



塚田美紀
野谷文昭

アルバレス・ブラボの 写真に写っているもの

1 アルバレス・ブラボの世界をさぐる

野谷 マヌエル・アルバレス・ブラボと言えば、メキシコの生んだ世界的写真家ですが、その待望の回顧展が二〇一六年七月に東京の世田谷美術館で始まり、間もなく閉幕を迎えようとしています。回展は続いて十月に名古屋美術館、さらに二〇一七年四月には静岡市美術館と巡回する予定です。日本での大規模な回顧展はこれが初となり、開催に尽力され、準備のためにメキシコにも行かれた塚田さんとは、先日のトークで少しお話ししましたが、今日はじっくりお話しできればと思います。

アルバレス・ブラボを時系列に沿って見ていくと、それこそ革命期から今日までのメキシコ史を語ることもなってしまう

ますが、この人の写真については切り口によって多様な語り方が可能です。百年生きたことで、彼はいくつもの時代を写せた。お蔭で個々の写真の微小な特徴だけでなく、大きな特徴や変化を見ることも可能です。世に写真家はたくさんいますが、生涯が短いと、どうしても一時代のイメージを残すだけで終わってしまうがちですね。その点、アルバレス・ブラボの写真は、ある時代と同時に時代の推移をも表現している。その両方を総合的に見せるのが今回の回顧展だと思っています。

その一方で、時代により写真自体は変化するものの、変わらない要素も感じられる。ぱっと見た瞬間、他の作家とは違う、「あっこれはアルバレス・ブラボだ」と感じさせる要素というのはいったい何なのか。いきなり核心に触れてしまうんですけど、このことは今回の対談の大きなテーマになりそうです。塚田 先生の今の問いはまさに一番大切な、しかも難しいところですね。実は私自身、この作家をどういうふうに捉えたらいいのか、その手がかりがなかなかつかめず、さまよっていた時間が長いのです。同時代の他の国の作家などと比べると、彼の表現は、典型的にモダンな表現とか、典型的に何々な表現というところからいつもさりげなくはみ出している。それがある意味では特徴なのですが、ただ、最初はそのことが、何か煮え切らないといえますか、マイナスの要因であるようにすら感じられたこともありました。

野谷 そうすると今日塚田さんがミニレクチャーで引用されたリベラの言葉ですが、アルバレス・ブラボの写真は霧雨に例えられるというあたりでしょうか。塚田さんは、彼のモダニズム色が強い作品を、いわゆるモダニストの作品と比較して見せていましたね。たとえばレクチャーで使ったエドワード・ウェストンの写真は鋭角的で、文字通り銃によるショットのように鋭

くて強い、言い換えれば攻撃的な作風ですが、アルバレス・ブラボの場合はそれとは対照的です。

塚田 はい、全く対照的だと思います。ウエストンの作品などはまさにそうだと思いますが、モダンな写真というものは、一般的に言って非常に男性的であるわけです。それに対して、アルバレス・ブラボはちょっと女性的ですらあるかもしれない。これは良い意味で、ですね。対象を捕まえに行く、というよりは、世界のありようを受け止める、待ち受ける作家だと思います。

野谷 彼が出てきて認められるようになるのは、メキシコ革命後の、壁画運動が盛んになる時代で、壁画家というのほとんどが男性です。フリーダ・カーロはリベラの伴侶でしたが、壁画風の作品がゼロではないけれど、運動にはほとんど関わっていません。あの運動そのものが、ある意味で、マッチョな世界から生まれた文化革命とも言え、戦いを意味しました。タブローを破壊し、欧米的美意識や規範、そして商業主義を破壊することを目指しましたから。もつとも、リベラなんかは抒情的なタブロー作品も描いていますが、壁画となると画風が違います。それに対し、詩の分野では、ダダ的なエストリデンティスモ（過激主義）も短期間現れますが、抒情的なものが消えたこととはない。「同時代人」のグループやそれに続くオクタビオ・パスのように、ロマン主義に根差し、ときに女性的な感じを抱かせる詩人が絶えずいる。もちろん詩人には女性が数多くいます。

