、興奮を覚えずにはられません。

ここに素晴らしい形で展示されている「アレコ」に代表されるような舞台美術の世界と、展覧会の中で紹介されているような彫刻の世界、これら二つのシャガールの世界を結びつけるものはいったい何でしょうか？

シャガールはいかなるヴィジョンを持っていたのでしょうか？ どんな必然性があって、画家でありながら、



投影スライド：シャガールのポートレート[撮影=IZIS]

彫刻へと向かっただけでなく、彼の多くの活動の中で、演劇にしろ、バレエにしろ、オペラにしろ舞台美術に好んで取り組んだのでしょうか？

実はシャガールは、「物質」そして「素材」を愛してやまなかったのです。

私がなぜ祖父の日々の探求が、手で扱っている物や素材を理解しようとする事だったと考えるのか、それをより明らかにするために、少し個人的な思い出をお話しさせてください。私たちが幼かった頃、祖父は南仏に住んでいました。最初はヴァンス、そして後に近隣のサン・ポール・ド・ヴァンスに移り住みました。母に連れられて彼のところを訪ねると、私たちはまっすぐに、絵画に勤しむ祖父のいる大きなアトリエへと向かいました。

祖父は非常に小柄で華奢で、絵筆の山の背後にほとんど消えてしまいそうにしていました……けれどもその存在は光に満ちていて、私たちがアトリエに入った途端、顔はパッと輝き、私たちに向かって満面の笑みを浮かべるのでした。すると突如その空間全体がきらきらとした光に溢れるのを感じました。祖父は母のドレスの生地を褒めて、優しく私たちの顔に触れると、私たちが近くの屋台で買ってきた大きな花束の方を向いて、それを質素な花瓶に入れ、広い作業机の真ん中に置きました。そしてこう叫ぶのです。「見てごらん。どんな『シャガール』よりもパーフェクトだよ。」と。と言いつつも結局、ご存知のように、彼はそれを描くのですけどね。

祖父が何本か長い絵筆を取り出し、その中から選んだ一本で絵具をすくって、数えきれないほど多くの、小さいけれど不可欠な点を、既にかなり描きこまれた画布の上のそこかしこに付け加えていく様を見るのは素晴らしい体験でした。その身振りは繊細で、機敏でなおかつ正確で、ダンスをしているようにも見えました。彼はそれをフランス語で「つつく」、「チクチクさす」という意味の<picoter>と言う言葉で呼んでいました。

シャガールには臆病なところがありました。特に自分の絵画についてはそうでした。しばしば急に私たちの方を向いて、彼の絵が好きか、「シャガール」が好きか、とおずおずと尋ねるのです。もちろん私たちは「うん、おじいちゃん」と答えました。すると心底ほっとした様子で、キャンヴァスに向き直ると、注意深く眺めてこう言うのです。「ああ、『シャガール』がちょっと足りないな」。

すると、より一層踊っているかのような、宙を飛んでいるかのような人物像や花の枝、線や点が現れます。その後すぐ彼はそれらのまだ湿った絵具を力強く引っ掻いたりしました。ある時は画布上の絵具の塊に広がった筆の先を差し入れたり、またある時には、親指を使って表面を彫り込んだり、叩いたりすることさえありました。こんな姿は私たちに、彼が実際、真に心を砕いていたのは、取り扱う道具や素材を完全に征服することだったのではないか、という印象を与えるのでした。

ある意味それは、祖父が私の手をとって、指で遊ぶ時の感覚、まるで彫刻するかのように私の指先に爪を立ててみたりする時の感覚、と同じように思えました。あたかも、私たちのことを一層深く知るためには、より強い触覚的な接触が必要だと感じているかのように。

そして私は次のことを理解したのです。祖父は触れる感覚を通じて、量塊や素材の内部から、あるいは体内や土壌の内部から露わになるかもしれないものを見出すべく、子供の指やあらゆる生地に、深く彫り込むように爪を立てたり、触れたりする必要があったのだ、ということ。物理的、触覚的な世界の本質の理解を欲していたかのように。

