

ペドロ・メイヤー

ラ・ミステカ

ミラマー・コレクション

ミラマー・コレクション

60年以上にわたる活動と、100万点を超えるアーカイブを背景に、ペドロ・マイヤーは、本作とともに進化し続ける多様な物語を共有するという試みに挑んでいる。そこに収められているのは、写真家としての視線だけでなく、彼のキャリアを通じて培われた職業的・文化的実践の重要な側面でもある。

ミラマー・コレクションは、1950年代から人工知能などの最新技術の導入に至るまでの写真表現の歩みを記録した、全41巻以上から成る回顧的かつ自伝的な集成である。写真の進化とともに歩んできた一人の作家の軌跡が、ここに立体的に描き出されている。

ラ・ミステカ

本巻でペドロ・マイヤーは、オアハカ州ミステカ地方へと私たちを導き、その風景や人々だけでなく、先住文明、植民地時代、そして現代へと重なり合う複雑な歴史の層を写し出す。移民を物語の軸に据え、本書はミステカの人々とカリフォルニア州フレズノを結ぶ越境的なつながりを描き出している。

「オアハカリフォルニア」という現象を記録してきたキュレーター兼映画監督のトリシャ・ジフ、そして編集者シメナ・サンパヨのテキストとともに、マイヤーは、二つの世界の狭間で再構築されるアイデンティティと、その絶え間ない往復を見つめ続けてきた写真の役割について省察する。

ラ・ミステカは、しなやかな強さと適応力を映し出す鏡となる。本書は、必要に迫られて引き裂かれながらも記憶によって結ばれ続ける家族、そして去る者と帰る者によって再定義されていく土地の姿を捉えた視覚的証言である。

本作は、一人の創作者のまなざしと、メキシコにおける移民の重要な歴史をもつ地域の変容を理解するために欠かすことのできない一冊である。

法的表記

編集基金

ペドロ・マイヤー財団(非営利法人)

コレクション統括

マリソル・モリーナ

ペドロ・マイヤー・アーカイブ

エレナ・ロサレス

編集

ペドロ・マイヤー

トリシャ・ジフ

シメナ・サンパヨ

画像ポストプロダクション

ペドロ・マイヤー

アレクシス・オルティス

テキスト執筆

ペドロ・マイヤー

トリシャ・ジフ

シメナ・サンパヨ

文章校正

テレサ・マルティネス

フリオ・マイヤー

編集管理

パブロ・マイヤー

印刷監修

マヌエル・ガルシア

エディトリアルデザイン

アレクシス・オルティス

カルロス・メンドーサ

© Pedro Meyer, 2026

編集:メキシコシティ、コヨアカン

印刷:メキシコ、オアハカ

ミラマー・コレクション

ISBN: 978-607-29-7238-4

ラ・ミステカ

ISBN: 979-899-96-7656-6

ドイツ語、フランス語、イタリア語、中国語、日本語の5言語による翻訳が閲覧できるQRコード。

写真における最初の正式な師へ——
メキシコ写真クラブの暗室を清掃していたあの紳士に。
お名前は忘れてしまいましたが、その寛大さは決して忘れません。

ミステカにやって来たコロンブス ペドロ・マイヤー

この物語は、五百年以上前に始まった。

クリストファー・コロンブスのアメリカ大陸到達から五百周年を記念する年、米国の雑誌『ナショナル ジオグラフィック』は、メキシコ・オアハカ州のミステカ地方を特集するルポルタージュに関心を示した。

当時同誌の写真部長であったトム・ケネディから、私はその企画への参加を打診された。必要なだけのカラーフィルム、無制限の時間、そしてすべての経費が支給される——その条件を聞いた瞬間、私は強く心を惹かれた。発展途上国で活動する写真家として、常に制約と向き合ってきた私にとって、これほど恵まれた条件の仕事をする理由はなかった。多くの読者にも、その気持ちは理解してもらえらるだろう。

私はワシントンD.C.のオフィスを訪れ、担当編集者となるラリー・ナイスワンダーと面会し、最初の500本ものフィルムが入った巨大な荷物を受け取った。長く待たされた末に迎え入れられた彼は、終始丁寧で穏やかに応対してくれた。私はまず、彼らが想定している物語の軸は何なのかを尋ねた。すでに、原稿を担当する三人の人類学者の存在と、オアハカ到着後に彼らと連絡を取る必要があることは知らされていたからだ。

しかし、いくら問いただしても、彼自身は物語の方向性をまったく把握していなかった。そう、率直に認めたのである。私はその瞬間、誰も物語を定義していない重要な企画に、何の指針もなく放り込まれたのだと悟った。テーマも自分で選んだわけではなく、専門的な知識もない。正直、途方に暮れた。

そこで私は、当時のパートナーであったトリシャ・ジフと共に仕事を進めることにした。彼女はイギリス人で、メキシコもスペイン語も知らなかったが、写真エージェンシーのディレクターとして豊富な経験を持っていた。彼女の視点と率直な批評が、この難題を解く手がかりになると考えたのだ。実際、彼女が何に目を留め、どのように状況を捉えるかを通して、次第に「何を撮るべきか」が見え始めた。

というのも、三人の人類学者からは、まとまった物語がまったく生まれてこなかった。それぞれが自分の研究だけを正当化するための写真を求め、互いの関心には無頓着だった。まるで、私が個人専属の写真家として派遣されたかのような扱いだ。私は求められる写真をすべて撮影したが、それらは物語を紡ぐための断片にはならなかった。素材が多くても、方向性がなければ意味をなさない。

当時は完全なアナログ時代である。フィルムの現像はワシントンのラボでしかできず、私は毎週、現像用のパッケージと詳細なメモを同封して送り続けた。

さらに、インターネットなど存在せず、オアハカの山間部とワシントンを結ぶ国際電話は至難の業だった。公衆電話のある雑貨店を探し、通話の予約を入れ、何時間も待つ。ようやくつながっても、「今は忙しいから、後でかけ直してくれ」と言われることもあった。彼は、その一言の裏にどれほどの労力があるかを想像すらしていなかった。やがて私は、彼が私に対して、メキシコ人であるという理由だけで反感を抱いていることに気づいた。私は普段、人種差別的な態度にはあまり時間を割かない。あまりにも日常的だからだ。しかし、「その撮り方を続けることを禁じる」といった発言には、何の論理もなかった。私が写真を見せるたびに、彼は「それは期待していたものではない」と言うだけで、代案も示さなかった。完全なすれ違いだった。