そう考えると、アルバレス・ブラボは初期に抒情詩人とのつきあいが目立つし、彼がアートの世界に入っていくときも詩人の影響下にあったと思います。ですから詩的な要素というのを彼は最初から持っていて、モダニズムに触れてもそれを捨て

ず、マチスモ的な要素もメキシコの現実の一部として否定せずに残しています。

塚田 おっしゃるとおり、作品はとても詩的です。彼は若い頃から文学を深く愛していて、初めての個展のときのパンフレットに文章を寄せたのも、ハビエル・ビジャウルティアという詩人でした。先生もカタログのテキストで取り上げて下さいましたが、「私たちの眼の指が神秘を触知することを可能にする」、それがアルバレス・ブラボの「詩的操作」なのだという賛辞を寄せています。ビジャウルティアはその後も彼のために文章を書いて

います。

野谷 代表作に『終わりになき死』がありますね。アルバレス・ブラボですが、若いころ、音楽も習ったんじゃないかな？ 確か年表に音楽のことが書いてありましたね。

塚田 ええ、詳細はわからないのですが、夜間コースで音楽の授業を受けていたようです。ちなみに学校で写真を教えるようになってからも、音楽と文学の話ばかりしていたというエピソードもあります。写真というものを考えるときに、音楽や文学から感受するものを大事にしたし、人にもそれを伝えようとしたのです。私が訪ねた彼の家は、レコードでいっぱいでした。クラシックも現代音楽も聴いたようです。日本の作曲家では武満徹が好きだったと、この間初めて知りました。



左：野谷文昭 右：塚田美紀

野谷 繊細な感じと、西洋とはズレている点だが、彼の写真と重なりますね。

塚田 日本の我々は西洋のモダンを必死で追いかけて、自文化をその時々に見え隠しするとうような歴史を生きてきたわけですが、そういう往復運動を宿命づけられた眼から見ると、彼の作品世界のうち、欧米のモダニズムの価値観からはこぼれ落ちるような部分に共感できることも多々あるんじゃないでしょうか。

野谷 彼は浮世絵にヒントを得た被写体を作ったり、それを撮ったりしていますね。あれもメキシコというより彼自身の世界と日本に共通する何か、言い換えれば西洋にないものを感じているからではないでしょうか。もともとたくさん撮ってくれているとよくわかるんですが、今回は二点ありましたね。それから見る限りですけれども、西洋の印象派が影響を受けたのは、アルバレス・ブラボの場合また違う感じがしますね。

塚田 そうですね。今回の二点というのは、まず、一般に北斎の《神奈川沖浪裏》の影響だろうとされている《苔に覆われた岩》。それと、今回少し調査して、これは広重の《六十余州名所図会》シリーズの《壱岐》からインスピレーションを得たの



世田谷美術館「アルバレス・ブラボ写真展」チラシ

では、と新たに推察した《砂と松の苗木》です。広重を思わせるものは、一体何がどう影響しているのかと考えたときに、もちろん形態、形のおもしろさというのもあるんですけど、それ以上に、そこに潜んでいる何とも言えずとほけた感じ、ユーモアというべきものが彼を動かしたのだらうと思います。フランスの印象派の画家たちが浮世絵を見たときに何を取り込んだかという点、それは斬新な構図であったり、大胆な余白であったり、そういったことが中心だったと言えるでしょうが、ユーモアというような感覚はそんなに移植されていないのではないかと思います。《砂と松の苗木》は、表現としてはどちらかといえば弱々しく見えませんが、幽けきユーモアみたいなものを捉えたというのは秀逸だと、私は思ったんです。