周りを取り巻くすべての驚異に向けられた彼のこの探求の眼差しは、その幼年時代にまでさかのぼることができます。故郷ヴィテプスクのドヴィナ河にかかる雲に恐れおののいたり、祖父の家の玄関にかかっていた毛皮のコートをしげしげと見つめたりしながら、それぞれの物質の本質を見極めようとしていたのです。

妹のリサが身につけているレースを分析することは、彼にとってこの上ない喜びでした〔《窓辺のリサ》1914年、個人蔵〕。絵画の支持体には、好んで麻布を用いました。麻布を使うことによって、彼はその織布のまさに内部にまで入り込み、絵具をその中に彫り込み、また形づくり、あるいは撫でるようにして、リサのレースの上着の透明感や繊細さを強調しながら、彼女の穏やかさの表現に成功しています。

選んだ支持体から課せられた制約が、シャガールに既知のものを超えるような意欲をもたらすことになったのです。この素材への、そして用いる技術への好奇心こそが、生涯を通じて彼を導く力であり続けたのです。

彼がヴィテプスクの墓地を描いた絵画〔《墓地》1917年、ポンピドーセンター、パリ〕を目にするなら、実際、彫刻をするように絵を描いていたのだろうか、彫刻家のような気持ちでいたのか、と疑うことでしょう。思い出してください。1910年から1914年にかけて彼は、キュビズムやシュルレアリズムに出会いながら、パリで最も多作な四年間を過ごしました。目にするすべてのものから、必要なものを解釈し変容させていったのです。そこには、分析的キュビズムによって推進された量塊の炸裂があり、オルフィズムやシャガールの友人であるドローネーによって引き継がれた詩的な色彩があり、1911年にパリで展覧会が開催されたアンリ・ルソーがもたらした神秘的な絵画空間までありました。眼前に繰り広げられていたこれらすべての新しい造形言語を興奮状態でシャガールは吸収し、それをもっとも個人的なやり方で幻想の世界へと取り込んでいったのです。

大きく成長したシャガールは1914年、フィアンセのベラに結婚を申し出るべく、ヴィテプスクに戻ってきます。私は祖父が、彼のミューズである祖母について話すのを聞くのが大好きでした。彼女は1944年に若くして亡くなっているので、私たちは会うことができませんでした。

祖父のキャンヴァスで彼女は常に、祖父の地平を切り開くような、深く遠い眼差しをもって描かれていました。シャガールは、いかに彼女の愛が、そして彼の芸術的探求に対する彼女の敬意がすべての創造を導く力となっていたか、話してくれたものでした。実際にベラは彼を理解し、彼に寄り添い、支え、そしてより深遠なるものの探求へと、文字通り彼を運び、突き動かしたのです。

両祖父母ともイディッシュ語を話しながら育ちました。祖父は「ヘデル」（ユダヤ教の初等教育施設）で学びました。祖母は家でヘブライ語を習得しました。両者とも、強い抵抗があったにも関わらず、ロシアの公立学校に通うことが許されていました。両者とも完全に正統的なユダヤ教の環境で育っていながら、ひとたび結婚にいたると、あらゆる宗教的伝統に背を向けてしまいました。美術と詩が彼らの信ずるところとなったのです。ユダヤ人であることを決して忘れることはありませんでしたが、芸術的創造に対する信念が、若きシャガール家三人組（マルク・ベラ・イダ）の精神的支柱となったのです。

それだけではなく、祖父はかなり早い段階から、芸術とは無意識を含む全存在から湧き出るものでなければならないということを理解していたようでした。彼は芸術における自由のために闘いました。そしてその熱い想いは、ロシア革命と言う形で報いられるのです。