私は、指針が与えられない以上、自分の直感に従って撮り続けることにした。トリシャも、彼は話の通じない人物だと同意していた。私は最低限、技術的なチェックのためだけにフィルムを送り続け、内容についてはもはや期待しなかった。

このプロジェクトで最も滑稽だったのは、米国から「全体を整理するため」の編集コーディネーターが派遣されると告げられた時だ。いつ、どこに来るのかを尋ねると、彼自身も知らないと言う。私は、まるで軍事作戦の司令官がヘリで降り立つ場面を想像して、思わず笑ってしまった。

私は、祭りを撮影するためサンティアゴ・ヌヨーに行く予定だと伝えた。そこは未舗装路を六時間かけて行くしかない場所である。すると彼は、「編集者はヘリで行くから問題ない」と言った。しかし、着陸できる場所などなく、結局その編集者は、他の人々と同じトラックで長時間揺られて到着することになった。ワシントンのオフィスで権威を振るっていた人物が、現実の不便さを初めて体感した瞬間だった。

その後、オアハカ市で三人の人類学者と会議を開いたが、やはり一貫した物語は生まれなかった。コロンブスという設定は、まったく無理のある枠組みだった。物語の本質とは無関係な外枠にすぎなかったのである。

私はその発想を捨て、ただ観察することに徹した。トリシャと毎日語り合い、彼女の視点を大切にした。やがて、ある共通点が見えてきた。北へ移住した農民たちと、故郷との深い結びつきである。カリフォルニアとミステカの間には、ミステカとメキシコシティ以上に強い絆が存在していた。

撮影を終え、すべてのフィルムをワシントンに送った後、編集者からオフィスに来て一緒に編集しろと命じられた。私は、無意味な出張だと判断し、フィルムを自宅に送ってもらうよう提案した。結局、すべての現像済みフィルムとメモが私の元に届いた。

電話で編集案を伝えるたびに、彼の態度はますます敵意を帯びた。私はついに、最初に私を招いたトム・ケネディに直接連絡し、編集者の変更を求めた。彼は上層部と相談すると言った。

後日、彼から困惑した声で連絡があった。ナショナル ジオグラフィックの歴史上、写真家が編集者を選ぼうとした例は一度もない、というのだ。

私は決断した。丁寧な手紙を書き、二つの選択肢を提示した。報酬を返金し、プロジェクトを辞退する。その代わり、撮影した写真は私のものとする——。結果的に、企画は中止となり、私はすべての写真を手元に残した。

その写真群は、後に多くの別の作品へと生まれ変わった。そして私は、ちょうど写真がアナログからデジタルへ移行する歴史的な転換点に立ち会うことになる。それは、皮肉にも、コロンブスの「新大陸到達」の比喻のようでもあった。

情報と発言力は、常に中心から周縁へ流れてきた。しかし、2022年には、ミステカの音楽バンドでさえ自ら情報発信する時代になった。彼らはもはや、権力の中心に許可を乞う必要はない。その変化は、根本的で革命的である。数年後、トム・ケネディから謝罪の手紙が届いた。私が訴えていたその編集者は、人種差別を理由に解雇されたという。

トリシャ・ジフは、その後もミステカとカリフォルニアの関係に関心を持ち続け、ドキュメンタリー映画『Oaxacalifornia』を制作し、世界的な評価を得た。続編『Oaxacalifornia: El regreso』も、さらに多くの賞を受けた。

要するに——すべてはコロンブスのおかげで始まった。しかし、彼自身はこの結果と何の関係もなかったし、ましてやインターネットの存在すら想像していなかったのである。

大地、肌、そしてエマルジョン シメナ・サンパヨ

本書において私たちは、ペドロ・マイヤーが写し出すミステカの姿と、写真そのものの進化とを、一本の糸として編み上げてきた。両者は、儀式、記憶、そして避けられない変化を語る三つの平行した段階を共有している。それらは重なり合う層となり、それぞれが自らの変遷の痕跡を内包している。

私たちはミステカの歴史を三つの時代に分けて捉える。先スペイン期、征服と布教の時代、そして最後に、アメリカへの移住によってもたらされた「アメリカ化」の段階である。一方、写真もまた、これに呼応する三つの局面を経験してきた。すなわち、一枚一枚が唯一無二であった化学写真、乳剤とフィルムによって工程が標準化されたアナログ写真、そして1990年代初頭、化学反応から二進法のコードへと移行し、撮影行為そのものを変容させたデジタル写真である。

はじまりにおいて、先スペイン的世界と化学写真は同じ錬金術を共有している。大地と銀が、自然の要素と直接反応する世界。そこには即時的な痕跡、唯一性のオーラが刻まれる。写本、陶器、感光乳剤に刻印されたそれは、脆くも神聖な記憶であり、風景とアイデンティティは、光・身体・時間が溶け合う一つのエマルジョンとなる。

その原初の層の上に、植民地時代の布教は、アナログ写真のネガを現像する行為のように作用する。キリスト教という新たなレンズが介在し、意味は反転する。ミステカ文化は消えるのではなく、潜像のように表層の下で生き延びる。神々は聖人の姿に隠れ、ピラミッドは教会の下に覆われる。ここは媒介の時代であり、蛇腹カメラと正式な肖像写真が儀式となり、真実はシンクレティズムという暗室の中で像を結ぶ。

やがて、移住というデジタルの奔流、すなわちグローバル化が到来する。アイデンティティは写真と同じく、データの流れの中で非物質化する。スパングリッシュ、送金、越境コミュニティは、JPEGファイルのように複製され、編集され、世界へと流通する。これは「超循環」の段階であり、大地は放置によって浸食される一方で、絆はデジタルの網の目の中で再編成される。接続性は高まるが、根づきは試される。無限に複製可能なイメージは、均質化とのせめぎ合いの中で解像度を交渉する。

同一の侵食と現像からなる三つの局面。先スペインと化学は直接の痕跡として。植民地とアナログは媒介された重層として。移住とデジタルは流動する再解釈として。この並行関係は偶然の比喩ではない。領土と人々が、いかに何度も露光され、現像され、組み替えられてきたかを読み解く鍵なのである。

