



ペドロ・メイヤー

アメリカン・パラドックス
ユマ

ミラマー・コレクション

ミラマール・コレクション

60年以上にわたるキャリアを築き、100万点を超えるイメージをアーカイブに収めてきたペドロ・メイヤー。彼は今、絶えず進化し続ける自らの作品群に寄り添う、多様な物語を分かち合うという使命に取り組んでいます。これらの物語は、彼独自の写真家としての眼差しだけでなく、その長いキャリアを通じて情熱を注いできた写真界における活動の本質をも描き出しています。

「ミラマール・コレクション (Miramar Collection)」は、回顧録であり自叙伝でもある全41巻以上の作品集です。1950年代からの写真表現の変遷から、AI (人工知能) をはじめとする最新テクノロジーの導入に至るまで、彼の創作の軌跡を克明に記録しています。

アメリカン・パラドックス ユマ

本書は、アリゾナ州ユマにおけるアメリカ中産階級の人々の特性を深く掘り下げ、彼らの好みや志向、ライフスタイルを細部に至るまで緻密に描き出しています。この物語の中で、メイヤーはアナログからデジタル写真への移行についても考察を巡らせており、それが作品に多層的な時間の広がりを与えています。

写真家であるメイヤーが紡ぐ物語は、鮮烈なイメージと個人的な思索、そして詳細な観察を巧みに融合させています。それは単に1984年のユマを描写するに留まりません。記憶、表現、そして写真の本質に関する哲学的かつ深遠な問いを投げかけ、著者自身の経験を通じたパーソナルな視点を提示しています。特定の時代と場所を対象としながらも、人々の記憶を呼び覚まし、深い内省へと導く探求の書となっています。

奥付・制作クレジット (LEGALES)

発行元 ペドロ

メイヤー財団 (Fundación Pedro Meyer, A.C.)

コレクション・コーディネーション マリソル モリーナ (Marisol Molina)

アーカイブ管理 エレナ ロサレス (Elena Rosales)

画像ポストプロダクション・編集 ペドロ メイヤー (Pedro Meyer) アレクシス オルティス (Alexis Ortiz)

執筆 ペドロ

メイヤー (Pedro Meyer)

校閲・ライティング テレサ

マルティネス (Teresa Martínez) フリオ
メイヤー (Julio Meyer)

編集主幹 パブロ

メイヤー (Pablo Meyer)

印刷監修

マヌエル・ガルシア (Manuel García)

エディトリアルデザイン アレクシス

オルティス (Alexis Ortiz) カルロス
メンドーサ (Carlos Mendoza)

制作アシスタント ホルヘ

レペス (Jorge López) エリフ
ソリアーノ (Helihu Soriano) ヴィアンカ
セグンド (Vianca Segundo) リズベス
バレンケ (Lizbeth Barenque)

© ペドロ・メイヤー、2026年

www.pedromeyer.com

著作権者またはその相続人による事前の書面による許可なく、本書の内容の全部または一部を、アナログ・デジタルを問わず、いかなる形態や手段によっても、目的の如何にかかわらず複製することを禁じます。

編集: メキシコ、メキシコシティ、コヨアカン 印刷: メキシコ、オアハカ

ミラマール・コレクション (Colección Miramar)
ISBN: 978-607-29-7238-4

アメリカン・パラドックス — ユマ (Paradoja
Americana - Yuma) ISBN: 979-899-96-7657-3

QRコードより、ドイツ語、フランス語、イタリア語、中国語、日本語の5ヶ国語の翻訳をご覧いただけます。

「人間に関わることで、私に無縁なものは何ひとつない」この真理を教えてください、エーリヒ・フロム博士に捧ぐ。

ユマ、1984年

1984年。それは単なる年号ではなく、ジョージ・オーウェルの傑作のタイトルでもある。その年は、アリゾナ・ウェスタン・カレッジから招待を受け、アリゾナ州ユマで6週間を過ごすことになった年でもあった。大学の学生たちと交流しながら撮影を行うための給費奨学金を得ての滞在だ。それは、アメリカ型ディストピアへの完璧な入門編となった。