2 写真に付与されるもの——《ストライキ中の労働者、殺される》をめぐって

野谷 それは鋭い指摘ですね。西洋の場合、絵画、美術の歴史なんかを見ても、どこかで行き詰まると、それを突破するために、外の世界に活路を求めるといのがありますね。アフリカのプリミティブ・アート、あるいは日本の浮世絵のような平面的な作品はその例ですね。あのジャポニスムも、立体的なものを突破しようとするところから生まれたと思うんですけども、アルバレス・ブラボの場合はどうでしょうか。写真の特質である二次元性をどう生かすかというのが欧米の写真という気がするんですが、彼の場合、そこに何か付与する、あるいは結果的にそこに写ってしまうものがあるという点で、どこか違う気がするんですね。例えば、一番わかりやすいのは、報道写真と比

べることで、明らかに違う要素がある。ストライキ中に惨殺されたという、あの有名な労働者の遺体の写真がありますね。アンドレ・ブルトンも使っています。『ミノートル』でしたっけ？

塚田 『ミノートル』誌に掲載された「メキシコの思い出」という特集ですね。「赤く染まった大地」と始まるブルトンのエッセイ冒頭に、アルバレス・ブラボの《ストライキ中の労働者、殺される》が大きく配されました。写真によってこの書き出しが導かれたのかもしれませんが。ともかくブルトンがこうしてライターしたから、その後有名になったのではないかとも思えます。

野谷 メキシコという国は、伝統的にでしょうか、死体を忌避しない。新聞によっては毎日死体の写真を載せている。でも、アルバレス・ブラボの写真はその手の報道写真とは違っていませんね。それを見たときに感じたのは、むしろある種の神々しさで、どこか殉教的なんです。今回来日した娘のアウレリアさんによると、労働者のストライキがあり、デモの最中にピストルの音がした。パンパンと二発聞こえた。それで近くにいたアルバレス・ブラボが駆けつけ、写真を撮った。すると警官が来たので、慌てて逃げたんだそうです。そのどさくさの中でもローアングルとか、彼独特のものを出している。それがいわゆる報道写真には見えない理由ではないか。もつともローアングルというのはモダニズムが好んだ手法ではありませんけれど。

塚田 そんなどさくさの中で撮ったのに、不思議なことにとでも静かな感じがします。

野谷 写真家の港千尋さんが、この写真のローアングルのことを指摘して、しゃがんで撮っていることに注目しています。

塚田 上から見下ろすのではなくて、ということですね。

野谷 その姿勢自体が報道じゃないって感じがするんです。

塚田 生きているのか死んでいるのか、すでにわからない状態の青年だけれども、そんな彼のそばにそっと跪いて——とつさの行為だったと思うのですけれども、その行為というのが、アルバレス・ブラボという人と作品世界をよく表している。

野谷 それから、彼の立ち位置というか、彼がどこに帰属しているかという点、もちろん警官つまり権力の側ではない。しかし彼は壁画家たちのような活動家ではなかった。彼の写真にはあまり政治色が感じられません。とはいえ、その労働者のリーダーが目の前で殺されたというのは大きなショックだったはずで、彼はそれを写真で表現している。彼はその場面を声ではなく目で語っている。そこに彼の内面が反映している気がします。

塚田 なるほど。ちなみに彼は、あの作品を単体で展示することをあまりよしとしていなかったようです。今回、水を飲む少年の写真、《民衆の乾き》と一緒にペアで見せているのですけれど、それは作家自身が好んだ方法なのです。例えば、彼は一四五年に前半生の集大成となる大きな展覧会を開いています。その展示風景の記録写真を調べると、《ストライキ中の労働者、殺される》は、さりげなく目立つように一点で壁に掛けてあります。ですが、その少し脇に、《民衆の乾き》が添えてあるのですね。つまり、あの横たわる青年は、明らかに死に向かっているのだけれども、水を飲んで生きている少年と対にすることで、別の世界が開かれる。

野谷 それはおもしろい指摘ですね。水という流動するものが流れる。もう一方で遺体から血が流れ出る。それが対比されている。少年は生命を維持するものを飲み込んでいる、ところが