ペドロ・マイヤーが本書で示す写真群は、純粋なイメージも、無傷の土地も存在しないことを教えてくれる。あるのは、家族アルバムのように、変容の中で持続する意味の層だけだ。すべては浸食され、すべては現像され、すべては混ざり合う。

ミステカは、その摩耗の中で、記憶とは純粋さに宿るのではなく、新たな表面に刻まれ続けようとする、しなやかで創造的な力の中にこそ宿るのだと、私たちに語りかけている。

訪問した町々

アスンシオン・ノチシュトラン
セロ・ハスミン
ウアフアパン・デ・レオン
マグダレナ・ハルテペック
マグダレナ・ペニャスコ
サン・アンドレス・チカワシュトラ
サン・フアン・ミシュテペック
サン・フアン・サコルテペック
サン・フアン・ユクイタ
サン・ペドロ・キリトンゴ
サン・ペドロ・ティダア
サン・ペドロ・トピルテペック
サン・ペドロ・イ・サン・パブロ・テポスコルラ
サンタ・イネス・デ・サラゴサ
サンタ・マリア・ユクヒティ
サンティアゴ・ミトラトンゴ
サンティアゴ・ヌヨオ
サンティアゴ・ティラントンゴ
サント・ドミンゴ・ヤンウイトラン
テオティトラン・デル・バジェ
トラヒアコ

信仰と権力の境界

ペドロ・マイヤー

植民地時代のモホネラ（境界標）は、多くの場合、石造り、あるいは十字架の形をした構造物であり、領土の境界を示すために設置された。副王領期において、これらは土地の区画を明確にするための重要な指標であり、エンコミエンダや村落、王権に認められた先住民領土など、それぞれの支配範囲を視覚的に示していた。

しかし、その役割は単なる物理的標識にとどまらない。モホネラは政治的・経済的支配の装置でもあり、耕作権、租税の徴収、天然資源の利用といった土地をめぐる権利関係を規定する力を持っていた。また、多くの場合、公的文書の作成や当局立ち会いのもとに設置されたため、法的証拠としても強い効力を有し、紛争解決の決定的な根拠となった。

これらの十字架は、空間を区切るだけの存在ではない。そこには深い宗教的意味が込められ、土地をキリスト教の名のもとに聖別し、その所有を象徴的に正当化する役割も果たしていた。農村部では、境界標であると同時に、街道や畑、隊商が通る道の目印としても機能していた。

モホネラとは、境界に立つ存在である。土地所有という法の論理、守護と正当化を担う信仰、そして風景の中に立つ視覚的なランドマーク。そのすべてを内包しながら、先住民の土地に重ねられた植民地秩序を、物質として可視化した装置なのである。

Ⅰ．原初のエマルション——大地と銀

シメナ・サンパヨ

すべては大地から始まる。浸食によって刻まれた溝や傷は、祖先の記憶を宿す領土のコーデックスとなり、ミステカの風景は最初の感光板として機能する。その皮膚のような地表は、文化と自然の錬金術によって存在の痕跡を受け止め、世界の像を定着させる。

この原初の層において、先住文化と写真は同じ神聖な原理を共有している。それは〈直接的な顕現〉である。鹿皮にコチニールの赤で描かれたミステカのコーデックスは、ひとつの世界観を写し取ったダゲレオタイプのような存在だ。初期の銀塩写真と同様、それらは唯一無二の物体であり、知は媒介を経ずに刻まれる。一本の線は物質への信仰であり、一色一色は日常と神性を結ぶ回路である。雨水で顔料を溶くトラキーロ（絵師）の所作は、19世紀の写真家が感光板を現像する姿と重なる。両者は、化学的であり霊的でもある反応によって、一瞬を永遠へと変換する。

写真誕生から最初の150年、像はきわめて稀少で、ひとつのネガは科学的発見に等しかった。その希少性は、ヌッタル・コーデックスの価値をいっそう際立たせる。そこでは、ミステカの祖先たちが、丘に刻まれる浸食の線と同じ論理で、系譜や征服の歴史を描き残した。文字、像、記憶はひとつの象徴的織物となり、写真とミステカ文化はいずれも、表象に計り知れない重みを与える視覚の経済を共有している。コーデックスの一頁一頁は、何世紀もの儀礼と血統を凝縮した、唯一のショットなのである。

この段階の写真において、ペドロ・マイヤーは、儀礼・記憶・環境の関係を捉えている。糸を染める指先には、祖先の知の継承と世代を超える手仕事の時間が宿る。トゥモロコシをこねる女性の動作は、日常でありながら儀式でもあり、糧と大地、そして伝統を結びつける。こうした細部は、一見ささやかに見えても、計り知れない価値を持つ。それは単なる記録ではなく、ミステカに生きる人々の根、強靱さ、そして風景と分かちがたく結びついた生のあり方を語っている。銀に刻まれた光の痕跡は、神話がアマテ紙——大地の皮膚——に刻まれることの比喩のように、時を超えて物語と信仰を保存する。

マイヤーにとってこの時代は、本質的な接触の瞬間である。イメージは単なる反映ではなく、触れ得る存在となる。歴史は自然の繊維、土の顔料、風景に刻まれた傷そのものの上に書き込まれていく。写真に映る浸食は、最初の露光の地質学的ネガのようだ。それは、文化が人工物ではなく、光、生命のエネルギー、そしてそれを受け止める大地と不可分に溶け合っていた原初の世界の、静かな証言である。

この意味において、マイヤーの作品は私たちに示す。文化とは生そのものの一部であり、風景と人々の記憶に深く根を下ろして存在し続けるものなのだ、と。

ミステカの農夫が吹き鳴らすヤギ角の角笛と、ユダヤ教の神殿で響くショファルは、同じ根を分かち合っている。どちらも装飾を持たず、旋律のためではなく、目覚めのために生まれた楽器だ。その音は飾らず、揺さぶる。一方は共同体に種まきや祝祭を呼びかけ、もう一方は神との契約を想起させる。遠く隔たった二つの世界は、ひとつの身振りによって結ばれている——人の息が、祖先のこだまとなるその瞬間に。

