

佩德罗·迈耶

拉米斯特卡

米拉玛尔系列



米拉玛尔系列

凭借六十余年的创作生涯与逾百万张影像构成的庞大档案，佩德罗·迈耶 (Pedro Meyer) 承担起分享这些不断演进的作品背后多元故事的使命。这些故事不仅展现了他的摄影视角，也呈现了其职业生涯中一项至关重要却常被忽视的维度——他在摄影界与文化领域持续投入的公共与专业实践。

“米拉玛尔系列”是一套兼具回顾性与自传性的作品集，由四十一册以上的出版物构成，系统梳理了作者自20世纪50年代以来的摄影发展轨迹，并延伸至近年对人工智能等新兴技术的探索与融合。该系列不仅记录了一位摄影家的创作历程，也映照出影像媒介在时代变迁中的不断转化。

拉米斯特卡

在本书中，佩德罗·迈耶带领我们深入瓦哈卡州的米斯特卡地区，不仅捕捉其自然景观与人民的日常生活，更揭示出这片土地层层叠加的历史脉络——从前西班牙时期、殖民时代，直到当代现实。以迁徙为叙事核心，作品探讨了将米斯特卡社区与加利福尼亚州弗雷斯诺相连的跨国纽带。

在策展人、电影导演特丽莎·齐夫 (Trisha Ziff) 的文字——她记录了被称为“瓦哈卡加州” (Oaxacalifornia) 的社会现象——以及编辑希梅娜·桑帕约 (Ximena Zampayo) 的共同参与下，迈耶反思了身份如何在两个世界之间被不断重塑，也呈现了摄影如何见证这种持续往返、流动不息的过程。

米斯特卡由此成为坚韧与适应力的镜像。这是一份关于因生计而分离、却因记忆而相连的家庭的视觉证言，也是一个通过离去者与归来者不断被重新定义的土地的写照。

对于理解一位创作者的观看方式，以及墨西哥一个具有深厚迁徙历史的地区所经历的转变而言，本书具有不可或缺的意义。

法律信息

编辑基金

佩德罗·迈耶基金会
(Fundación Pedro Meyer, A.C.)

丛书统筹

Marisol Molina

佩德罗·迈耶档案

Elena Rosales

编辑

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

图像后期制作

Pedro Meyer
Alexis Ortiz

撰文

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

文字校对

Teresa Martínez
Julio Meyer

编辑监制

Pablo Meyer

印刷监制

Manuel García

书籍与版式设计

Alexis Ortiz
Carlos Mendoza

© Pedro Meyer, 2026

www.pedromeyer.com

未经版权所有者或其合法继承人事先书面许可，本文件中的任何内容均不得以任何形式或通过任何媒介（无论为模拟或数字方式）出于任何目的予以复制。

本书编辑于墨西哥城科约阿坎。
印刷于墨西哥瓦哈卡。

Miramar 丛书

ISBN: 978-607-29-7238-4

拉米斯特卡 (La Mixteca)

ISBN: 979-899-96-7656-6

二维码提供五种语言的译文版本：德语、法语、意大利语、中文和日语。

献给我摄影生涯中的第一位正式导师——
那位在墨西哥摄影俱乐部负责暗房清洁的先生。
我已经忘记了他的名字，却永远不会忘记他的慷慨与善意。

哥伦布抵达米斯特卡 佩德罗·迈耶

这个故事开始于五百多年前。为纪念克里斯托弗·哥伦布抵达美洲大陆五百周年，美国《国家地理》杂志对一篇有关墨西哥瓦哈卡州米斯特卡地区的专题报道产生了兴趣。

当时担任该杂志摄影总监的汤姆·肯尼迪联系了我，邀请我参与这个项目。这个提议立刻吸引了我——我将可以使用所需数量的彩色胶卷，拥有不受限制的拍摄时间，并且所有费用均由杂志承担。对于一个长期习惯在发展中国家摄影条件受限的摄影师来说，这样的工作几乎无需犹豫。我想，读到这些文字的大多数人都理解这一点。

我前往华盛顿特区的一间办公室，与将负责我作品的图片编辑拉里·奈斯旺德会面，并领取了第一批多达五百卷胶片的巨大包裹。我等了很久，他才终于接见我。他态度和善，也愿意回答我的问题。我问的第一个问题理所当然：他们计划讲述怎样的叙事故事？因为我已被告知，文字部分将由三位人类学家撰写，而我到达瓦哈卡后需要与他们取得联系。

我继续追问，希望得到的不仅仅是这三位定居在当地的美国人类学家的地址。然而，奈斯旺德坦率地告诉我，他并不知道这篇报道的叙事方向。于是，我被抛入了一项无人知晓该如何讲述的重大任务之中——我既不是选题者，也缺乏足够的专业背景来独立解决这一问题。

我决定与当时的伴侣特丽莎·齐夫一同开展这项工作。她是英国人，不懂西班牙语，也从未到过墨西哥，但曾在本国担任摄影师代理机构的负责人，拥有丰富的经验。我想到，她或许能以局外人的视角，对我提出批评与建议，帮助我破解如何切入主题的难题。正是从她的关注点和对环境的观察中，一些有价值的摄影思路逐渐浮现。

事实证明，这是一个极其重要的决定，因为那三位人类学家根本无法形成一个连贯的故事。每个人都只关心为自己的研究“引水入渠”，完全不在意另外两位同事想讲什么。他们似乎把我当成《国家地理》专门派来为各自研究服务的私人摄影师，而这显然无法解决整体叙事的问题。我当然愿意拍摄他们所要求的内容，毕竟多一些素材并无坏处，而且杂志也为此提供了充足的胶卷。但零散、彼此割裂的照片无法构成一个故事，尤其是在各自为政的情况下。

还需要记住，那是一个彻底的模拟摄影时代。照片必须在华盛顿的杂志实验室冲洗。于是，我每周都会寄出一批胶卷，供图片编辑查看。我还会附上一册笔记，逐张或逐卷记录说明，以便对方理解拍摄主题。