アメリカの大都市で見慣れた画像の氾濫からは程遠いこの地で、これほどまでに多様な経験を編み出すことになろうとは、私の激しい妄想の中でさえ思いもよらぬことだった。アメリカ人の言うところの「off the beaten path」、つまり踏み固められた順路から外れた場所。国境を越えたメキシコ側の最寄りの町はアルゴドネスというが、ここもわが国の観光地図において特筆すべき場所ではない。

私個人としては比較的小さな街だと感じるユマの特異な点は、その流動人口にある。彼らは「ウィンター・バード（冬の鳥）」と呼ばれる。冬の到来とともに毎年北から南へと移動する渡り鳥に由来する比喩だ。彼らは冬の寒さを逃れて群れをなしてやってきて、ユマの人口に加わる。その数は元の人口の数倍に膨れ上がり、20万人に達することもある。

果てしなく広がる砂漠の風景は、この地域で行き交う日常という名の「舞台装置」の一部となっている。ここで最も際立っているのは、引退を控えたアメリカ中産階級の生活だ。彼らの好みや嗜好は、家の飾り付け、物質的な所有物への愛着、宗教的・軍事的な結びつき、慈善活動、服装、軍事パレード、食事、武器、そして娯楽のあり方に至るまで、明白に表れている。それは、いわゆる「平均的なアメリカ人像」を象徴する壮大なマイクロコスモス（小宇宙）である。

1933年に英国の作家ジェームズ・ヒルトンが描いた架空の楽園「シャングリラ」は、多くのウィンター・バードにとってのユマそのものである。この街を歩きながら、私は確信した。比喩としてのシャングリラ、すなわちアルゴドネスのすぐ隣で育まれている「あちら側の文化」を理解するために、私は理想的な場所に立っているのだと。

このユマへの旅は、デジタル時代の幕開けと重なっていた。それは決定的な要因ではないにせよ、私の眼差しに確かな影響を与えた。この街で撮影した写真の大部分はアナログ形式で生まれたものだ。最初の「ユマ体験」に続くその後の再訪時（1985年と1989年）に、デジタルカメラで数枚撮影したに過ぎない。アナログ形式の画像はすべてスキャンされ、その後処理が施された。

ここで問いが生じる。30年以上前の写真を取り出し、現代のツールで変容させ、この写真集に収録することは正当なのだろうか。保守的な友人たちは「断じて否」と言う。彼らは、創造的な経験において「昨日」と「今日」を混ぜ合わせることは正統ではないと考えているのだ。

しかし、私はその議論から距離を置かねばならない。なぜなら、私の脳はそのようには機能しないからだ。そもそも、脳がまだ動いていることに感謝している。過去のことよりも、現在のことを思い出す方が難しい。ゆえに、私の記憶の中の「昨日」は、常に「今日」という現在と溶け合い、一つの連続したナラティブ（語り）となっている。

私にとって、そこにジレンマは存在しない。かつての写真と今の写真は連続体なのだ。さらに言えば、語られている「虚構」についての物語が明確である限り、画像が同じ場所のものであるかどうかさえ、もはや重要ではない。今日私たちが処理する情報の大部分は虚構に過ぎず、私たちの記憶もまたそのように機能しているのだから。言い換えれば、私は自分の時代の写真家であることしかできず、その時代とは語られた虚構の中の時代とは異なるのである。

さらに興味深いのは、ここに提示されたすべての写真が「創造的作家性」というフィルターを通過しているという点だ。すべては主観的なのである。私はユマに関する「真実」を語るつもりはない。ただ、私にどう見えたかという「意見」を提示したいだけなのだ。

おそらく、私の解釈に同意しない知識人の方々もいるだろうが、私はそれで構わない。なぜなら、その異論こそが私の中心的なテーゼを裏付けるからだ。すなわち、「イメージとは事実ではなく、単なる一つの意見に過ぎない」ということを。

ウィキペディアによれば、シャングリラとは、1933年にイギリス人作家ジェームズ・ヒルトンが発表した小説『失われた地平線 (Lost Horizon)』に登場する架空の地名である。その名は東洋のエキゾチックなイメージを想起させる。転じて、この言葉はあらゆる「地上楽園」を指すものとして使われるようになったが、とりわけヒマラヤのユートピア、すなわち外部の世界から隔絶された「永遠の幸福の地」を象徴している。『失われた地平線』においてシャングリラは、クンルン(昆仑)山脈の西の果てに抱かれた神秘的で調和に満ちた谷として描かれている。そこに住む人々はほぼ不死に近く、他の人類よりも数百年も長く生き、その老いは極めて緩やかである。