山のふもとにて ペドロ・マイヤー

ミステカの世界観において、ヌットール・コーデックスは単なる記録ではなく、一本の線や一つの色彩までもが、神聖な対話として息づく書物である。その思想が最も雄弁に現れるのが、ユク・ユチ——「山のふもと」と呼ばれる場所だ。そこは地理的な地点を超え、世界が語り始める起点となる。大地が人の皮膚に触れるその瞬間、歴史と神話が交差し、人間の時間は風景の永遠へと開かれる。

コーデックスの中で、この聖なる空間は、二人の人物が言葉とコパル、そして息を交わす儀礼の敷物として描かれる。白蛇のように立ちのぼる煙は、言葉を祈りへと変容させる。この対話の背後には、山を顔と心、そして記憶を持つ聖なる身体として捉える理解がある。その基部は、土地との契約が結ばれる「世界の根」なのだ。山々は生きた記録庫であり、その斜面には祖先が宿り、洞窟からは川が生まれ、頂には天の神殿が輝く。

この世界観は、三つの補完的な力によって編み上げられる。歩く山や血脈を生む洞窟として現れる「身体としての大地」、コパルの煙となって立ちのぼる「供物としての言葉」、そして視線の儀礼の中で現実を更新する「記憶としてのイメージ」である。ヌットール・コーデックスは、こうしてミステカの魂の地図となる。山は起源の記憶を抱き、火は物質を言葉へと変え、水は道を清め、コパルは神々との対話を開く。そこに描かれているのは、土地と人、時間と祈りが織りなす、終わりなき交感の風景なのである。

II. 二重化されたイメージ — 模倣・信仰・征服 — シメナ・サンパヨ

ヨーロッパ人の到来とともに、光はその向きを変えた。視線はもはや大地から立ち上がるものではなく、大地の上に降り注ぐものとなった。前の段階でイメージが「接触」——世界とその表象との直接的な痕跡——であったとすれば、ここではそれは「再生産」、すなわち管理されたコピーへと変貌する。征服は軍事的でも精神的でもあるが、同時に視覚的な出来事でもあった。

植民地時代、イメージは信仰と権力の道具となった。コーデックスは絵画やレタブロに置き換えられ、語りは絵筆に託され、土壁は石灰と顔料、そしてキリスト教の象徴で覆われていった。この過程で、表象はもはや領土の生きた皮膚ではなく、世界の公式な姿を固定する鏡へと変えられた。

本章に収められたペドロ・マイヤーの写真は、その移行と静かに対話している。風雨に削られたミステカの教会の壁、摩耗した十字架、石と溶け合うような人々の顔。それらは、押し付けと持続が絡み合う歴史の証人である。そこでは光が単に明らかにするだけでなく、告発し、そして撫でる。強いられた信仰の白い表層の下で、なお生き残るものを照らし出すのだ。

祭壇の金が塵と見分けのつかなくなる寺院の空間で、作者のカメラは、抵抗するために「コピー」を学んだイメージの残響を捉える。そこに置かれた現代の肖像は、再び緊張を呼び覚ます。現在の身体が植民地権力の舞台に立ち、石に封じられたかに見えた歴史へと視線を返すのである。

写真は、植民地絵画と同じく、一つの真実を固定しようとする。しかし、マイヤーのすべてのフレームには裂け目がある。そこには先住のものが息づき、壁の継ぎ目から大地が再び芽吹く。光と影のあいだで、この章は「二重化されたイメージ」を探る。信仰が形となり、コピーが知らぬ間に新たなオリジナリティへと変わる、その瞬間を。なぜなら、撮影されたあらゆる表面——壁、顔、影——の奥底には、何世紀にもわたって問い続けられてきた同じ疑問が脈打っているからだ。

ひとつのイメージが別のイメージに取って代わろうとするとき、いったい何が本当に残るのだろうか。

モーツァルトへのオマージュにおける ハエのいる音楽家

ペドロ・マイヤー

それはデジタル時代の始まりで、私はナショナル ジオグラフィック誌の仕事を終えたばかりだった。撮影された写真はすべてフィルムで記録されていた。というのも、当時はまだ完全にアナログの時代だったからである。その頃、私はロサンゼルスに住んでおり、同時にいくつかの出来事が重なって起こっていた。

一方では、メキシコ市の近代美術館のキュレーターから、モーツァルトを称える合同展覧会に出品する作品を制作してほしいという丁寧な招待を受けた。「素晴らしい」と私は思った。この偉大な音楽家を愛する何百万もの人々と同じように、今度は私自身が、彼に捧げるにふさわしい何かを見つけなければならなかった。

それは簡単ではなかった。多くのアイデアが頭の中を巡った。ミステカ地方で撮影した写真を編集している最中、私は村の伝統的な楽団の音楽家たちを撮影した一連の肖像写真に目を留めた。ルーペでスライドを覗き込み、ピントは合っているか、被写体は適切に照らされているかなどを確認していると、あることに気づいた。写真と写真のあいだを、一匹のハエが行き来していたのである。つまり、ハエのいる写真と、いない写真があったのだ。

その瞬間、いくつかの問題を一度に解決できるアイデアがひらめいた。いわば「一石二鳥」である。私は、貧しい村の質素な音楽家を、美術館という舞台へと引き上げ、別の音楽家——モーツァルト——を称える存在として提示することにした。

この作品を当時ユニークなものにしたのは、出来のあまり良くない写真からハエだけを取り出し、それを、良い肖像だがハエのいない写真の同じ位置——帽子の上——にコピー&ペーストしたことである。まだデジタル初期の時代で、今日のように携帯電話ひとつで簡単にできる作業ではなかった。

この体験は、アインシュタインが相対性理論を説明するために用いた比喩を思い出させた。彼は、一定の速度で走る列車の車内を飛ぶハエを想像する。車内の観測者にとって、ハエは静止した空間の中をただ左右に飛んでいるように見える。しかし、ホームに立つ観測者にとっては、列車の速度が加わるため、ハエの軌跡は斜めの線を描く。

この例は、運動が観測者と基準系によって相対的であることを示している。これはアインシュタインの相対性理論の根幹をなす考え方である。

私はこのことから、写真という記録表現における相対性について考えた。一枚の写真の中に、「ハエのいる音楽家」と「ハエのいない音楽家」という二つの現実が同時に存在する。まるで三次元のようにありながら、実際には二次元の平面上にある。それは、写真が現実の証拠であるという考えそのものを問い直すものだった。写真は決して現実の証言であったことはないし、これからもそうなることはない。