此外，当时根本没有互联网，从瓦哈卡山区偏远村落拨打到华盛顿的长途电话极其困难。我记得，需要先找到一家有公用电话的小杂货店，预约通话时间，再拨打对方付费接听的电话。让我震惊的是，图片编辑有时竟然会建议我“改天再打”，因为他正忙着，却完全不知道完成一次通话往往要耗费整整一天：找地方、预约、等待接通。

很快我意识到，这位编辑对我怀有明显的敌意，仅仅因为我是墨西哥人。通常我不会过多纠结于这种带有种族主义色彩的态度，因为它发生得太频繁，纠缠其中毫无意义。但当我听到诸如“我禁止你继续以这种方式拍摄这个故事”之类的话时，就完全无法理解了。我拍摄了一些我认为属于这个故事的影像，而他只是一味地回应说“这不是我想要的”。这是一场彻底的鸡同鸭讲，也让我明白，他自己根本没有清晰的判断标准。

在得不到任何指导的情况下，我决定继续按照自己的方式拍摄。我和特丽莎讨论过，她也认同这个人根本无法沟通。我基本无视他的警告，只是偶尔寄出胶卷，让实验室检查技术质量。至少这一点是可控的；至于内容，在他只否定、不提供任何解决方案的态度下，根本无法推进。

项目中最滑稽的时刻之一，是拉里宣布将从美国派一位编辑协调员前来“整顿局面”，因为始终没人能定义这个故事。当我问他何时到达、又将去哪里——毕竟我们分散在整个地区——他回答说还不清楚。这让我忍俊不禁，脑中浮现出美国军方高层在海外军事行动中空降指挥的画面，比如越战时期。

事情还不止于此。当他问我会身在何处时，我告诉他，我将在圣地亚哥·努约，因为那里有一场我想拍摄、且不会延期的节庆活动。他得知前往该地只能乘坐敞篷货车，沿着崎岖土路行驶约六个小时后，便说不用担心，编辑可以乘直升机前来。他们甚至没先确认是否有降落条件，只是假设村里会有一个篮球场。结果既没有场地，或是不愿出借。直升机计划泡汤后，那位编辑最终也只能像其他人一样，乘车长途跋涉而来，无法动用他的经济特权。这反而是件好事——那些坐在华盛顿办公室里、轻描淡写地说“稍后再打电话”的人，开始对实地工作的艰难多了一分体谅。

我们随后在瓦哈卡市会面，三位人类学家也参加了会议。这次会面让我更加确信：无论如何调整叙事，都不可能形成一个连贯的故事。以哥伦布为切入点，本身就是一个强行套用的框架，与真实叙事毫不相干。从一开始，这就是个糟糕的想法。用同样的逻辑，甚至可以拍一场汽车比赛，然后说它与伊比利亚人到来后发生的事情有关。

我没有被这种简化逻辑牵着走，而是选择纯粹地观察。我每天与特丽莎交流，留意她所关注的细节。很快，我们发现了一个关键联系：移民到美国北部的农民，与他们原乡之间的纽带异常重要。加利福尼亚与米斯特卡之间的联系，甚至比米斯特卡与墨西哥城之间更为紧密。

完成米斯特卡部分的拍摄后，我将剩余胶卷寄往华盛顿冲洗。数周后，图片编辑再次联系我，命令我到他办公室与他一起完成照片编辑。考虑到我们关系紧张，以及他显然不愿倾听任何不同意见，我建议他把全部材料寄到我家，由我自行编辑。为这种事情再花钱在交通、住宿和餐饮上毫无意义。他表示会请示上级，之后回复。最终，所有冲洗好的胶卷和我的笔记都寄到了我手中。

我们通过电话继续沟通。我不断阐述自己的叙事想法，但我说得越多，对方的敌意就越明显。最终，我决定直接联系最初邀请我参与项目的人——汤姆·肯尼迪。我请求他为了报道的顺利进行，为我更换一位编辑。他表示会向更高层反映。在那样的机构中，每一位主管之上还有更多主管；身处其中的人，或许才会意识到这种层级结构的存在。

后来，汤姆·肯尼迪焦虑地打电话告诉我，高层认为：在《国家地理》的历史上，从未有摄影师要求决定自己的编辑人选。

局面陷入僵局，接下来必须由我迈出一步。我评估了最坏的可能性：所有素材被锁进某个柜子里，永远无法发表，只因为我遇到了一位种族主义编辑。于是，我给《国家地理》的管理层写了一封措辞恭敬的信，最后一次说明我的立场，并提出解决方案。其中之一是：我退还他们支付的全部报酬，而如果不同意更换编辑，我将保留所有拍摄素材。这当然意味着“哥伦布项目”的取消。或许他们也意识到这个项目从一开始就问题重重，我的退出反而成了一个体面的台阶。

最终，我保留了全部素材，并将其用于许多后来的出版物。正是在那段时间，我得以创作新的作品，恰逢一个历史性的转折点——数字摄影时代的到来。讽刺的是，这竟成为“哥伦布抵达新大陆”的一种隐喻。

最后，我想谈谈“谁为谁发声”这一问题的变化。长期以来，思想与信息的传播权力始终从中心流向边缘，这正是权力的来源。因此，像《国家地理》这样声名显赫、影响深远的杂志，一直将第三世界视为内容的源泉，正如矿产被开采一样；我们这些身处边缘的人，被视为一种资源。当然不是唯一的，但却是重要的一部分。

值得强调的是，到2022年，随着互联网的普及，我们发现连地方音乐团体都有自己的网站，发布有关米斯特卡的活动信息。如今，米斯特卡人已经拥有了为自己发声的工具，不再依赖权力中心是否“慷慨”地给予关注。这一变化深刻而具有变革性。

我希望那些具有全球影响力的媒体，仍能持续关注世界各地的边缘群体——不仅是米斯特卡——因为这会让我们所有人受益。同时，这些群体自身的声音也已进入公共流通领域，这种互补性，是通往更公正世界的重要一步。