1917年のロシア革命はすべての者に、そしてユダヤ人に対しても等しい権利をもたらし、芸術的表現の自

由を訴えたのです。シャガールは生まれ故郷であるヴィテプスクにある美術館だけでなく、自由芸術アカデミーでも、改革そして創造のために、活発かつ熱心に役割を果たしたのです。自由芸術アカデミーにはすぐに600人を超える生徒が集まり、そこではイエフダ・ペンのような古典的な作風のアーティストからマレーヴィチやリシツキーのようなより革新的、現代的なアーティストにいたるまで実にさまざまなアーティストが教鞭をとっていました。こうして自らの故郷を大規模な芸術的拠点に変容させたのです。

革命一周年記念に際して、シャガールは住民の協力を得ながら、街全体を絵で埋め尽くすことで、そこを一種の総合芸術の舞台と化したのです。

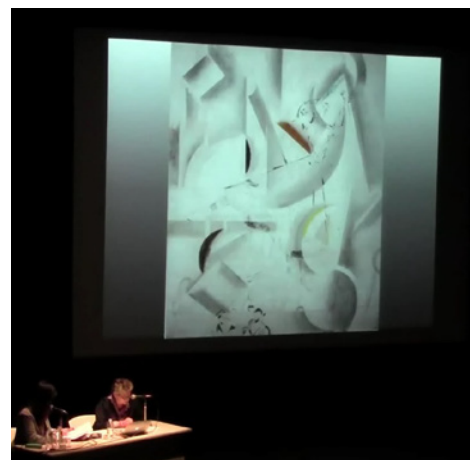
ヴィテプスクに大規模な芸術家のコミュニティを形成すべく、またそこで教えてもらうためにシャガールが招いたまさにその芸術家たちによって、彼が誤解を受けて追放された後、ヴィテプスクで行ったのと全く同じような方法で、1920年モスクワで、演劇とその舞台空間を探究したのでした。

実験精神に富んだユダヤ劇場がシャガールに、ショレム・アレイヘムの作品の背景画を描くように依頼したのは幸運でした。この舞台美術においてシャガールは、劇場で既定されたすべての制約を覆してしまいました。二次元に描かれているにも関わらず、表面や質感、形態、色彩、すべてが踊り出し、自立した世界を築いているその様子を見てください。この新しい視覚的冒険にすっかり虜になっていたシャガールは、ユダヤ劇場のオープンに際して、基本的に矩形になっている観客が座る室内の劇場の壁面を、すべて絵で埋め尽くしました。後に「シャガール・ボックス」として知られるこの劇場は、表現の自由、さらにはユダヤ文化の再生を高らかに謳い上げることになったのです。

マルク・シャガールがハシディズムというユダヤ教内の敬虔主義運動を支持する宗派の家庭に生まれたということを思い起こしてみましょう。信心深い父親に連れられて祭日を祝うために、あるいは祈るために、シナゴグによく行っていたのです。ハシディズムの儀式は、狂信的、熱狂的なダンスによってリズムが刻まれるものです。さらには、信徒の中でも最も尊崇されるメンバーやラビの衣装は、入念にデザインされ、選ばれるのです。霊的儀式を高揚させるための演劇的行為という考え方は基本的なものだったのです。

それゆえ舞台上の演劇と同じくらいに素材、質感、布地こそが私の祖父にとってはもっとも親しみやすいものでした。演劇そしてその中に新しい視覚的リアリティをもたらそうとした芸術家たちの役割に関する前衛芸術家たちの激論において、シャガールが全体演劇の必要性を熱烈に擁護したことは驚くべきことではありません。

私は学生の頃、パリから夜行列車に乗って祖父のアトリエを訪れ一日を過ごした時の、あの刺激的で特別な時間のことが忘れられません。祖父は、“la Chimie”つまり「化学」という言葉を好んで使いながら、手段や媒介物としての絵具が、化学や神秘によって超越したものとなっていくことを話しがりました。私の視線を絵具のまさに質感そのものに導き、描いている間に自分が何を見出そうとしているか指し示すのでした。そして《ユダヤ劇場への誘い》の一部を成すパネル《舞台上の愛》[1920年、トレチャコフ美術館、モスクワ]を描いた50年ほど前のその時の思い出を懐かしそうに語るのです。