さらにこの作品は、当時としては最初期のデジタルプリントの一つでもあった。写真はコットンペーパーに印刷され、アナログ時代のあらゆる伝統を打ち破った。私は確信している。モーツァルトは、このオマージュ作品をきっと喜んでくれただろう。

音とアイデンティティ

ペドロ・マイヤー

メキシコ南部の農村共同体において、これらの写真に写る管楽器や打楽器は、単なる音楽の道具を超え、集合的アイデンティティの担い手となっている。一本のトランペット、一台のチューバ、ひとつの太鼓が、土地そのものを音へと変換する共同体の言語を紡ぎ出す。

村の吹奏楽団は、先住民の伝統とヨーロッパの影響が交差する場所から生まれた。19世紀の宣教師や軍楽隊によってもたらされた金管楽器は、共同体に受け入れられ、再解釈され、新たな意味を与えられてきた。守護聖人の祝祭、葬儀、洗礼、巡礼——そのすべてにおいて、バンダの音楽は農耕と信仰の暦にリズムを刻む。

農民の音楽家が求めるのは、技術的完成度ではなく、儀礼としての存在感である。彼の演奏は技巧の誇示ではなく、村や祖先、そして風景とのつながりを保つための行為なのだ。楽器と身体、音と大地の親密な関係の中に、リズムの宇宙観が立ち現れる。トランペットを満たす風は、トウモロコシ畑を縫う風と同じであり、太鼓の一打ちは牛の歩みや鐘の響きと呼応する。

これらの楽器は、オーケストラにもアカデミーにも属さない。属するのは土地そのものである。共同体の延長として、誕生の地の環境を反響させる存在なのだ。そこには、埃、信仰、疲労、そして希望が共鳴している。すなわちそれは、自らのリズムでなお呼吸し続ける、深層のメキシコの日常の交響曲なのである。

III. 無限の翻訳

シメナ・サンパヨ

1990年代のミシュテカにおいて、土地はもはや単なる出発点ではなく、通過するための空間へと変わっていった。村々は道であると同時に傷口のように開かれ、その通りには、コダック、バットマン、コカ・コーラといったグローバルなアイコンが、変容しつつも持続する生活のかたちの上に重ね合わされていった。守護聖人の祭りで捧げられる雄鶏、通りに掲げられたコカ・コーラの看板——ペドロ・マイヤーのこれらの写真が映し出すのは、もはや過去だけを振り返るのではなく、向こう側のまばゆく、不安定で、歪んだ反射を見つめるメキシコである。

アメリカ化は侵略として到来したのではない。それは視覚的、言語的、象徴的な感染のように、身振りや色彩、信仰の配置を静かに組み替えていった。先住の文化はもはや抵抗するのではなく、対話し、混ざり合い、変容する。儀礼はポピュラーカルチャーの衣をまとい始めた。

同時に、写真はデジタルの段階へと入っていく。身体性を失う代わりに速度を得た。物質はピクセルへと溶け、アイデンティティもまた、牧場とカリフォルニア州フレズノ、信仰とテレビのあいだで分断された。もはや「現像」するのではなく、「コピーし、送信し、流通させる」時代である。イメージは物体であることをやめ、信号となった。写真は、指でネガを扱う存在から、劣化も傷も持たないファイルの海を航行する存在へと変わった。

この段階において、作者にとってミシュテカ的なものとアメリカ的なものは、もはや対立しない。互いに溶け合い、混同される。文化は恒常的な翻訳となり、神話とマーケティング、大地とビットのあいだで交わされる終わりなき対話となった。デジタル写真が無数の複製を生み出すように、ミシュテカの象徴もまた複製され、適応し続ける。

イメージは、もはや記憶を保存するだけではない。記憶を生き延びることが求められる。かつてはコデックスであり、次に肖像であったものは、いまや世界のスクリーンに映る束の間の反射となった。それでもなお、その流れの中には、グローバルな眩暈のただ中から、本質を語り続けるミシュテカのまなざしが残っている。生命、大地、喪失、そして信仰——それらは今、新しい色、新しい質感、新しい仮面をまとって語られる。

ペドロ・マイヤーのデジタル・コンポジションは、空を飛ぶ椅子のシュルレアリスムと、水の足りない村の真ん中に立つコダックの看板のアイロニーが共存するミシュテカを想像させる。彼の作品は、デジタル写真がドキュメンタリーを超えて広がる、新たな視覚空間を、私たちに理解させてくれるのである。

ミシュテカ：絶え間なく変化し続ける場所

トリシャ・ジフ

1992年、私はナショナル ジオグラフィックの依頼を受けた写真家ペドロ・メイヤーの撮影に同行し、初めてミシュテカの地を踏みました。当時のアメリカ大陸発見500周年を記念したルポルタージュのためでした。

当時着ていた黄色いレインコートとバックパックは、今でも大切に持っています。それらを身につけるたび、ヤヌイトランやトラシアコといった、当時の私には発音さえ難しかった場所の嵐のような街路の記憶が鮮明に蘇ります。まさか自分が、これほどまでにこの地と深く関わることになるとは想像もしませんでした。あの夏のミシュテカで、一つだけ記憶を選び出すとしたら、それは人々の挨拶の仕方です。彼らは握手をする代わりに、そっと相手の手のひらを撫でるように触れます。それはまるで、囁き声のような優しさに満ちていました。

ミシュテカは、私がこれまで訪れたどこよりも独特な場所でした。同行したナショナル ジオグラフィック専属の人類学者たちは、すでにその地域で長く調査を続けていました。彼らは風景の中に、地表の下で眠る過去の世界の痕跡を、まるで埋蔵金を探すかのように記録していました。何世紀もの間、土の中に隠されていた未発見のピラミッドを探していたのかもしれませんが。今も肉眼で見ることができる段々畑の斜面の輪郭は、かつてそこが肥沃な大地であった時代の証でした。

彼らを通じて、私は風景の「読み方」を学び、あらゆるところにピラミッドの可能性を見出すようになりました。彼らにとってのガイドであり地図は、「ナツタル絵文書 (Codex Nuttall)」でした。