大约在项目结束两年后，我收到了汤姆·肯尼迪的一封来信，他向我郑重道歉，承认他们当初错待了我。因为在否认我指控的合理性之后不久，他们最终因种族主义问题解雇了我曾投诉的那位编辑。

特丽莎·齐夫——我后来与之结婚——继续关注米斯特卡与加利福尼亚之间的联系，并据此拍摄了屡获大奖的纪录片《Oaxacalifornia》，随后又完成了续作《Oaxacalifornia: 回归》，获得了更多奖项。

简而言之，这一切似乎都要“归功于”克里斯托弗·哥伦布，尽管这位仁兄与这些结果毫无关系——更不用说互联网了。

土地、皮肤与感光乳剂

希梅娜·桑帕约

在本书中，我们将佩德罗·迈耶所呈现的米斯特卡，与摄影自身的演进交织在一起。二者共享一段可并行展开的历史进程，分为三个阶段，关乎仪式、记忆与不可避免的变迁。这些彼此叠加的层次，承载着各自演化的痕迹。

我们将米斯特卡的历史划分为三个部分：前西班牙时期、征服与福传的殖民阶段，以及因向美国移民而产生的、米斯特卡地区的“美国化”。与之呼应，摄影的发展同样经历了三个关键时刻：化学摄影——每一幅影像都是独一无二的存在；模拟摄影——通过感光乳剂与胶卷使流程趋于标准化；以及数字摄影——自20世纪90年代初起，将影像的获取从化学反应转变为由二进制代码所主导的过程。

在最初的阶段，前西班牙文明与化学摄影共享同一种炼金术：土地与银直接与自然元素发生反应。这是一种即时的印记，是独一无二之物的灵光，被铭刻在古代文献、陶器与感光乳剂之中。那是一种脆弱而神圣的记忆，在其中，风景与身份合而为一，光、身体与时间融为同一层乳剂。

在这层原初之上，殖民时期的福传如同对模拟底片的显影。一枚新的镜头——基督教——介入其中，颠倒了原有的意义。米斯特卡文化并未消失，如同潜影一般，学会在表层之下存活：诸圣之中隐藏着古老的神祇，教堂之下覆盖着金字塔。这是一个中介的时代，腔相机与正式肖像成为仪式，而真相在宗教混融的暗房中逐渐显现。

随后到来的，是移民所带来的数字洪流，也即全球化。身份如同摄影一般，被去物质化为数据的流动。“西英混合语”、汇款与跨国社群像JPEG文件一样被复制、编辑并全球传播。这是“超流通”的阶段：土地因被遗弃而遭受侵蚀，纽带却在数字网络中重新编织。连通性得以增强，但根植感受到挑战；影像在无限复制中，必须在分辨率与同质化之间不断协商。

这是同一过程中的三次侵蚀与显影：前西班牙与化学摄影，是直接的印记；殖民与模拟摄影，是经由媒介的叠加；移民与数字摄影，则是被重新诠释的流动性。这种并行并非偶然的修辞，而是一把钥匙，用以理解一个地域及其人民如何一次又一次地被曝光、显影并重组。

佩德罗·迈耶在本卷中呈现的影像表明：不存在纯粹的图像，也不存在未被触及的土地；只有意义的层层叠加，正如家庭相册一般，在不断变化中得以延续。一切都会被侵蚀，一切都会被显影，一切都会相互交融。米斯特卡在自身的磨损之中告诉我们：记忆并不栖居于纯粹之中，而存在于那种顽强而富有创造力的能力里——不断在新的表面上，继续留下印痕。

走访的城镇与社区

Asunción Nochixtlán
Cerro Jazmín
Huajuapán de León
Magdalena Jaltepec
Magdalena Peñasco
San Andrés Chicahuaxtla
San Juan Mixtepec
San Juan Sayultepec
San Juan Yucuita
San Pedro Quilitongo
San Pedro Tidaá
San Pedro Topiltepec
San Pedro y San Pablo Teposcolula
Santa Inés de Zaragoza
Santa María Yucuhiti
Santiago Mitlatongo
Santiago Nuño
Santiago Tilantongo
Santo Domingo Yanhuitlán
Teotitlán del Valle
Tlaxiaco

信仰与权力的边界 佩德罗·梅耶

殖民时期的界标 (mojoneras) 多为石制结构，或以十字架的形式出现，在副王统治时期被用来标示领土边界。这些建构在土地划分中起着至关重要的作用，用以明确庄园、村落、经王权承认的原住民领地，或其他各类领土实体的范围止于何处。

它们的意义远不止于物理标记。界标同时也是政治与经济控制的工具，因为它们界定了土地使用权——包括耕种、征税以及自然资源的开发。此外，它们在冲突调解中亦至关重要：界标往往在公证文件和官方在场的情况下设立，因而成为法律协议的物证，具有不容置疑的司法效力。

这些十字架不仅划定了物理空间，也承载着深刻的宗教象征意义。它们将土地奉献给基督教，在象征层面上为土地的占有赋予正当性。在许多乡村地区，界标除了承担界限功能外，还常被用作道路、农田与骡帮行走路线中的地标。

界标是一种典型的“边界之物”：它们融合了法律层面的土地所有权、精神层面的守护与合法化象征，以及景观层面的可见标识。从某种意义上说，它们正是殖民秩序在原住民土地上的物质化呈现。

1. 原初的感光层：土地与白银 西梅娜·桑帕约

一切始于土地。它的沟壑与侵蚀留下的伤痕，构成了一部属于地域的“编码文书”，封存着古老的记忆。米斯特卡的这层地景之肤，宛如最初的感光板：它接纳存在的印痕，通过文化与自然之间的炼金术，将世界的形象固定下来。

在这一原初层面上，前西班牙时期的文化与摄影共享着一种神圣的原则——直接显影。以胭脂虫红绘制于鹿皮之上的米斯特卡古抄本，是一种宇宙观的达盖尔银版。它们如同最早的银盐感光材料，是独一无二的存在，知识在其中未经中介地被铭刻。每一笔线条，都是对物质的信念；每一种色彩，都是日常与神圣之间的纽带。画师（tlacuilo）用雨水调和颜料的动作，正如十九世纪摄影师在暗室中显影玻璃板——二者皆通过化学与精神的反应，将瞬间转化为永恒。