投影スライド：マルク・シャガール《舞台上の愛》
(1920年、トレチャコフ美術館蔵、モスクワ)

彼はその絵画において、白や黒、灰色にさえ、色彩に真の意味を付与することに成功したのだと感じていたようです。そして、私に打ち明けるには、以来ずっとあの域に達しようと努力し続けているのだ、と。

彼は色彩や歌い出す色のことをよく話していましたが、決して描いている主題について語ることはありませんでした。画布すれすれにかすめるくらいの筆致でもって、いかに繊細に踊り子のドレスを描き出しているか注目してみてください。画布上に造形された空間はダンスの中でリズムに乗るように軽くふんわりとしています。いかにこの二人のシルエットが、今この時を祝福しながらも、瞬間のはかなさを強調しているか、ご覧ください。彼らの身振りは力強く、踊り子たちの内奥から湧き出てきており、天と地を結ぶ宇宙軸を成すようです。

絵画に関するある一つの観念的な理解にシャガールを近づけたのは、材質や布地に対する彼のこの注意深さであり探究心だったのです。“Chimie”つまり絵画における化学について彼が私たちに語る時、実はこのもう一つの現実の表現、つまり全体演劇や総合芸術といったものに通じる唯一の道筋について話しているのです。

22年後、ニューヨークでバレエ「アレコ」のために創り上げた衣装や舞台装置の驚くべき成功を解き明かすのは、総合的なヴィジョンに対する彼のこの同じ情熱なのではないか、と私は推測しています。祖父母は自由への希望が覆されたことに幻滅しながら1922年にロシアを去った後、居を定めていたフランスから、1941年にニューヨークに逃れてきていました。フランスの市民権を取得していた彼らは、迫りくるホロコーストの危機に関わらず、新たに見つけたフランスの自分たちの家を離れたくはなかったのです。しかし実際、ニューヨークで彼らは、新旧の友人たち、美術家、小説家、夢想家、あらゆる移民たち、そして多くのユダヤ人やロシア人といったすばらしいコミュニティに歓迎されたのです。

シャガールは、ニューヨークのバレエ・シアターそしてそこの著名な振付師であるレオニード・マシーンから、新たな演目である「アレコ」の舞台美術の制作に誘われました。シャガールはその申し出に飛びつき、ただちに仕事に着手したのです。

何か月にもわたり毎日マシーンは、ニューヨーク東74番地のシャガールの簡易なアトリエにやってきました。そして原作として用いられたプーシキンの叙事詩をベラが朗読する中で、舞台のためのスケッチや振付を考えながら、チャイコフスキーの音楽に没頭していきました。シャガールは画家として、マシーンは振付師として、なじみあるロシアの民俗的幻想の世界を徹底的に調べ上げ、それぞれのやり方で、物語を空間に刻み込み、またステージ上に量塊や動きを彫り出していきました。彼らは一緒になって振付を考え、時に個々のダンサーの動きについても意見を交わしました。

シャガールの絵画作品に御馴染みのイメージが、夢に出てくるような人物像、混成的な女性像、あるいは擬人化された楽器となって生まれ変わり、バレエの舞台の中に息づいています。農民やロマ族の登場人物たちは皆、民族衣装のような模様や色合いの服装で描かれています。ちょうど20年前、ショレム・アレイハムの舞台の登場人々たちをシャガールがそう装ったように。

ダンサーたちは、たつぷりと布地をとった広い襟、狭いウェスト、レースが所々に付けられたスカートのドレスなどで優雅に描かれました。そしてそれらはベラが好んで身に着けたスタイルにとっても似ていました。ご存知かと思いますが、この全プロジェクトの制作はメキシコシティで行われました。そこでは巨大な作業場が、数えきれないほどの装飾品や少なくとも64点はある衣装の制作を実現するための場所として用意さ