絵文書とは、現代の本の先駆けのようなものです。手描きのアコーディオン折りのパピルスで、この「ズーシュ・ナツタル絵文書」の辿った運命は複雑です。ミシュテカの人々によって作られ、16世紀にスペインへ渡り、1854年にはフィレンツェの修道院へ。その5年後には第15代ズーシュ男爵に売却されました。1902年に歴史家ゼラ・ナツタルがハーバード大学でこれについて執筆し、1917年に大英博物館の所蔵となりました。

11メートルを超える動物の皮に描かれたその物語は、いわば「先コロンブス期の漫画」です。そこには当時の結婚、戦争、勝利と敗北の歴史が詰まっています。指導者たちは「八の鹿 (エイト・ディア)」や「ジャガーの爪」といった素晴らしい名を持っていました。人類学者たち、そしてペドロ・メイヤーは、この驚くべき古書を紐解きながらミシュテカ・アルタでの活動を続けていたのです。

しかし、絵文書に描かれた当時の丘や川は、劇的な変貌を遂げていました。気候変動、政府の灌漑支援の欠如、そして長年の過剰耕作が重なり、大地は深刻な侵食にさらされていました。場所によっては、自給自足のための基礎的な作物さえ育たなくなっていたのです。

家族は引き裂かれました。家長である男たちは仕事を求めてアメリカへと向かい、残された妻や子供たちは、自分たちだけで経済的な苦境に立ち向かわなければなりません。残った人々は精一杯生き、子供たちは不在の父に代わって働くために早く大人になることを強いられました。皆、ウェスタンユニオンからの送金や、運が良ければ年に一度の祭りの帰省を心待ちにして暮らしていました。

メキシコの農村部ではよく見られる光景ですが、多くの移民は忘れ去られていくものです。しかし、家族の絆が強いミシュテカは違いました。北へ渡った人々は故郷との繋がりを大切に、家族を支え合う独自の文化を築き上げていったのです。

人類学者が地中の情報を探る一方で、ペドロ・メイヤーは地上の光景を切り取っていました。それは過去を切り捨てるのではなく、現在と分かちがたく結びついた過去を見つめる作業でした。彼が捉えたのは、過去と現在が混ざり合い、独自の進化を遂げた「ハイブリッドな現実」の物語です。帰還した移民たちが持ち込んだアメリカ文化と、数世紀にわたって醸成された伝統が融合した姿は、視覚的に強烈な魅力を放っていました。

例えば、ヤヌイトランの宗教行列では、かつては聖人の像だけを担いでいたのが、今ではバットマンやロビンのプラスチック人形が並んでいます。グアダルーペの聖母を祀っていた質素な祭壇の隣には、ランボー、ターミネーター、トップガン、インディ・ジョーンズといった新しい「北の神々」が、電子レンジやビデオデッキと共に誇らしげに鎮座していました。

1950年代、最初の「ブラセロ（外国人農業労働者）」世代がアメリカから帰った時、彼らはブーツやカウボーイハット、凝った刺繍のベルトを身につけていました。しかし新しい世代は、故郷では手の届かない贅沢品を詰め込んだ箱を抱えて帰ってきます。

この本に収められた写真は、市場の風景や労働者、母子といった日常の記録でありながら、それらが混じり合うことで「ポスト・マジックリアリズム」とも呼べる複雑な物語を紡いでいます。

詳細に書き込まれた小さなノートや、ワシントンD.C.へ送ったフィルムの缶を覚えています。このプロジェクトは、まだ「アナログ」な世界で始まりました。それは今の私たちの現実から見れば、北へ旅立った村人たちの故郷と同じくらい遠い世界の出来事のようにです。

それは写真という表現自体が、大きな変革の瀬戸際にあった時代でもありました。村々や儀式の変化について書いている今、私にとって写真技術の変化もまた、当然のこととして感じられます。村も、イメージ制作の世界も、立ち止まることはありません。本のページをめくる時、私たちは間接的に、あの男たちが北へと向かった旅のように、一つの世界から別の世界へと移動しているのです。イメージはある形で始まり、やがて別の何かへと進化していきました。

これらの「ハイブリッドなイメージ」は、私が目撃した「他者性」への驚きを捉えています。最初にこれらの写真を見てから長い年月が経ち、私の中で現実とフィクションの境界は曖昧になりつつあります。奇妙に緑がかった風景や、重力を無視した椅子やテーブルの間を、火を振りかざして歩く女性。ミシュテカが見せた世界の衝突は、25年以上経った今も私を魅了して止みません。

この冒険の途中、私たちはマグダレナ・ハルテペックという村を訪れました。ちょうど7月21日、私の誕生日の週の祭りの最中でした。当時の村は小さく、アドベ（土壁）の家が並び、週に一度の市場が開かれ、未舗装の道が続く静かな場所でした。広場にはビクトリア様式のキオスクがあり、楽団が演奏していました。

教会の内部には、保存状態の良いバロック時代の聖マリア・マグダレナ像がありました。1535年にこの地を訪れたドミニコ会の修道士たちが、先住民をカトリックに改宗させるために慎重に選んだ聖像でしょう。村の女性たちが、その聖像に新しい服を着せ、ランコム（洗顔料）で顔を拭き、ヘアカーラーで髪を巻き、メイクアップを施していた光景を覚えています。

ハルテペックにはもともと「ナナ・ルイーサ」という先コロンブス期の女神が、ピラミッドの跡地とされる丘に祀られていました。マリア・マグダレナは、その代わりとして完璧な存在となり、教会もその近くに建てられました。人々は豊作を祈って祭壇にトウモロコシや花を捧げ、女性たちは子宝を願って自分の編み上げた髪を供えました。これらはナナ・ルイーサとマリア・マグダレナが融合した「ハイブリッドな女神」を怒らせないための儀式だったのです。

市場や、濃紺のレボソ（ショール）を纏った高齢の女性たちの間で交わされていた言葉はミシュテコ語でした。25年前、スペイン語を話す人はまだ限られていました。トラシアコで出会ったある青年は、日本料理のメニューの単語を繰り返して私たちと交流しようとしていました。彼はニューヨークで皿洗いの仕事をしていました。彼が日本語の単語を口にしたのは、私たちが属しているであろう「外の世界」を自分も知っているのだと伝える、彼なりの方法でした。