遺体の方はそれを流出しているという違いが対照的ですね。

塚田 そしてその血は循環していると、見る側が想像することもできますね。

野谷 その二作を合わせてタイトルをつければ「生と死」でしょうか。それから、今お話を聞いて想像したのは、あの遺体はかつてその少年だったかもしれないということです。

無垢で未来のわからない純粋な少年とその後というふうにもとれる。そうするとそこにひとつの物語が生まれます。彼らが属する大きな歴史的時間の流れがあつて、二人は繋がってきますね。単に並んでいるだけじゃなく。

塚田 まさにそうですね。アステカの儀式、毎年生贄を神に捧げるといふ営みのイメージにも繋がりますし。心臓を取り出すので一般には単に残酷だと思われがちですが、それは宇宙と繋がるための儀式としての死であつて、そういうより大きなイメージも喚起しますね。

野谷 もともとメキシコの生贄の習慣も起源はそこにありますから。太陽を延命させるためという発想です。そういうふうに分ければ、あの遺体も、犠牲、生贄と見ることもできます。あれがヨーロッパの、パリの真ん中にあつても、その発想は出てこない。ただし、彼にああいうタイプの写真はあまりないのでは。他にもありますか？

塚田 死をそのまま扱った作品ですか？ いえ、他にはないと思います。少なくともこれまで発表されたものとしては、それほど直截的なものはあの一点だけです。

野谷 横浜美術館で観ましたが、ロバート・キャパの有名な、兵士が斃れる寸前の写真、あれはアルバレス・ブラボのとは違い、生と死の間の動的な一瞬を撮った報道写真ですね。あれについてはいろいろ言われていますね。

塚田 ええ、あの兵士は誰なのか、どこから撃たれたのか、撮ったのは本当にキャパなのかとか。日本では沢木耕太郎さんが『キャパの十字架』で追求しています。

野谷 実はゲルダ・タローが撮ったんじゃないかとか。彼らは戦場カメラマンでしたから、ああいう写真が撮れた。でもアルバレス・ブラボは違うから、他にあの種の写真がない。

塚田 本当に稀な一枚だと思います。

野谷 でも《ストライキ中の労働者、殺される》というのは、報道写真みたいですね。

塚田 これは細かいことなわけですけれど、実はタイトルにもこだわりがあったようです。オブレロ・エン・ウエルガ・アセシナード (Obrero en huelga, asesinado) なのですが、「アセシナード」の前にカンマが入っているんですね。これ、落としちゃいけないらしいのです。これを落としてしまつて訳す、つまり「殺された労働者」になっているタイトルも多く見られるのですが、どうも作家本人にとっては、このカンマが重要で。死にゆく、というのでしょうか、そういう時間の推移のようなも



《民衆の渇き》1933-34年
©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

のをひそかに込めたかったらしいのです。

野谷 確かにカメラを取ると、すでに殺され物と化した死体という感じになりますね。だけど、カメラがあると、息絶えた瞬間という感じがします。殺されたというと変だけれど、たった今という感じが出てきますね。血がどくどく流れ出ている。もう乾いて血糊になってしまったのではなく。カンマひとつで生々しさが表現されますね。

塚田 なるほど、ある意味では映像的ですね。

野谷 その血が流れているというのが重要なんじゃないかな。すると、さっきの少年が飲んでいる水の流れと重なってくる。

塚田 流れているという、その動きの生々しさですね。そういえば、アルバレス・ブラボはこの写真を映画撮影用のカメラで撮ったそうです。ちよつと実験的な映画を撮ろうとオアハカの町にしばらく来ていて、銃声を聞いたときは写真用のカメラが手元になかった。