摄影最初一百五十年间影像的稀缺——在那个每一张底片都意味着一次科学发现的年代——反衬出《纳特尔古抄本》的非凡价值。在它的篇页中，米斯特卡的祖先以如同侵蚀在群山上书写的方式，描绘了族谱与征服。文字、图像与记忆在同一象征织体中交融。摄影系统与米斯特卡体系共享一种视觉经济：每一次呈现都具有不可替代的分量。抄本的每一页，都是一次独特的“拍摄”，浓缩了数个世纪的谱系与仪式。

在这一阶段的影像中，佩德罗·梅耶捕捉到仪式、记忆与环境之间的关系。比如，手指为丝线染色的画面，诉说着祖辈技艺的传承与代代延续的手工劳动；又如妇人揉捏玉米的场景，一个日常动作升华为仪式，将生计、土地与传统紧密相连。这些乍看之下微不足道的细节，实则蕴含着巨大的意义。它们不仅记录了仪式实践，更指向居住在米斯特卡的人们——他们的根源、韧性，以及生活如何与文化遗产和地景紧密相系。光在照片银盐上的痕迹，犹如神话刻印在阿马特纸上、在土地之肤上的隐喻，保存着经受时间考验的故事与信仰。

梅耶在这一阶段的创作体现了一种本质性的接触。影像并非简单的映照，而是获得了可触的存在感。历史被直接书写进自然纤维、土地的颜料以及地景累积的伤痕之中。照片中可见的侵蚀，宛如一次最初曝光的地质负片——它是一个原初世界的无声见证，在那里，文化并非人为附加之物，而是存在之光、生命能量与承载它们的大地之间不可分割、有机融合的结果。正是在这一意义上，梅耶的作品邀请我们将文化视为生命本身的重要组成部分，深深扎根于地景之中，也扎根于其居民的记忆之中。

米斯特卡一位农民吹响的山羊角号，与犹太教堂中的羊角号（shofar）共享着同一条古老的根脉。二者皆为去除装饰的器物，其诞生并非为了旋律之美，而是为了唤醒。它们的声音不求悦耳，而在震撼。一个召集社群去播种或庆祝；另一个提醒人们与神圣之间的盟约。两个遥远的世界，却因同一个动作而相连——人类的呼吸，化作祖先回荡的回声。

山脚之下 佩德罗·迈耶

在米斯特卡的宇宙观中,《努塔尔抄本》(Códice Nuttall)被视为一种书写形式,其中每一道笔触、每一种色彩都超越了再现本身,成为神圣的交流行为。这一观念在 Yucu Yuchi ——“山之足”——中表现得尤为鲜明。这里不再只是一个地理概念,而是世界开始发声之处。在土地触及人之肌肤的地方,历史与神话相遇,人的时间在此向风景的永恒敞开。

在抄本中,这一神圣空间被描绘为一张仪式性的草席,两个人物在其上交换言语、科帕尔香脂与呼吸,升腾的烟雾如白蛇般盘旋,将语言转化为祈祷。这种对话建立在对山体的理解之上:山是一个具有面容、心脏与记忆的神圣身体,其根基构成世界的起源之地,人们在此与大地缔结契约。群山如同活的档案,其山坡居住着祖先,洞穴孕育河流,山巅则闪耀着天界的殿堂。

这一世界观由三种相互补充的力量所构成:土地作为身体,在行走的群山与孕育血脉的洞穴中显现;语言作为祭品,在科帕尔香烟的旋涡中升腾;影像作为记忆,在观看的仪式性当下更新现实。因此,《努塔尔抄本》成为米斯特卡灵魂的地图——山体保存着起源的记忆,火焰将物质转化为言语,水净化行程,而科帕尔则开启与诸神的对话。

II. 复制的影像:摹本、信仰与征服 希梅娜·桑帕约

随着欧洲人的到来,光的方向发生了改变。凝视不再从土地之中生长出来,而是自上而下地投射其上。若在此前的阶段,影像是一种接触——世界与其表象之间的直接印痕——那么此刻,它转化为再生产,为一种被控制的复制。征服不仅是军事的或精神的,同样也是视觉的。

在殖民时期,影像成为信仰与权力的工具。抄本被画布与祭坛画所取代,绘画替换了口述叙事,土坯墙面被一层层石灰、颜料与基督教符号所覆盖。在这一过程中,表象不再是领土的鲜活肌肤,而变成了一面镜子,用以固定世界的官方版本。

佩德罗·迈耶在本章节中的摄影作品正与这一转变展开对话:米斯特卡教堂被侵蚀的墙面、风雨磨损的十字架、与石头融为一体的面孔,都是一段强加与存续相互交织的历史见证。在这些影像中,光不仅揭示,也在控诉与抚慰;它照亮了被强制信仰的白色表层之下,依然存活的事物。

在被拍摄的寺庙空间里,祭坛的金饰与尘埃混杂无分,摄影机捕捉到一种为抵抗而学会复制的影像回声。置身其中的当代肖像重新激活了这种张力:当下的身体 inhabitan 殖民权力的舞台,将目光回赠给一段似乎早已被石头封存的历史。

摄影,如同殖民时期的绘画,试图固定一种真理。然而,佩德罗·迈耶的每一次取景都显露出一道裂隙——那是原住民文化得以延续之处,是土地在墙体缝隙间重新萌发之所。在明暗之间,本章探讨这“被复制的影像”:信仰化为形式,而复制在无意中成为一种新的原创。

因为在每一处被摄影的表面——每一堵墙、每一张面孔、每一道阴影之中——都潜藏着一个横贯数个世纪的问题:当一种影像试图取代另一种影像时,究竟是什么真正得以留存?