村と村の間はわずか10キロしか離れていなくても、未舗装の曲がりくねった道を移動するには数時間を要し、そこには全く別の世界が広がっていました。メキシコシティとオアハカを結ぶ幹線道路に近いほどスペイン語が聞こえ、山奥に入るほどミシュテコ語が、そして多くの独特な方言が残っていました。しかし、舗装道路の広がりと共に

に、言葉は均質化されていきました。

メイヤーが撮影した写真の多くは、道が舗装される前のものです。そこには、今ではもう存在しない世界が映っています。それは近代化を否定するものではありません。新しい道路は電気やインターネット、医療をもたらしたからです。

1992年、ハルテペックに戻った時、メインストリートで英語を話す家族に出会いました。レオ・メヒアとメルセデス、そして3人の子供たちでした。レオはハルテペックで育ち、メキシコシティで眼科を学びましたが、父ノエの強い勧めでフレズノ(カリフォルニア)へ渡りました。父は「自分と同じ経験を息子もすべきだ」と考えたのです。従順な息子であったレオはキャリアを捨て、アメリカで庭師として働き始めました。

レオはアメリカでの生活に馴染めず、肉体労働に疲れ果て、メキシコでの生活を恋しく思っていました。帰国を考えていた矢先、メルセデスと出会い、恋に落ち、6週間後には結婚しました。こうして、故郷への帰還は一度は遠のいたのです。

私が出会った年、彼らはアメリカ生まれの子供たちを連れて休暇で帰省していました。彼らとの出会いは、ペドロが撮影していた世界に深い文脈と視点を与えてくれました。

その後、フレズノで彼らを訪ねた際、私は強烈なコントラストを目の当たりにしました。ハルテペックでは「成功して帰郷した息子」であるレオが、カリフォルニアでは、精巧な灌漑システムによって維持された庭園を管理する、数多くのメキシコ人労働者の一人として存在していました。

水と富をめぐる皮肉。私はこの物語をドキュメンタリーにすべきだと感じました。アイデンティティ、故郷、そして水をテーマにした映画です。メヒア家は快諾してくれました。タイトルは『オアハカリフォルニア：二つの世界の出会い』。つい昨日のこのことなのですが、もう25年以上前のことです。その後、続編となる『オアハカリフォルニア：帰還』も製作しました。かつての子供たちは大人になり、今度は自分たちの子供を連れて、初めてハルテペックへの旅に出たのです。

1992年の初訪問から、村は大きく変わりました。メインストリートは舗装され、メヒア家のような移民たちは、休暇を過ごすための立派な家を建てました。しかしその家は、一年の大半を空き家として過ごしています。村の祭りも様変わりしました。メイヤーの写真にあるような地元の楽団は、各地の祭りを回る賑やかな「ノルテーニョ・バンド」に取って代わられました。一方で、伝統的なダンスや民族衣装、若者たちのバンド活動によって伝統を守ろうとする動きも、オアハカ全土で続いています。

コミュニティによる食事の提供も変化しました。かつては陶器の器を洗い、何度も再利用していましたが、今では大量の訪問者のために使い捨てのプラスチックや発泡スチロールが使われています。今回の撮影中、ミシュテコ語を耳にすることはありませんでした。尋ねると、「古い言葉」を話せるのはもう、たった一人の老女だけだという答えが返ってきました。

メヒア家の孫たちはハルテペックを気に入り、スペイン語を学ぼうという決意を胸にフレズノへ帰って行きました。レオは祭りのために羊を捌き、地元の学校のバンドが奏でる音楽の中でバーベキューを振る舞いました。最初の映画でレオとメルセデスは「いつかハルテペックに隠居したい」と語っていましたが、二本目の映画では、フレズノのカトリック墓地に埋葬される決意を口にしました。「年老いた時、ハルテペックで誰が私たちの世話をしてくれるの？ あそこにはもう誰もいない。大切な人たちは、みんなここにいるのだから」とメルセデスは言いました。

二つの映画、そしてペドロ・メイヤーの写真は、進化し続ける過去と現在の交差点の記録です。生きた文化とは、常に変化し続けるものです。ランボーやインディ・ジョーンズは、今やハローキティやジョーカーに取って代わられました。もしこれらの世界が進化を止めてしまえば、それは停滞し、やがて新しい土層の下に埋もれ、未来の人類学者に発見されるのを待つだけの存在になってしまうでしょう。

銀塩写真は、次の生へと旅立った

ペドロ・メイヤー

オアハカ州のヤヌイトランにいたとき、私は「死」、あるいはその地における死の象徴のようなものに出会った。それは一つの「作品」だった。いや、「作品」という言葉が適切かどうかはわからない。なぜなら、それ自体が芸術品のようなオーラを纏っていたからだ。おそらく作り手にその意図はなかつただろうが、私にはそう感じられた。そして、その出会いは、フィルムを基盤とした「銀塩写真(アナログ写真)」の終焉と奇妙に重なっていた。私は、この象徴性を逃したくはなかつた。なぜなら、銀塩からデジタルへの移行という出来事は、私の人生において極めて重要な意味を持っていたからだ。

当時、すでに一枚の静止画の中に、多くの並行する概念を表現することが可能になっていた。例えば、写真中の「リンゴ」は、あらゆる事象の上で主張する一つの現実を象徴している。同時に、それは私のコンピュータ(Apple)の象徴でもあり、私を最新の発見へと導いてくれる入り口でもあった。

もちろん、楽園のアダムとイブ、あるいはイブがアダムに勧めた禁断の果実という寓話も遠くない。ウィリアム・テルのリンゴや、アイザック・ニュートンのリンゴも同様だ。それらはすべて、人類文化の礎となったリンゴたちである。

空を舞う鳥たちもまた、比喩的な意味を内包している。それは北を目指すミシュテカの人々の移動であり、世界中を駆け巡り、銀塩からデジタルへと「移住」する私たち写真家の姿でもある。あるいは、第二次世界大戦の難民として移住した私自身のルーツにも重なる。それらすべてが車輪のついた小さな台車に乗っている様子は、子供の頃に紐を引いてどこへでも連れて行った、あのおもちゃの木馬を彷彿とさせる。