野谷 それは知りませんでした。それから、水を飲む少年のイメージは、カラバッジョの絵からヒントを得ていることが指摘されていますね。

塚田 彼は古今東西のあらゆるイメージ、とりわけ版画が好きで、イメージ愛好者とも言えはいいのでしょうか、自分の好きなイメージを、いわば脳内図書館に格納していた。だから、そういうものがまぶたの裏に張りついた状態で撮っていたのではないのでしょうか。自分のイメージ・シヨンの元がいつでも満タン、というタイプだったかもしれない。

3 イメージの訪れ、写されるものまなざし

野谷 晩年はわかりませんが、当時は今みたいな連写というのができなかったでしょうから、ある一瞬を撮らざるをえない。ですが、アルバレス・ブラボは人が歩いているところをかなり撮っていますね。本来動いているはずの被写体を撮るのに、自分のイメージにあったアングルとか条件に合ったときにシャッターを押す感じだったのかな。

塚田 そうでしょうね。もちろん、六〇年代以降は手持ちの小型カメラを持っていましたから、そうすると連写も可能だったと思うのですけれども、でもだからといって基本的な撮り方が変わったとはやはり思えないですね。

野谷 つまり一瞬を狙っている。

塚田 イメージの訪れる一瞬を狙っているんだと思います。

野谷 ですが、タイトルをつけると、はまり過ぎていて、ひよつとするとやらせじゃないかなって思えてしまう。つまり先にイメージがあつて、最初から狙ってるんじゃないかなと。ところがこの間聞いた話では、やらせのものはないということでした。そのあたりはどうなんでしょうか。

塚田 モデルを使っているいろいろポージングしてもらって、という状況のもの自体は、もちろん明らかにあります。でも、たいは、さつき言ったようなイメージを、必ずしも明確には自覚していないかもしれません。何かが訪れたことだけがわかる、あえて追求はしない。何年も経って、ああこれだったのか、とふと気づくこともあったようです。脳内図書館の棚の書物からあのページがはらりと落ちてくる感じでしょうか。

野谷 よく知られている《夢想》ですが、これなんかも、ポーリングと思えないこともないんだけど、この女の子は実際にこの格好でいて、彼がしばらく経って戻ってきててもまだ同じ格好でいたんだそうですね。

塚田 そういう奇跡的なエピソードが残っていますね。おもしろいことに、アルバレス・ブラボはこのとき大病の直後で、ふらふらの状態でドアを開けて家から出たらこの女の子がいたというんですね。だから夢想というのは、一方で彼女自身が夢想しているということなんでしようけれど、他方で、熱にうなされていた写真家自身が「えっ？」と一瞬眼を疑った、そういうことも、表しているのかもしれない。

野谷 なるほど、ダブルミーニングですね。でも、写真家のそのときの体調なんてわかりませんね。

塚田 もちろん作家の体調を知らなくても、作品としてじゅうぶん魅力的なんですけど、ただ、自分の心身の状態も含めてタイトルにしているとしたら、それはそれでおもしろい。この作家はそういうことをしそうですね。



《夢想》1931年
©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

野谷 その夢想というのが被写体の夢想であり、撮る側の夢想でもあるとすると、彼の写真はそれも含めてやっぱり二重性とか、多重性を備えているようですね。

塚田 しかも被写体との関係の持ち方というのが、その二重性、独特の二重性に大きくかわっている気がするんです。彼は被写体を突き放して完璧に客体化するタイプではないです。何かしら彼との繋がりを感じさせる、あるいはむしろ彼の方が被写体に見つめ返されている。そう見える写真も結構ありますね。

野谷 その見詰め返されるという写真にはどんなものがありますか？

塚田 ある種の植物の写真などはそんな感じがします。それから、ヌードにもそういうのがありますね。例えば、《禁断の果実》という有名な作品があります。草むらのなかの女性が、布で覆った胸をただけようとしているのを撮った作品なのですが、首から上が写っていない。つまり被写体の目はあえて見せない。けれど、布の奥の乳房がこちらをじっと見ているという感じの作品です。