向莫扎特致敬的《帽上有苍蝇的乐师》 佩德罗·迈耶

那时正值数字时代的开端，我也刚刚完成了为《国家地理》杂志拍摄的委托项目。所有照片仍然使用胶片拍摄，因为我们尚处在模拟时代。当时我住在美国加州洛杉矶，几件事情几乎同时发生。一方面，我收到了墨西哥城现代艺术博物馆策展人的盛情邀请，希望我为一场致敬莫扎特的群展创作一件作品。“太棒了，”我心想。和无数热爱这位伟大作曲家的音乐爱好者一样，我也需要拿出一件配得上他的作品。

这并不容易，各种想法在脑中盘旋。就在编辑我在米斯特卡地区拍摄的照片时，我发现了一组为乡村传统乐队拍摄的肖像。我用放大镜仔细检查这些反转片，查看细节、焦点是否准确、主体是否被良好照明等等。就在这时，我注意到在一张照片与另一张之间，有一只苍蝇忽隐忽现——有些照片里有它，有些则没有。

于是，我的想法逐渐成形：一举解决多个问题，正如俗语所说，“一箭双雕”。我让这位来自贫困乡村的朴素乐师，获得了进入博物馆、向另一位音乐家——莫扎特——致敬的可能。

让这个作品在当时显得独特之处，在于我从一张效果并不理想的肖像中取出那只苍蝇，将它复制并粘贴到另一张构图和表现都更出色、却没有苍蝇的照片中，同样的位置——乐师的帽子上。需要记住的是，在数字时代的初期，完成这样的操作远不像今天这么简单；如今，几乎任何一部手机都能做到。

这一过程让我想起爱因斯坦用来解释相对论的那个隐喻：一只苍蝇在以恒定速度行驶的火车车厢里飞行。对于车厢内的观察者而言，苍蝇似乎只是在原地左右飞动；但对于站在站台上的观察者来说，它的运动轨迹并非直线，而是一条对角线，因为火车的速度与苍蝇自身的飞行速度叠加在一起。

这个例子揭示了运动相对于观察者和参照系的相对性，这是爱因斯坦相对论的核心思想之一。

正是在这样的联想中，我开始思考摄影纪实表达中的“相对性”：一张照片同时呈现两种现实——有苍蝇的乐师与没有苍蝇的乐师，仿佛具有三维感，却存在于摄影这一二维平面之中。这也再次引出了一个根本问题：摄影是否真的是现实的见证？它从来都不是，也永远不会是。更何况，这件作品还是当时最早的一批数字输出作品之一，照片被印制在棉质纸张上，彻底打破了模拟时代的所有传统。

我确信，莫扎特若能看到这件向他致敬的作品，一定会感到欣然。

声音与身份 佩德罗·梅耶

在墨西哥南部的乡村社区中，管乐与打击乐器——如这些照片中所呈现的——早已超越了单纯的音乐功能，成为集体身份的承载体。每一支小号、低音号或鼓，都在编织一种社区语言，将土地转化为声音。

乡村乐队源自原住民传统与欧洲影响的交汇。金属乐器——由传教士与十九世纪的军乐队引入——被当地社区吸收、重新诠释，并赋予了新的意义。在守护神庆典、葬礼、洗礼或宗教游行中，铜管乐的旋律为农业与宗教的时间节律定下步伐。

农民音乐家追求的是仪式性的在场，而非技术上的完美。他们的演奏并不指向炫技，而是回应一种维系与村庄、祖先及风景之间纽带的内在需要。在乐器与身体、声音与土地之间的亲密关系中，一种关于节奏的宇宙观得以显现。充满小号的气息，正是在玉米地间蜿蜒的同一阵风；鼓声的敲击，伴随着牛群的步伐与教堂钟声的回响。

这些乐器不属于管弦乐团，也不属于学院体系；它们属于土地本身。它们是社区的延伸，是孕育它们的环境之回声。尘土、信仰、疲惫与希望在其中共鸣——那正是一个深层墨西哥的日常交响，至今仍以自身的音乐节拍呼吸着。

III. 无限的翻译 西梅娜·桑帕约

在二十世纪九十年代的米斯特卡地区，土地不再只是出发的原点，而转变为一个过渡与流动的空间。村庄如同道路般敞开，同时也如伤口般裂开。在其街道上，全球化的图像符号（柯达、蝙蝠侠、可口可乐）叠加在依然顽强存在、却正在转型的生活方式之上。守护神节日中被献祭的公鸡、街头的可口可乐招牌……彼得·迈耶的这些影像呈现的是一个不再仅仅回望过去的墨西哥，而是凝视着彼岸——明亮、不稳定、略显扭曲的倒影。

美国化并非以入侵的姿态降临，而更像是一种视觉、语言与象征层面的感染，重新编排了人们的姿态、色彩与信仰。前西班牙时期的传统不再只是抵抗，而是开始对话、融合并发生转化。仪式逐渐披上了大众文化的外衣。

与此同时，摄影也进入了数字阶段：它失去了物质的重量，却获得了传播的速度。物质在像素中消散，正如身份在牧场与加州弗雷斯诺之间、在虔诚与电视屏幕之间被分割与重组。此时，摄影不再是“显影”，而是复制、发送与流通。影像不再是一个物件，而成为一种信号；摄影师不再用手指托起底片，而是在不会老化、不会刮伤的档案中穿行。

在这一阶段，对影像的创作者而言，米斯特卡与美国不再彼此对立，而是相互混杂。文化转化为一种持续的翻译，一场在神话与营销、土地与比特之间不断进行的对话。正如数字摄影可以无限复制，米斯特卡的象征也在复制、变形与再适应之中不断延展。

影像已不只是为了保存记忆；它同样必须在记忆之中求得生存。曾经是手抄本，继而成为肖像的图像，如今化作世界屏幕上一闪而逝的反射。然而，即便置身于全球化的眩晕之中，一种米斯特卡的凝视依然存在，持续讲述着最本质的主题：生命、土地、失落与信仰——只是换上了新的色彩、新的质感与新的面具。

彼得·迈耶的数字构成引导我们想象一个新的米斯特卡：空中飞舞的椅子所呈现的超现实，与一个缺水村庄中柯达广告的讽刺并置共存。通过这些数字影像，他的作品帮助我们理解一个全新的视觉空间——在这里，数字摄影超越了纪录本身，进入了对现实的重新书写。