これらのイメージを捉えた当時のミシュテカ巡礼は、私がプロの写真家として生涯を捧げる決意をした時期と重なっている。いくつかの扉を閉めると同時に、新たな扉を開く。幻想に満ち、予期せぬ出来事があふれるこの非日常的な世界を探索する冒険——その一部を、親愛なる読者の皆さんと共有できることを、私は心から嬉しく思っている。

略歴(プロフィール)

ペドロ・メイヤー (Pedro Meyer)

若くして写真家を志したが、当時は正規の教育機関がなかったため、独学でその道を切り拓いた。彼のキャリアは、テクノロジーと視覚的物語(ビジュアル・ナラティブ)の融合を探求し続ける絶え間ない旅である。「グループ・アルテ・フォトグラフィコ」の創設をはじめ、第1回ラテンアメリカ写真コロキウム(ラテンアメリカ写真会議)の推進、メキシコ写真評議会の設立など、多大な貢献を果たしてきた。さらに、写真を専門に扱う世界初のウェブサイト「ZoneZero」を立ち上げ、1,500人以上の写真家の作品を世に送り出した。写真界初のCD-ROM作品『Fotografía para recordar(忘却のための撮影)』を発表した先駆者でもあり、回顧展『Herejías(異端)』は世界17カ国、60以上の美術館を巡回。ペドロ・メイヤー財団およびフォト・ムセオ・クアトロ・カミノス(四叉路写真美術館)の創設者でもある。2020年からは、60年にわたる自身の画業を集約し、変革の時代におけるイメージ・記憶・生を考察する40冊以上の書籍シリーズ「ミラマール・コレクション」に取り組んでいる。

トリシャ・ジフ (Trisha Ziff)

コンテンポラリー・フォトグラフィーのキュレーターであり、映画監督。グッゲンハイム財団のフェローを務める。監督作『Chevolution』、ドキュメンタリー映画『Oaxacalifornia』のプロデュースのほか、『Morirse está en hebreo(死ぬ時はヘブライ語で)』の共同製作、『9 meses, 9 días(9ヶ月と9日)』の製作総指揮など、映画の世界でも幅広く活動。現在は、知的財産権とグローバルな海賊版問題をテーマにしたドキュメンタリー『Pirate Copy』の製作を進めている。近年のキュレーション活動では、アルル国際写真フェスティバルで開幕し、世界各地を巡回している展覧会「エンリケ・メティニデス:101の悲劇」が大きな注目を集めている。

ヒメナ・サンパヨ (Ximena Zampayo)

メキシコ国立自治大学(UNAM)芸術デザイン学部にて視覚芸術を専攻。表現媒体としてのイメージが持つ「絶え間ない変容」を探求する、新世代のビジュアルクリエイターの一人である。その作品を通じて、共感的かつダイナミックな世界観を投影し、移ろいゆく万華鏡のような現実を表現している。現在はペドロ・メイヤーのアシスタントを務める傍ら、「ミラマール・コレクション」の一部作品の編集にも携わっている。

ミラマール・コレクション 既刊タイトル

- 石油の影にて (A la sombra del petróleo)
- アルゴリズム (Algoritmos)
- 自画像 (Autorretratos)
- アバンダロ (Avándaro)
- コロニア・アフスコ (Colonia Ajusco)
- キューバ：第1巻・第2巻 (Cuba, tomos I y II)
- 「ここ」から「かなた」へ (Del aquí al más allá)
- 1968年の最中に (Durante el 68)
- 普遍の劇場 (El Teatro Universal)
- 忘却のための撮影 (Fotografía para recordar)
- ウエフトラ、そして他の村々 (Huejutla y otros pueblos)
- イシュトリルコ・エル・グランデ (Ixtililco El Grande)
- ラス・トゥルチャス、シウダ・ラサロ・カルデナス (Las Truchas, Ciudad Lázaro Cárdenas)
- サンディニスタの証言：第1巻・第2巻 (Testimonios sandinistas, tomos I y II)
- ひとつのエクアドル：第1巻・第2巻 (Un Ecuador, tomos I y II)
- ビルヒリオ (Virgilio)
- ユマ (Yuma)

ほか、23タイトルが現在刊行準備中。

ミラマール・コレクションの各作品に関する詳細は、こちらのQRコードをスキャンしてご覧ください。

<https://pedromeyer.com/es/miramar/>

このコレクションの制作にあたり、多大なるご協力をいただいた皆様に深く感謝申し上げます。



著者ノート

ここで一点、補足しておきたい。

本書に含まれるすべての誤りは、全面的に私自身の責任である。誤りを完全に防ぐための十分な手段を持ち合わせていないことは承知しているが、それでも本書を世に送り出したいという思いのほうが、失敗を恐れる気持ちよりも強かった。読者の皆さまには、完成度と最善の努力とのあいだにある、この繊細な均衡について、どうかご理解を賜りたい。

本書の完成にあたり、鋭く、そして常に温かいご助言を寄せてくださった

リカルド・“タピール”・マルドナード、

リカルド・“REO”・エスピノサ、

ヒルベルト・チェン、

セルヒオ・トレダノ、

パブロ・アギナコの各氏に、心より感謝を申し上げる。彼らの言葉は、本書をより豊かなものへと導いてくれた。

ペドロ・マイヤー財団(A.C.)は、著作権およびコピーライトの保護を支持しています。

それらは創造性を刺激し、思想と知の多様性を守り、表現の自由を促進し、生きた文化の発展を支えるものです。

本書の正規版をご購入いただき、また著作権法を尊重してくださることに感謝いたします。

その行為は、作者や創作者を支えると同時に、財団が今後も文化的作品を推進し続けるための大きな力となります。

なお、本書に収録されている写真の大部分は、ペドロ・マイヤーによる作品です。

本書は、2026年1月に、メキシコ・オアハカ州サンタ・マリア・デル・トゥーレにある

Repro.Gráfica, S.C. の印刷工房にて印刷を完了しました。

©『ラ・ミシュテカ』ペドロ・マイヤー

初版発行：2026年

本書は、クラシック・シリーズ200部(番号入り)、

ギャラリー・シリーズ50部、

コレクターズ・シリーズ50部の限定部数で制作されています。

本書番号：_____



PEDRO MEYER