れていたのです。ここ青森県立美術館で12年前に開催されたすばらしい展覧会にその衣装は展示されており、そしてその時、4点の巨大な背景画は1か月足らずで描かれたのです。

背景画は二次元の世界であるにも関わらず、シャガールがここでいかにステージ上に巨大な空間を生み出すことに成功しているかは驚嘆に値します。それはちょうど22年前にユダヤ劇場の壁画でもそうでしたが。平坦な支持体から、空間そして時間の中に彫り込まれた量塊を浮かび上がらせながら、観客の目前に見事な想像の世界を生み出してみせたのです。

まさにこの同じ考え方で衣装を作り上げるにあたり、ベラは大いに助けとなりました。彼女は生地、ウール、ベルベットそしてガーゼなどのコンビネーションあるいは取り合わせのすべてを決めていくことで、それぞれの衣装を彫り出していったのです。これらの衣装に、引き続きシャガールが直接ペイントを施し、より魅力を高めることで、豪華な質感をもつ層が織りなすイリュージョンが生み出されるのです。

3年後の1945年、マルク・シャガールは再びバレエ・シアターから、イーゴル・ストラヴィンスキーの音楽による「火の鳥」のバレエのために、あらたな舞台装置と衣装のデザインの制作を依頼されます。その少し前に愛するベラ、つまり私たちの祖母に先立たれていた祖父は喜んでこの機会を引き受け、ロシアの民話の情熱的で色彩豊かな世界に没頭しました。私はこの開幕のカーテンの中に、祖父の前に現れて彼をじっと見つめているベラの姿を看取せずにはいられないのです。

シャガールが何百点ものデザインを描いた後、このたびの制作はニューヨークで行われました。その時点で祖父を支え、力となっていた私の母は、彼女の父親が、衣装や小道具をまるで彫刻のように作り上げるべく、さまざまな工房を説得して歩くのにいかに苦労したかを私たちによく聞かせてくれました。

彼はお針子さんたちが、ステージに登場するそれぞれの人物の本質を引き出すべく、いかにその衣装を造形するか、あるいはいかに布地をそして彼の色彩を用いるか、理解してくれることを切望していました。彼のこの望みが報いられたのは、ずっと後、フランスに帰ってしばらく経ってからの1969年、バランシンが「火の鳥」の舞台美術の再現を決め、衣装を再現そして再解釈する仕事をその友人であるカリンスカ夫人に依頼した時であったのです。彼らの非常に共生的な協働はシャガールに、種々の生地を用いて、大作のスケール感の内に、特別な瞬間を生み出すために布されを用いる感覚を呼び戻させました。布の切れ端の質感は、物質の存在を浮き彫りにしながら、つまり再び、全体を彫刻することを通じて、物語にリズムを与え、彼に壮大な夢を見させることを可能にしたのです。

シャガールはその後、パリのオペラ座のためのバレエ「ダフニスとクロエ」、そして50年代にはニューヨークのメトロポリタン歌劇場でのオペラ「魔笛」といった、あらたな舞台美術を手がける機会にも恵まれています。マルク・シャガールは大作を作り上げる天賦の才を有していました。というのも、それぞれの支持体に備わる固有の神秘について深く知り、それを尊重することによって、巨大な空間内において、部分を組み立てていく術を知っていたからなのです。音楽もしくは歌のように、彼は鮮烈な色彩の力強い構成を生み出すべく、実にさまざまな質感を使いこなしました。踊り、宙を舞う登場人物の中に誘いながら。

ヴォリュームを形づくっていくようなこのやり方は、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場の正面を飾る壁画、あるいはステンドグラスを扱った卓越した作品のように、シャガールが引き受けたあらゆる大規模なコミッションワークにも見てとることができるでしょう。ステンドグラスにおいて彼は、この難易度の高い工芸