野谷 確かにそう見えますね。

塚田 《禁断の果実》以外にもこういったヌードが何点かあるのですよ。普通、ヌードというのは撮る側が大体男性で、女性を、何というか……。

野谷 欲望の対象としてオブジェ的に見えていますね。

塚田 そうなんです。ですが彼の場合は、構図としてはありふれているかもしれないけれど、どうも撮る側と撮られる側の関係が違うと思わせるものが多いですね。

野谷 今回は出品されていませんが、あの乳首が目玉みたいに見える写真。

塚田 はい、目玉がついたような乳房、その下で、義眼の入った小さなトレーを両手で捧げ持っているという、強烈なヌード写真がありますね。あれも首から上がない。ですから形式としてはヌードでもそれは口実で、実際撮りたかったのは女性の裸そのものではない。もっと象徴的な何かを求めている。そのとき一番しつくりきたのがヌードだったのではないのでしょうか。

野谷 撮影時期は違うと思いますが、カットイングボンデージ写真という、布を裸体に巻く写真がありますね。あれが一番有名かもしれない。

塚田 確かに、ヌードというくりくりで言うならば、三〇年代の《眠れる名声》が一番有名ですね。

野谷 質問ですが、男性が見るのと女性が見るのでは違ってくるのでしょうか。

塚田 それはぜひ先生にお伺いしてみたいところですが、先生はこれをどういうふうにご覧になりますか。

野谷 アルバレス・ブラボをあまり知らない頃に、写真集に載っているものを見たんですが、モデルがヨーロッパ系ではないことが新鮮でした。その先住民的要素や周りに配されたものもメキシコの自然の要素で、これはなんだろうと。サポテンの実みたいなものですね。

塚田 実というか、アブレオホス (Abreojos) と呼ばれているサポテン系の何かですね。

野谷 その言葉がおもしろいですね。「目を開けよ」ですから。モデルは眠っている。まだ少女と言えそうですが、それに向かって「目覚めよ」と呼びかけているところに彼のタイトル独特の仕掛けがあるわけですね。

塚田 そして、アブレオホス、「目を開けよ」というスペイン語のタイトルを仮に知らなくても、こんな裸体のすぐそばにサ

ポテンがあれば、見る人は直感的に危ない、いろいろな意味で危険だと感じるわけですね。

野谷 その危険というのが意味深というか。

塚田 まさにそうですね。この女の子、身体に包帯を巻いているのは何かに傷つけられたからか、サポテン

に刺されたからか、とかね。じゃ、サポテンは何を意味しているのかとか、いろんな想像をかき立てられます。私自身はこのヌードを初めて見たとき、美しいというよりはむしろ不思議だなあと。後の壁の方が主役にすら見えました。裸体の美女というよりは、健康的な生きたものと、物言わぬ広い壁と、意味深に転がっているサポテン、その三つが組み合わせられた不可思議な作品として受けとめました。

野谷 館長の酒井忠康さんは、何かよくわからないと書かれていましたね。

塚田 このまま植物と化していきそうな女性のように見える、というようなことを申しておりました。これがまた、シユルレアリスム国際展という展覧会のカタログの表紙にふさわしいものをというアンドレ・ブルトンの依頼によって撮られた作品というところが、なんとも興味深いですね。

野谷 シユルレアリスム映画にはこういうのがありますね。特



《眠れる名声》1938-39年 ©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

に重なっている方ですが。寝ていた人間というか、死んだ人間が起き上がってくるみたい。そういうイメージを連想させます。

塚田 《眠れる名声》の多重露光バージョンのほうですね。ちなみにアルバレス・ブラボは、ブルトンからの依頼を受けてすぐにモデルを呼び、このセッティングを作りました。そうして撮った演出写真である《眠れる名声》を、さらに三枚縦に並べて使おうとした。カタログの表の表紙と裏の表紙に、表焼きと裏焼きでそれぞれ三枚並べたものをレイアウトとして提案したのです。多重露光ではなく、イメージの反復と反転。でもボツになってしまったんです。