シャングリラにたどり着いたとして、そこで貸し出されるのは、水道、下水、電気、そして電話回線が完備された一枚のコンクリートの板だ。当時はまだ、コードレス電話など存在しなかった時代である。そこにトレーラーやキャンピングカー (RV) を横付けすれば、それだけで準備完了だ。

ああ、それから近隣住民が交流するための中心施設もあり、そこではダンスパーティーやバザー、ワークショップなどが開かれる。問題は、そのコンクリートの土台が、我々が最終的に行き着く場所にある墓石と実によく似ていることだ。肝心なのは、生きている間くらいは、その墓石の下にすでに埋まっているかのような気分で過ごさないようにすることだ。

日常の普遍性 (LA UNIVERSALIDAD DE LO COTIDIANO)

40年近く前にユマで撮った写真を、改めて見返してみる。それは実に楽しい作業だったが、さらに驚いたのは、それより60年以上も前にメキシコシティで似たような写真を撮っていたことを思い出した瞬間だった。ついにその写真を探し当て、確信を得た時は、まさに本物の「発見」だった。それは、数週間も失くしていた家の鍵を見つけた時のような、あの晴れやかな気分似ていた。そして、2枚の写真を照らし合わせた時の驚きといったら。構図の類似性が、あまりにも顕著だったのだ。

これは単なる偶然ではない。そこには、私には仕組みさえ見当もつかない「何か」が介在している。だが、目の前の証拠は、それを観察する価値があることを物語っている。

オーウェルの『1984年』に見られる社会批判の眼差しは、ここに展示された多くのイメージの中にも現れている。それは、この写真の旅の当初の目的だったわけではない。ただ、あの理髪師のエピソードと同じように、私の目に映るもの、読むもの、誰かから聞いた話のすべてが、記憶のどこかの隅に宿っているからだ。そうして、現実と私の主観的な意見がびたりと重なり合う瞬間を、私の目は見事に捉えてしまうのである。

エイジズム (VIEJISMO / 老人差別)

「エイジズム (高齢者差別)」という言葉は、比較的新しく作られた用語だ。これは、一定の年齢を超えた人々に対して向けられる社会的な差別を指している。

興味深いのは、1980年代にこれらの写真を撮ったとき、当然ながら私は、出版のために編集作業をしている今の自分よりもずっと若かったということだ。そして、時の流れによって、かつて被写体だった人々の多くがいたのと同じ場所に今の私が立っているとしても、私の抱く感情はそれほど変わっていない。差別というものが極めて現実的であり、その結果が社会的に重大な意味を持つことは明白だ。まずは、そうした差別が存在するという意識を持つことが第一歩である。何が起きているのかを知らなければ、それを変えることはできないのだから。

つい最近、私は階段に手すりを取り付けた。昇り降りの際に体を支えられるようにするためだ。長男の家にはまだ手すりがなく、その階段を使うたびに転倒の危険を感じる。だが、ひ孫が生まれ、歩き始めた今、私には「手すり推進組合」の強力な味方ができた。

パンデミックの最中に医療危機が起きた際、我々が「高貴な」統治者たちはあらゆるメディアを通じて、次のような通達を出した。すなわち、「70歳以上の者は、わざわざ病院に来る必要はない。受け入れはしない」と。つまり、私たちは「製造年月日」によって切り捨てられたのだ。本来なら、患者の状態、つまり救命が可能かどうかこそが、入院を判断する最も重要な基準になるはずだと思うだろう。しかし、そうではなかった。そこで支配したのは、年齢による差別だったのである。

当時の社会状況において、そこに存在していたのは白人の異性愛者だけでした。彼らは、たとえ一時的に同じ空間を共有することがあっても、それ以外のすべての人々を差別していました。ファシズムの影は、いたるところでも容易に姿を現していました。この層の人々がこぞって詰めかける、ありとあらゆる種類の武器が並ぶガン・マーケットに足を運びさえすれば、それは一目瞭然だったのです。