にチャレンジしながら、技術についてだけでなく、素材、なかんずく光の神秘と化学を理解することで、より深遠な世界に進んでいくことができているように見えます。触れることで、エッチングで引かくことで、ノミで刻むことで、彫り出すことで、掘り込むことで、あるいは撫ぜることで、シャガールは素材の魂に耳を傾け、またそのようにして、何時間、何日そして何か月という時間をかけながら、真実あるいは理想と呼んだりした量塊の純粹なる本質を引き出すことができているのです。

質感や素材について学んだり、実際に触れたりすることは、祖父が物語を語る上で不可欠なものでした。量塊であれ光であれ、存在するヴォリュームはそれぞれ彼にとって、表現されるべき全きヴィジョンが実現される劇場のステージのようなものでした。こうして層が重ねられるごとに空間が彫り出されていくのです。

それゆえに、1950年にフランスのヴァンスに引っ越してから、シャガールがその土地の土や粘土に強烈にひき付けられたのは非常に自然なことでした。相変わらず絵画やドローイングも続けておりましたが、彼は次々と、陶工たちによって成形された皿に取り組み、それらに絵付けを施していきました。しかしすぐにもっと新しいことに挑みなくなり、粘土を成形し、回転させ、そして肉付けし、非常に官能的な形を作り上げ、それを造形しながら、土が少し乾いた上から彫り込んだりしました。そして粘土の原型が焼成されると、絵付けを施し、炸裂する色彩でその物が語る力を強化していったのです。

このことに関連して私はあることを想起します。シャガールは、俳優やダンサーがステージに出るぎりぎりの瞬間まで、絵具や布の切れ端といったもので衣装を彩ることを執拗に行っていたということです。最後の一笔、一つの点が舞台を完成させる上で不可欠なものだったのです。

例えばこの塑像され、絵具で描かれたこの陶器《恋人と動物》[1957年、個人蔵]とオペラ「魔笛」の登場人物の衣装との類似に注目してみてください。あるいはバレエ「火の鳥」の黄色い怪物の衣装のスケッチとこの陶器《彫刻された壺》[1952年、個人蔵]とを比べてみてください。

今回の展覧会で、皆様はさまざまな陶器のために制作された驚くべきスケッチやドローイングを目にすることでしょう。そしてそれらはシャガールの仕事での衣装を構想するために描



投影スライド：マルク・シャガール、バレエ「火の鳥」の黄色い怪物の衣装のためのスケッチ(1945年、個人蔵)



投影スライド：マルク・シャガール《彫刻された壺》(1952年、個人蔵)

いた多くのスケッチと同じような感触を伝えるものです。触覚的な接触をこれほど求めた画家にとって、これらは同様の媒体だったのでしょうか。

ある意味それはそうとも言えます。というのもそれらは互いにシャガールが紡ぎ出す物語を受け容れるものとなっていたからです。しかし、彼の音楽的な色彩や物語の魂は、量塊の内奥から現れ出るものです。なぜなら彼は目の素材と対話をし、物理的な感触に耳を傾け、確固とした敬意を払いながらそれを用い

ているからです。

シャガールは次のように語っています。「素材の前で、我々は謙虚で、従順でなければならない。素材は自然なものです。そしてすべて自然なものは神聖なものなのです」。

そんな彼が石を彫刻しようと思いついた時には、なんと勇気を要したことか、と私たちは考えてしまいます。彼はそれぞれの物質に深い誠実さをもってアプローチしていました。そして、イメージを創生させるのは、究極的には手で扱っている素材であるという信念にも近い思いを抱いていました。先祖が皆そうしたように、エルサレムの陰鬱とした「嘆きの壁」に対して祈るのと同じような意味で、土を前に、そして石を前に、畏怖の念を抱いていました。初めて石にノミを入れるのはこんな祖父にとって特別な体験だったに違いありません。