米斯特卡：一个不断变化的地方 特丽莎·齐夫 著

1992年，我第一次前往米斯特卡地区，随行的是佩德罗·迈耶。当时他受《国家地理》杂志委派，前往该地区拍摄一组关于“发现美洲五百周年”的专题摄影。

我至今仍保存着那次旅程中穿的黄色风衣和背包。如今每当再次使用它们，记忆便将我带回扬惠特兰、特拉夏科以及其他一些对我而言发音拗口的城镇——那些街道常年笼罩在风雨之中。我从未想过自己会与墨西哥的这一地区建立如此深刻的联系。如果必须从那个在米斯特卡度过的夏天中选取一个最鲜明的记忆，那一定是当地人彼此问候的方式：不是握手，而是在手心轻轻一抚，仿佛低声耳语。

在我走访过的所有地方中，米斯特卡无疑是独一无二的。与我们同行的几位人类学家同样受雇于《国家地理》，此前已在该地区工作了一段时间。他们在地表与地貌中寻找过往文明的痕迹，仿佛在等待被发掘的地下宝藏，也许是被泥土掩埋数百年的金字塔。即便在肉眼可见之处，层层梯田的山丘轮廓仍提示着一个曾经土地肥沃的时代。

正是在这样的过程中，我学会了一种全新的“阅读风景”的方式，几乎在每一处地形中都开始“看见”潜在的金字塔。人类学家的向导与地图，正是《努特尔抄本》。

所谓“抄本”，是现代书籍的前身：手绘的纸本或兽皮，被折叠成手风琴式的形态。《祖什—努特尔抄本》的来历尤为复杂：它由米斯特卡人制作，16世纪被带到西班牙，1854年似乎流转至佛罗伦萨的一座修道院，五年后售予第十五代祖什男爵。1902年，历史学家泽拉·努特尔在哈佛大学对其进行研究并撰文；1917年，该抄本最终被大英博物馆收藏。

这部绘制在长达十一米以上兽皮上的叙事文本，使抄本宛如一部前西班牙时期的连环画。读者得以窥见一个充满婚姻、战争、胜利与失败的时代，其统治者拥有令人难忘的名字，如“八鹿”和“美洲虎之爪”。正是以这部非凡的古籍为线索，人类学家们，以及随后到来的佩德罗·迈耶，开始在米斯特卡高地展开工作。

然而，抄本时代的山丘与河流早已发生剧变。气候变化、政府灌溉资源的匮乏，以及长期过度耕作，使土地遭受严重侵蚀。在某些地区，甚至连维持生存的基本耕种都变得不可能。

家庭因此而分离。作为一家之主的男性纷纷前往美国寻找工作，留下妻子和孩子独自应对经济困境。留下来的人只能竭尽所能。孩子们被迫过早成熟，承担起父辈的劳作，同时等待着西联汇款的一纸支票，或在幸运的情况下，等来一年一度节庆时的短暂探访。

这一模式在墨西哥农村并不罕见，许多移民早已被遗忘。然而在米斯特卡，家庭纽带依然牢固；那些前往北方的人在异乡重建了原有的社区关系，形成了一种反过来支撑家乡家庭的文化结构。

当人类学家们在地下寻找历史线索时，佩德罗·迈耶则专注于地表之上的现实。他并非否定过去——过去始终与当下紧密相连——但他所看到并拍摄的，是另一种叙事：过去与现在的交织，一种现实的杂糅状态，以及回流移民所带回的美国文化经验，与一个历经数百年演变的本土现实相互碰撞。家庭历史与“他者性”的混合，在视觉上极具吸引力。

例如，在扬惠特兰的一次宗教游行中，原本只抬着圣像的队伍里，开始出现蝙蝠侠和罗宾的塑料人偶。在狭小的住宅中，曾经只供奉瓜达卢佩圣母或地方守护神的祭坛，如今与兰博、《终结者》、《壮志凌云》或《夺宝奇兵》等新偶像并置。这些“来自北方的新神祇”，自豪地摆放在微波炉和录像机旁。

二十世纪五十年代，第一代赴美当“契约劳工”的移民返乡时，带回的是靴子、帽子和精致的皮带；而新一代归来时，则拖着用细绳捆扎的箱子，里面装满了在原乡难以想象的奢侈品。

本书精选了一组记录日常生活的照片——市集、风景、劳动者、携子女的妇女——并与另一类影像并置，这些影像讲述着更为复杂的叙事，源自现实，却经过再诠释，仿佛一种后魔幻现实主义。

我仍清晰记得那些小而精细的笔记本，以及寄往华盛顿特区的一罐罐胶片。这是一个始于模拟时代的项目，与我们当下的现实相比，几乎同那些北上迁徙的村民一样遥远。

那是摄影正处于巨变前夜的世界。当我书写村庄与仪式的转变时，几乎默认了摄影自身的变化。没有什么是静止的——无论是村庄，还是影像的创造方式。翻阅这本书的页面时，我们仿佛也在不同世界之间移动，正如那些男人往返北方的旅程。影像起初以一种方式存在，随后演化为另一种形态。

这些混合影像捕捉了我面对“他者”时的惊异。多年过去，从我初见这些照片到今日，现实与虚构在我心中愈发难以区分：异常葱绿的风光、挥舞着火焰、行走在违背重力的桌椅之间的女子。米斯特卡所呈现的世界碰撞，在二十五年后依然令我着迷。

在这段非凡的旅程中，佩德罗·迈耶与我曾造访名为马格达莱纳·哈尔特佩克的小镇。那是七月二十一日前后，正值节庆周，也恰逢我的生日。彼时的小镇规模不大，土坯房、周市、土路，以及一座面向广场的教堂，广场上立着一座维多利亚式的凉亭，用于容纳乐队。