ユマの周囲には、空軍から歩兵部隊に至るまで、米軍のさまざまな軍事基地が点在しています。広報活動の一環として、これらの基地では所有する兵器の一部を公開していました。ある看板には、その大砲が「合衆国政府の所有物である」という警告が記されていましたが、実に奇妙な話です。政府以外の誰の所有物だと言うのでしょうか。さらに、展示されている大砲は「来場者の観賞用」であり、「政府はいかなる個人的な損害賠償にも応じない」という、もっともらしい注意書きが添えられていました。つまり、「大砲に登って怪我をしても、それは自己責任だ」というわけです。

軍用機

私の写真はすべて、経験を捏造することではなく、それを記録することに言及しています。伝統的な写真表現における「経験」は、これまで限定的なものでした。しかし実際には、カメラは私たち以上に多くのものを見ており、レンズが捉えることのできる要素という点では、私たちよりも制約が少ないのです。今、私は銀塩写真の世界に、自分自身の「記憶」を付け加えることができます。例えば、『砂漠の散水機』という作品に描かれた軍用機は、まさに私の記憶そのものです。実際、それらは頭上を飛び去っていきましたが、当時のフィルムではその瞬間を捉えきることができなかつたのです。

私自身の、あるいはカメラの限界など、誰が気にするでしょうか？ 事実はこちらです。ネガに現れたものは、現実不起死したことのすべてではありません。あの不吉な軍用機は、確かにそこを飛んでいたのです。今、デジタル技術によって、私は現実に起こったことの記憶に従ってイメージを復元することができました。これを「経験を捏造した」と言えるのでしょうか？ 私はそうは思いません。

通常、写真はイメージを制作する際に自らの記憶に依拠します。それを私たちは「教育」や「経験」と呼び、それゆえに写真は特定の角度、光、パースペクティブ、そして内容を選択するのです。これらすべては、私たちを定義づける独自の知覚から派生したものであり、それは「記憶」と呼ばれる蓄積されたリファレンスのバンクに基づいています。

これは、まだ完全には解明されていない脳の機能です。しかし、たとえ私が電気の仕組みをよく理解していなくても、電気が自分に何をもたらしてくれるかを知っているように、記憶についても同じことが言えます。私は、自分のすべての決断が、ある選択肢ではなく別の選択肢を選ばせるような、何らかの事前のリファレンスから生じていることを痛感しています。写真を見ることは、思い出す助けになります。そして、私がイメージを創造したり、その一部を改変したりするとき、私はそこに「自分が覚えていること」を復元(レストア)しているのです。

マイブリッジとラルティークへのオマージュ

カメラを手に取り、シャッターを切る。すると、イメージが即座に目の前に現れる。今日、私たちは撮影結果をその瞬間に確認できますが、かつてはそうではありませんでした。「写真がどう撮れたか」を知るのが時間の問題であったプロセスを想像するのは、今の時代、確かに難しいことでしょう。さらに言えば、写真に刻まれた「時間の刻印」をどう捉えるかは、イメージを見る際につきまとう、もう一つの重要なテーマなのです。

だからこそ、親愛なる読者の皆さんと、二人の偉大な思想家であり視覚芸術家——一人は英米系、もう一人はフランス人——へのささやかなオマージュを分かち合いたいと思います。

一人目はエドワード・マイブリッジ。イギリス生まれでアメリカへ渡った彼は、「疾走する馬は、ある瞬間、四本の脚すべてが地面から離れて宙に浮いているのか」という問いを立てました。彼はそれまで単なる推測に過ぎなかったものを捉えるために、緻密に写真機材を配置しました。そして、確かに馬が「飛んでいる」瞬間があることを証明してみせたのです。

二人目の「眼(まなざし)の敬意」を捧げる相手は、私が直接お会いする特権に恵まれたフランスのジャック＝アンリ・ラルティークです。彼は、自らのイメージの中に潜む「偶然」が持つ審美的な価値に気づき、多大な貢献をしました。ラルティークがある自動車レースを記録していた際、車の動きとは逆の方向にカメラを振りました。そしてネガを焼き付けたとき、写し出された車がその猛烈なスピードゆえに、横に長く引き伸ばされたように見えることに気づいたのです。