彼は柔らかい石からこの上なく慎重な手つきで、まるで祈るかのように、像を彫り出しています。実際こう明言しています。「描く時、私は祈っているのです」と。色彩はもはや不可欠なものではなくなっています。なぜなら、石の肌理が色彩に代わってあらゆる光をもたらしているからです。シャガールはフランスのスイヤックやモワサックの教会堂に見られるようなロマネスクの彫刻に最も強い影響を受けていたに違いありません。これらの彫刻には12世紀の彫刻家たちの厚い信仰に基づいた謙虚さを感じ取ることができるのです。シャガールの浅浮雕の作品の中で、ストーリーは平石の動きと調和しながら展開しています。同じく、後に《ヤコブの梯子》のような大理石の彫刻に見られるように、独立像もまた原石のブロックの垂直性や丸みに沿って形作られています。

触覚的言語としての彫刻・・・何よりも質感の感触を必要としていたために、祖父はこの言語をあらゆる彼の作品に用いています。それが紙のコラージュであろうと、レースであろうと、はたまたこの《生命》[1964年、マーズ財団、サン・ポール・ド・ヴァンス]、と名付けられた大作の絵画の画布においてであろうと。

「アレコ」のゼンフィラや1945年の「火の鳥」に出てくる有翼の精霊が身に着ける幾重にも重なる薄いガーゼの衣装を制作する時であれ、自らのヴィジョンを引き出すべく銅板を彫る時であれ、彼は執拗に、妥協なく、流行に流されることなく、情熱的に、時代を超越して、絶え間なく、色彩の、音の、言葉のそして思考の本質を追求していたのです。怒号のように鳴り響く形態、と彼がかつて明言したように、情熱が即ち形となるのです。

これが彼のやり方だったのです。人生における唯一の闘い方、調和を追求するたった一つの闘い方、即ち理想に近づくための彼の闘い方なのです。その理想とは、彫刻すること、造形すること、また描き入ることによって、彼が眼前のあらゆる質感から幾度となく引き出そうとしたものでした。そしてまたこの理想とは、私たち孫が自分で見つけ出すことを、彼が心底望んでいたものだったのです。

なぜなら祖父の長い生涯の中で、作品を通じて伝えようとしたことは、いかなる媒体においてであろうと、地球上の愛や平和についての、ひらめきに基づいた、独自のメッセージであるということが、年を経るにつれて彼には明らかになるように思えたからなのです。

シャガールはかつてこう言ったものです。「愛することのできる人間にとってはすべてが明らかです。それができない人に対して、いったい我々は何ができればいいでしょう。」

ありがとうございました。



ベラ・メイヤー

マルク・シャガールの娘、イダ・シャガールとその夫で美術史家のフランツ・メイヤーの間に生まれた双子の娘の一人としてパリに生まれ、スイスで育つ。パリのソルボンヌ大学において中世美術史で博士号を取得、その間自らも絵画を手がける。美術史を教え、学術誌に論文を多数寄稿。ニューヨークに居を構え、長年にわたりフランス大使館による文化事業の視覚芸術部門の責任者を務める。祖父シャガールの作品について、個人的な体験や広範な調査をもとに、さまざまな観点からレクチャーや寄稿を行っている。さらには、多くの劇場の舞台のために、衣装や仮面のデザインを行い、また、人形劇のための人形制作も手がけている。2005 年、ニューヨーク市内にフラワーデザインの店舗「フルール・ベラ」を設け、フラワーデザイナーとしても活躍する。青森県立美術館へは 2006 年の開館記念展「シャガール 『アレコ』とアメリカ亡命時代」のオープニングにあたり一度来館しており、今回は二度目の来館。「シャガール 『アレコ』とアメリカ亡命時代」展のカタログには「シャガールとバレエ」と題された氏の論考が掲載されている。