教堂内陈列着几尊圣像，其中包括一尊保存完好的巴洛克时期雕像——抹大拉的玛利亚，即《圣经》中被称为“罪妇”的女性。很可能是 1535 年来到此地的多明我会修士，刻意选择了这一形象，以便将当地原住民转化为天主教徒。我记得梅希亚家的妇女们为游行给圣像换上新衣，用兰蔻洗面奶清洁她的“皮肤”，用卷发筒打理头发，并为其上妆。

然而，哈尔特佩克原本已有自己的前西班牙时期女神——娜娜·路易莎，据说她居住在镇外山坡上，那里可能埋藏着一座金字塔的遗迹。抹大拉的玛利亚成为了理想的替代者，教堂也恰好建在附近。人们在祭坛上献上玉米与鲜花，祈求丰收；妇女们则奉上自己的发辫，为生育祈祷。这一切，既是献给玛利亚，也是为了不触怒已与她融合的娜娜·路易莎——一位混合而成的女神。

我们在市场和年长妇女之间听到的语言是米斯特卡语。二十五年前，并非人人都会说西班牙语。我记得在特拉夏科，一名年轻人用日式餐厅菜单上的词语与我们交流。他曾在纽约洗碗，那些重复的词语，其实是在告诉我们：他了解我们所来自的那个世界。

我逐渐意识到，两个相距不过十公里的小镇，却可能如同两个遥远而陌生的世界；蜿蜒的土路往往需要数小时才能抵达。越靠近墨西哥城与瓦哈卡之间的主干道，西班牙语越常被听见；越偏远，米斯特卡语越占主导。在群山之间，这种语言分化出多种方言；而铺设好的公路，则趋向于抹平语言差异。

迈耶拍摄的许多照片，完成于这些道路修建之前。它们记录的是今日已不复存在的世界。这并非对现代性的评判——道路带来了电力、互联网与医疗服务。我之所以如此确信，是因为在重返哈尔特佩克时，我亲眼见证了这一变化。

那是 1992 年。当我走在主街上，忽然听到英语，回头发现是莱奥·梅希亚与妻子梅赛德斯，以及他们的三个孩子：伊丽莎白、诺埃和阿德里亚娜。莱奥在哈尔特佩克长大，后来尽管已在墨西哥城学习眼科学，仍在父亲诺埃的坚持下前往弗雷斯诺。诺埃曾是“契约劳工计划”的一员，在美国多地工作。该计划于 1964 年结束，莱奥则以无证移民身份越境。

莱奥在美国并不快乐。高强度的体力劳动令他身心俱疲，也让他愈发思念墨西哥的生活。他曾计划返回，却遇见了梅赛德斯。两人迅速相爱，六周内便结婚，返乡计划由此搁置。

我认识他们的那一年，他们带着在美国出生的孩子们回乡度假，参加年度庆典。他们的故事为佩德罗所拍摄的世界提供了重要的背景与视角。

后来我去弗雷斯诺拜访梅希亚一家，强烈的反差令我震撼。在哈尔特佩克，莱奥是荣耀归来的游子；而在加州，他只是众多维护花园、依赖复杂灌溉系统的墨西哥人之一。

水与财富之间的讽刺意味令我难以忽视。我由此萌生拍摄纪录片的想法——关于身份、家园与水的故事。梅希亚一家欣然同意。影片名为《瓦哈卡加州：两个世界的相遇》。转眼已过去二十五年。随后我又完成了续集《瓦哈卡加州：回归》，再次与这个家庭重逢。昔日的孩子已为人父母，携子女首次踏上前往哈尔特佩克的旅程。

自 1992 年首次造访以来，小镇已然改变：主街铺上了柏油；像梅希亚一家这样的移民，也在家乡建起了度假用的大房子，因而一年大部分时间空置。这些建筑与仍留守者的住宅，一眼便可分辨。

节庆亦发生了变化。迈耶照片中那些本地乐手，大多已被巡回于各村之间的喧闹北方乐队取代。然而，正如瓦哈卡“古埃拉盖萨”舞蹈与服饰传统，仍有年轻人的乐队在各地延续音乐实践。

音乐人和舞者一样，身着印有团体标识的 T 恤，音乐、节奏与舞步在代际间传承。地方舞会与乐队比赛吸引着年轻人，奖品是奖杯与金牌，被视为珍宝，供奉在家庭祭坛上。

社区共同准备、由村中执事支付的宴席形式也发生了变化：过去使用的瓷碗与餐具会被清洗再用；如今则大量使用一次性的泡沫塑料与塑料制品。那次拍摄期间，我已听不到米斯特卡语；当我询问时，人们告诉我，只有一位年迈的妇女仍会说那种“旧语言”。

梅希亚家的孙辈非常喜欢哈尔特佩克。尽管他们初来时不会说西班牙语，却带着学习祖辈语言的决心返回弗雷斯诺。节日期间，女孩们参加“卡伦达”舞蹈；莱奥宰了一只羊做巴巴考亚，配合当地学校乐队庆祝。

在第一部纪录片中，莱奥与梅赛德斯表达了退休后回乡定居的愿望；而在第二部中，他们已决定留在加州，并在将来安葬于弗雷斯诺的天主教公墓，与许多来自彼岸的人为邻。梅赛德斯在片中问道：“如果我们老了回到哈尔特佩克，谁来照顾我们？那里已经没有人了。我们生命中重要的人都在这里。”

这两部影片，以及佩德罗·迈耶的影像，见证了一个仍在演变中的时刻——过去与现在的相遇。活着的文化必然不断变化。兰博、印第安纳·琼斯、蝙蝠侠和罗宾，已被凯蒂猫和小丑取代。若这些世界不持续演化，终将停滞，被新的土层掩埋，等待未来的人类学家重新发现。

模拟摄影已然谢幕 佩德罗·迈耶 著

在瓦哈卡州扬维特兰 (Yanhuitlán)，我与“死亡”不期而遇，或至少遇见了它在当地的某种化身。那是一件物件——我甚至不确定用“物件”来称呼是否恰当——因为它仿佛带着一件艺术作品的气场。某种意义上，它的确如此，尽管我怀疑这并非其最初的创作意图。无论如何，这次相遇恰好与模拟摄影的“死亡”不谋而合，也就是以胶片为基础的那种摄影形式。