ここユマでこのレースを目の当たりにしたとき、これら二人の先駆者たちのイメージを思い出さずにはいられませんでした。そして、今や空を飛んでいるのは車であり、私たちの写真という冒険において、偶然は常にすぐ傍にあるのだということ、身をもって確信したのです。

語られていない物語 (LAS HISTORIAS NO CONTADAS)

私たちは皆、ベツレヘムでのキリスト降誕の物語をよく知っています。しかし、その脇役たちに思いを馳せる人はほとんどいません。大工のヨセフの物語とは、どのようなものだったのでしょうか。ほんの一瞬でも、彼のサンダルの履き心地を想像したことがあるでしょうか。

ある晴れた日、婚約者があなたに妊娠したと告げます。その地域では、今日でさえそれは極めて深刻な事態です。あなたはこう考えます。「お互いの幸せのために、婚約は解消したほうがいいだろう」。ところが、眠りにつくると聖なる存在が夢に現れ、こう告げるのです。「解消してはならない、心配無用だ。君の未来の妻を身ごもらせたのは、他ならぬ神なのだから」と。

さて、あなたの大工仲間の誰に、この話を打ち明けられるのでしょうか？ 何の断りもなく、この大工に課せられた責任の重さを理解するのは、容易なことではありません。

もちろん状況は異なりますが、私たちはヨセフが抱いたような視点を、これらの「ウィンター・バード」とその住まいに対しても向けることができます。物事を別の角度から捉え直すという試みは、あまりにも稀です。「買えばどこへでも連れて行ってくれる」という甘い言葉に誘われ、キャンピングカー (RV) を購入するという素晴らしい冒険の、その「暗部」を直視する勇気を持つ者は、提示された情報が物語のすべてではないことに気づくはずで

通常、RVを購入する夫婦は、資金を作るために今住んでいる家を売却します。そして、RVはあくまで「車両」であるため、その価値の目減りはディーラーで新車を買う時と何ら変わりません。購入した翌日には、価値はたいてい30%も下落します。それはつまり、固定された家を取り戻すための道が、もはや絶たれたことを意味します。もっとも、購入者の目的は旅をすることであり、転売することではないので、資産価値の暴落も、世界の果てを見たいという溢れんばかりの情熱を削ぐことはありません。そうして彼らは冒険へと漕ぎ出すのです。大抵の場合、車両の大きさや性能を決めるのは夫、いわゆる「自称マチョ (強き男)」であり、妻たちは内装さえ美しければ、そんなメカニカルなことには興味も示しません。

しかし現実には、現在、男性は女性よりも早く世を去ります。そして、巨大なRVを運転し続けることになるのは、やがて残された小柄な未亡人です。彼女の足は、今や「我が家」となったその車両のペダルに、ようやく届くかどうかというありさまで

そこで私たちは、整備工場のランプ (斜面) に載せられ、点検を受けているRVの姿を目にすることになります。かつてなら、彼女は車を工場に預けて家に帰ったことでしょう。しかし今は、ランプの上の車内に留まり続けます。なぜなら、そこが文字通り、彼女の唯一の「家」なのだから。

蜘蛛 (LA ARAÑA)

この写真は、デジタル時代の幕開けと時を同じくしています。撮影した時のことをよく覚えています。ハリーという——覚えやすい名前の——男が、RV (キャンピングカー) パークのプールサイドで穏やかにくつろいでいました。太陽が真上に位置する、ちょうど正午頃のことだったでしょう。

子供の頃、私たちは非常に残酷な遊びをしていました。近所の仲間たちは、蜘蛛をゆっくりと弄ぶことを、何よりも「科学実験」だと思い込んでいたのです。脚を一本ずつ抜いていき、私たちの理論では、最終的に蜘蛛を「難聴」にするというものでした。声をかけると蜘蛛は逃げようとします。私たちはジャンプするように命じ、蜘蛛がそれに従っているのだと信じ込んでいました。何本かの脚を失うと蜘蛛は動かなくなります。私たちの結論は「もう声が聞こえないから指示に従わないのだ」というものでした。

デジタル技術の恩恵を知ったとき、あらゆるもので実験してみたいというあの時の誘惑が蘇りました。そんな探索的な創作にふけていた時、電話が鳴りました。まだ固定電話があった時代です。かつては受話器を片手にペンを走らせ、会話のリズムに合わせてあらゆる図形を描き殴ったものですが、その時の私の道具はボールペンではなく、コンピュータの「マウス」でした。それは少なくとも、私に魔法使いのような遊びをさせてくれる道具でした。

画面に映っていたのはハリーの画像でした。友人と電話で話しをしながら、プールサイドに座る彼の姿を眺めていた時、ふと画像に変化を加えたいという衝動に駆られたのです。あらゆる刺激的な問いを投げかけるような変化を。私は、子供の頃に蜘蛛にしたように、彼の脚の一本を消し去りました。ただ、今回は生き物に対してではなく、写真というイメージに対してその調整を行ったのです。視覚的な観点からは、その表現はより興味深いものとなりましたが、イメージの持つ本質的な内容は、実質的には何ら変わりませんでした。

この経験は、デジタル時代において写真がどのように判断されるのかという深淵を覗き込むきっかけとなりました。結局のところ、問題となっているのは「主観的な表現」なのです。例えば、昆虫であれ人間であれ、生き物に関して言えば、写真が提示する情報の信憑性、つまりその「誠実さ」という問題が脳裏をよぎります。

「加工された画像」という問題について考えてみましょう。フェイクニュースに常に囲まれている現代において、これは極めて切実なテーマです。メディアは、写真が持つとされる「信頼性」を私物化し、それを「証拠」として提示することで「真実の物語」を語らせようとしています。しかし、それが写真の本質ではなかったということを彼らは承知の上で行っているのです。写真を写真自体の「目撃者」や「証拠」として提示するというのは、あまりにも皮肉な論理です。

イメージというものは、決して「ありのままの真実」ではありません。まず、ハリーの例のようにモノクロで提示された場合、現実の世界がその色彩感覚で動いていないことは誰もが知っています。仮にカラーだったとしても、その瞬間に知覚できた色が実際には何であったか、私たちはほとんど何も知り得ません。使用されたレンズの特性や、それぞれのレンズがもたらす不可避な歪みについてのデータも持ち合わせていません。結局のところ、写真は写真家の主観的な解釈に過ぎず、彼が作り出すイメージを支える一連の創造的な道具に裏打ちされたものであることを、私たちは受け入れなければならないのです。

もし、写真が本来持ってもいなかった美德を押し付けられない時にこそ、その真骨頂を発揮するのだと合意できるならば、私たちは写真を祝福できるでしょう。私たちの主観的な解釈と同じくらい多様で変化に富んだ角度から、世界に近づけてくれるその能力を。

移民たち (LOS MIGRANTES)

私自身、移民の家族に生まれた者として、より良い生きる糧を求めて世界へ飛び出す人々が直面する苦難や犠牲を痛いほど知っています。彼らは、邪悪な政治家たちが煽る憎悪の炎の「格好の餌食」となってしまいます。その境遇ゆえに、あまりにも脆く、脆弱であり、避けることのできない重荷を常に背負わされているからです。

アメリカへと渡るメキシコ人たちは、概して、故郷の村々の中でも最も勇敢な人々です。彼らは未知の世界に立ち向かい、命を落とす危険やすべての悲劇——私たちが幾度となく目撃してきた惨状——を引き受ける覚悟を持った人々です。機会に恵まれない彼らは、現地の人間が拒むような過酷な労働に従事せざるを得ませんが、それでも彼らは力強く生き抜いていきます。

私は、農村の男たちの顔や手を見るたびに、驚嘆せずにはいられません。彼らは自らを犠牲にすることで、子供たちが苦難や危険の少ない、より豊かな未来を築けるよう支えているのです。本書のページをめくれば、白人の人種差別主義者たちが、自分たちの食卓に並ぶ食べ物を実質的に支えている人々をどのように見ているかが分かります。彼らは家の中に、メキシコ人を嘲笑するような置物を飾ります。サボテンの傍らで眠りこけるインディオや、ロバを引く姿といった、あのステレオタイプな偶像です。彼らのファシズムやレイシズムを露呈させるのは、なにもナチスの旗だけではありません。黒人やメキシコ人を蔑むような、日常の家庭を彩るささやかな装飾品こそが、その本質を物語っているのです。