我不愿放弃这一象征意义，因为它构成了我生命中极为重要的一部分。我指的是从模拟摄影向数字摄影的转变。

在那个阶段，静态影像已经能够同时承载多重并行的观念。例如，苹果象征着一种凌驾于其他之上的现实，而正是我电脑上的那个标志——苹果 (Apple)——为我打开了通往那些最新发现的大门。

当然，这一意象很容易联想到亚当与夏娃在伊甸园中的苹果，或是夏娃让亚当品尝禁果的故事；也可以想到威廉·退尔的苹果，或艾萨克·牛顿的苹果。这些都是奠定人类文化基础的“原初之苹果”。

空中飞翔的鸟类，同样承载着与迁徙相关的隐喻——无论是米斯特卡人向北迁移，还是我们这些摄影师走遍世界各地，从模拟迁徙到数字；又或者，回溯到我自身的经历：作为第二次世界大战期间的难民移民。这一切，被安置在一个带轮子的推车之上，宛如我们童年时拉着四处走的玩具小马，随意牵引，指向任何方向。

正是在那个时期，我在米斯特卡的行走与拍摄，与我下定决心将一生奉献给摄影这一职业的选择重叠在一起。关闭一些门的同时，另一些门随之开启。这一切，都是探索那个充满幻想、出乎意料却又异常丰饶的世界的冒险旅程的一部分。如今，我怀着极大的喜悦，将这一切与你分享，亲爱的读者。

人物简介

佩德罗·迈耶 (Pedro Meyer)

自青年时期起，他便立志成为摄影师。由于当时并不存在正规的摄影学校，他主要通过自学进入这一领域。其职业生涯始终在技术革新与视觉叙事之间不断探索与实践。他创立了“摄影艺术集团” (Grupo Arte Fotográfico)，推动了首届拉丁美洲摄影讨论会，并创建了墨西哥摄影委员会。随后，他创办了 ZoneZero——全球首个专门用于展示摄影作品的互联网平台，曾在其中发表来自一千五百余位作者的作品。他也是《Fotografía para recordar》的创作者，这是历史上首个以摄影为主题的 CD-ROM；其大型回顾展《异端》 (Herejías) 曾在17个国家的60余家博物馆展出。此外，他还创立了佩德罗·迈耶基金会以及“四条路摄影博物馆” (Foto Museo Cuatro Caminos)。自2020年起，他致力于“米拉马尔系列” (Colección Miramar)，这一包含40余册书籍的出版计划汇集了他六十年的创作成果，并围绕图像、记忆与持续变迁中的生活展开深度思考。

特丽莎·齐夫 (Trisha Ziff)

当代摄影策展人及电影导演，曾获古根海姆纪念基金会奖学金。她执导了纪录片《Chevolution》，制作了《Oaxacalifornia》，并联合制片了影片《Morirse está en hebreo》，同时担任《9个月，9天》的执行制片人。目前，她正从事纪录片《Pirate Copy》的创作，该片聚焦知识产权与全球盗版问题。在其职业生涯中，最新的重要项目是摄影展《恩里克·梅蒂尼德斯的101场悲剧》，该展览于阿尔勒摄影节 (Rencontres d' Arles) 首展，并将巡回多个国家展出。

希梅娜·桑帕约 (Ximena Zampayo)

毕业于墨西哥国立自治大学艺术与设计学院，主修视觉艺术。她属于新一代视觉创作者，关注图像作为表达媒介在持续变动中的转化过程。其创作呈现出一种富于同理心且充满活力的世界观，如同不断变化的万花筒。现任佩德罗·迈耶的助理，同时也是“米拉马尔系列”部分出版物的编辑。

“米拉马尔系列” 其他书名

- 《石油阴影之下》
- 《算法》
- 《自画像》
- 《阿万达罗》
- 《阿胡斯科街区》
- 《古巴》（第一、二卷）
- 《从此岸到彼岸》
- 《1968年期间》
- 《世界剧场》
- 《为了记忆而摄影》
- 《韦胡特拉及其他村镇》
- 《大伊斯特利尔科》
- 《鱒鱼镇：拉萨罗·卡德纳斯城》
- 《桑地诺见证》（第一、二卷）
- 《一个厄瓜多尔》（第一、二卷）
- 《维吉里奥》
- 《尤马》

以及另外23部正在制作中。

欲了解 Miramar 系列各图书的更多信息,请扫描二维码。

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

感谢大家在本套丛书中的共同合作：



作者说明

在此做一项必要的说明：本版中出现的所有疏漏，均由我本人承担责任。我深知自己并未具备避免一切错误的全部条件，但相比于出错的风险，我更希望这些书能够与读者见面。亲爱的读者，愿你能理解这种在追求完美与尽力而为之间所保持的微妙平衡。

谨向 Ricardo “Tapir” Maldonado、Ricardo “REO” Espinosa、Gilberto Chen、Sergio Toledano 以及 Pablo Aguinaco 致以诚挚的感谢。感谢他们细腻而睿智的评论，使本版内容更加丰盈而完善。

佩德罗·梅耶基金会 (Pedro Meyer Foundation, A.C.) 致力于保护作者权利与版权制度。版权不仅激发创造力，维护思想与知识的多样性，也促进言论自由，滋养充满活力的文化生态。

感谢您购买本书的授权版本，并尊重作者权与版权法律。您的支持不仅是对作者与创作者的肯定，也使基金会得以持续推动文化作品的传播与发展。

本书所收录的绝大多数摄影作品，均出自佩德罗·梅耶之手。

本书于 2026 年 1 月在墨西哥瓦哈卡州圣玛丽亚·德尔·图莱 (Santa María del Tule) 的 Repro.Gráfica, S.C. 印刷厂完成印制。

© La Mixteca, Pedro Meyer
第一版, 2026 年

本版印刷共计：经典版 200 册 (编号)，画廊版 50 册，藏家版 50 册。

编号 _____



PEDRO MEYER