医療観光 (TURISMO MÉDICO)

アルゴドネス (Algodones)。アメリカとの国境沿いにある町にしては、なんとも愛らしい名前です。「綿」を意味するその響きは、砂漠の真ん中にあり、なおかつ世界最強の国と隣り合っている場所としては、あまりに繊細すぎると言わざるを得ません。しかし、実情は甘いものではありません。この町の通りは未舗装のままです。かつてメキシコ領だった広大な土地が接收された際、「アメリカは舗装された側だけを奪っていった」という都市伝説的なジョークがありますが、土埃の舞う道はその話に妙な現実味を与えています。

アメリカとの国境地帯において、地域の経済を牽引するものとして私が予想したあらゆる可能性の中で、巨大な「医療産業」という選択肢は、最後の一瞬まで私の頭には浮かびませんでした。ここでは病院やクリニックが、隣国の半額近いという驚くべき低価格で医療サービスを提供しているのです。

必要に迫られてか、あるいは単に利便性からか、多くの「ウィンター・バード (渡り鳥のような冬の長期滞在者)」たちが絶え間なくメキシコのクリニックを訪れます。約30年前、私がこの写真プロジェクトに取り組んでいた頃、開業したばかりの診療所でマガニャ医師を撮影しました。後年、彼のその後が気になり、わざわざ現地へ足を運ぶ代わりにGoogleマップを開いて、数十年前と同じ道を辿ってみました。すると、かつては質素な一軒家があった場所に、建設中の数階建てのビルを見つけたのです。なんという成長でしょう。この現象は今日「メディカル・ツーリズム (医療観光)」として知られ、アメリカ人患者を受け入れるための力強い産業として、国境のこっち側にしっかりと根を下ろしています。

ユマ体験への帰還 (DE REGRESO A LA EXPERIENCIA YUMANA)

私はユマでの撮影を一時中断し、ヒューストンで入院中の父のもとへと向かった。父は肺がんと診断され、すでに他の臓器にも転移していた。余命いくばくもないという宣告を受けての再会は、私にとって極めて衝撃的で、痛ましいものだった。

問題を解決するために何ひとつ手出しができないという無力感、そして心の空洞。それは、何事もなかったかのように仕事現場に戻らなければならない現実と、あまりにも激しく衝突した。周囲に見せていた姿は、単なる「仮面」に過ぎなかった。ユマでの撮影は孤独な作業であり、物理的にも孤立していたが、それ以上に、私を支える感情の拠り所である父を失うという絶望を前に、私は途方もない孤独の中にいた。

ユマに戻って最初に撮影したのは、リリック座 (cine Lyric) という映画館のファサードだった。そこではもう、映画が上映されることはない。板で塞がれ、閉鎖された映画館。それはまさに、今まさに閉じられようとしている父の人生そのもののようだった。

説教壇に差す光。宣教師のグループが、聖体拝領のメッセージを聞いてもらう代償として、ホームレスの人々に食事を振る舞っている。個々の事情や物語によって人生を翻弄された男たちや女たちは、少なくとも説教に興味があるふりをするのと引き換えに、温かい食事という安らぎを得るのである。

中産階級の白人男性が北米アパッチ族の装束に身を包み、キャデラック・エルドラドに乗っている。それは、おそらく無自覚のうちにユマの文化生活に浸透していた人種差別の、あまりに露骨な表れである。そのパレードに参加していた他のグループ、つまり他の先住民やメキシコ人、黒人たちについても同じことが言える。彼らは皆、多民族社会という体裁を整えるための象徴的な「表象」に過ぎないのだ。「ミス・インディアン・プリンセス」のたすきをかけた少女のように。彼女や彼女の同胞たちが、自身の民族という限られた枠組みを越えて社会へとはみ出していく可能性が、常に極めて限定的であることを私たちは皆知っている。

プロフィール (SEMBLANZAS)

ペドロ・メイヤー (Pedro Meyer)

若き日から写真家を志したが、当時は正規の教育機関がなかったため、独学でその技術を習得した。彼のキャリアは、テクノロジーと視覚的ナラティブ(物語性)の境界を探求し続ける旅である。「グルポ・アルテ・フォトグラフィコ (Grupo Arte Fotográfico)」を設立し、第1回中南米写真コロキウムを推進。また、メキシコ写真評議会を創設した。その後、写真を専門に扱う初の実践的ウェブサイト「ZoneZero」を立ち上げ、1,500人以上の作家の作品を世に送り出した。世界初の写真CD-ROM『Fotografía para recordar (記憶のために写真を撮る)』を発表したパイオニアでもあり、回顧展『Herejías (異端)』は17カ国60以上の美術館を巡回した。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 (Foto Museo Cuatro Caminos) の創設者でもある。2020年からは、60年にわたる画業を集成し、絶え間なく変化する時代におけるイメージ、記憶、そして生を考察する全40巻以上の書籍シリーズ「ミラマール・コレクション (Colección Miramar)」の制作に取り組んでいる。

アレクシス・オルティス (Alexis Ortiz)

知覚、イマジナリー、記憶、テリトリー、アイデンティティ、そして時空の概念を中核に据え、私たちが現実を構築する手法に問いを投げかけるナラティブを創造するマルチディシプリナリーな視覚芸術家。その作品は、写真、ビデオアート、ビデオインスタレーション、音楽、執筆、詩など、多様な空間や形式で発表されており、人間・技術・自然の交差する領域を探求し続けている。現在は、ペドロ・メイヤーの協力者として「ミラマール・コレクション」のエディトリアルデザインおよび編集を担当するほか、ガレリア・ペドロ・メイヤーにおいてキュレーションと展示構成(ミューゼオグラフィ)を手掛けている。

ミラマール・コレクション 既刊タイトル (OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN MIRAMAR)

- 石油の影で (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、彼方へ (Del aquí al más allá)
- 68年の最中に (Durante el 68)
- ユニバーサル・シアター (普遍的劇場) (El Teatro Universal)
- 記憶のために写真を撮る (Fotografía para recordar)
- ウェフトラとその他の村々 (Huejutla y otros pueblos)
- イクストリルコ・エル・グランデ (Ixtililco El Grande)
- ラ・ミシュテカ (La Mixteca)
- ラス・トルチャス: 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)
- 一つのエクアドル (第1巻・第2巻) (Un Ecuador, tomos I y II)
- ヴィルギリオ (Virgilio)

他、23タイトルを現在制作中。

ミラマール・コレクションの各タイトルに関する詳細は、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/>

本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心より感謝申し上げます。



著者ノート (NOTAS DEL AUTOR)

ここでひとつ、お断りしておきたいことがあります。本書に含まれるいかなる誤字や脱字も、すべて私個人の責任に帰するものです。私には、あらゆる過ちを完璧に防ぐ術がないことを自覚していますが、これらの本を世に送り出したいという熱意は、失敗を恐れる気持ちを上回りました。親愛なる読者の皆様には、「完璧さ」と「なし得る限りの最善の試み」との間にある、この繊細なバランスについて、何卒ご理解をいただけますと幸いです。

ペドロ・メイヤー財団 (Fundación Pedro Meyer, 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。これらは創造性を刺激し、思想や知識の多様性を守り、表現の自由を促進し、そして活気ある文化を育むものです。

本書の正規版をご購入いただき、また著作権法を遵守してくださることに感謝いたします。そうした皆様の行動が、著者やクリエイターへの支援となり、当財団が文化的な活動を継続していくための大きな支えとなります。

なお、本書に掲載されている写真の大部分は、ペドロ・メイヤーの著作物です。

本書は2026年2月、メキシコ、オアハカ州サンタ・マリア・デル・トゥレの Repro.Gráfica, S.C.
印刷所にて刷り上がりました。

© アメリカン・パラドックス — ユマ、ペドロ・メイヤー 初版発行：2026年

本エディションは、クラシック・シリーズ (シリアルナンバー入り) 200部、ギャラリー・シリーズ50部、コレクター・シリーズ50部で構成されています。

エディション番号：_____



PEDRO MEYER