4 人との距離、被写体との距離

野谷 ところでこの写真家は、百年生きたということもあり、実に多くの世界的有名人に会っていますね。その中にはブルトンもいます。ただ、彼の人との付き合い方には、相手にあまり踏み込まず、敵を作らないといった、独特のスタンスの取り方が、彼の写真とも似ています。

塚田 とてもシャイで、ぺらぺらしゃべるタイプではない。でも打ち解けたら、情熱を込めて政治も論じるし、いろいろなことについて語りますが、普段は違う。周囲の世界との距離の置き方は、明らかに彼の写真の被写体との距離のとり方と重なりますね。人物にせよ風景にせよ。

野谷 初期の頃に戻ると、ティナ・モドッティやフーゴ・ブレメでしたか、そういう人たちに進んで習ったりする積極性はありますね。

塚田 そこは興味深いところです。「あ、この人は！」と思っただらスツと近づいていく。モドッティは、非常に政治的な人でしたが、大変懐が深く、温かかった。だからアルバレス・ブラボは彼女の写真を見て、そのあたりを感じ取った気がします。雑誌の『メキシカン・フォークウェイズ』にモドッティの写真が載り、別のページに彼女のスタジオの住所や電話番号が載っていたので、電話したかあるいは直接訪ねたか、とにかく会いに行ったらいいのです。そうしたら、モドッティは大変快く迎えてくれ、その後も、彼が突然家を訪ねても、いつも「大丈夫、時間はたっぷりあるわよ」と言ってくれたそうです。

野谷 革命の機運に満ちていた時代なので、政治が身近だったし、また政治的であることを要求された。ティナも革命家との付き合いが多く、メキシコに亡命してきたキューバ共産党の創立者フリオ・アントニオ・メリヤなんかとは恋人関係にあったみたいです。そのメリヤはティナの目の前で暗殺されてしまいます。そういうことが絶えず起きる時代でした。だからあの《ストライキ中の労働者、殺される》の写真はメリヤでもおかしくない。ある革命家の死みたい。エミリアーノ・サパタやパンチョ・ビリヤラ、革命のリーダーが次々に暗殺される歴史があるので、あの一枚が多重性を帯びる。

塚田 いろいろな人の死が象徴的に見て取れる作品ですね。メキシコの写真史研究者でアルバレス・ブラボ・アーカイブのアドバイザーをしているロサ・カサノバさんに今回教えてもらったのですが、あの若者の写真は、六〇年代末の学生運動のときに復活して使われたそうです。学生たちはアルバレス・ブラボが撮ったとは知らなかったらしいです。イメージが拡散し、また命を吹き返す。その見事な例ですね。

野谷 チェ・ゲバラのアイコンが世界各地で使われるのと似て

いますね。

塚田 確かに。ただアルバレス・ブラボの場合は、名もなき青年が、ある普遍的な存在、死にゆく若者というメタファーとなり、作品が使われ続ける。写真にも命があるんですね。

野谷 ところでアルバレス・ブラボの写真で、一番多いのは植物ですか、それとも肖像を含めた人物？

塚田 ジャンルとしてですか？ 難しい質問ですね。いわゆる人物はそう多くないと思います。未発表でなければ、街の写真でしょうか。

野谷 でも、いわゆる風景じゃない、たいていは人物がいるし。塚田 もしくは人の気配。人のいない写真というのわりと多いんです。晩年は圧倒的に自分の庭を撮る。

野谷 今おっしゃった気配なんですが、それも彼の写真の特徴ですね。お墓にロウソクが何本か立っていて、人の命の長さの違いみたいに、燃える度合いが違う。

塚田 《人々の魂》という作品ですね。ロウソクが四本。これは港千尋さんが書かれていますので、私も初めて気づいたのですが、点いていると消えているのがあるんです。消えかかったのが一本あって、港さんはそういうのを見ると、ぞくつとしてしまつと書かれています。

野谷 そう、ロウソクなのにそこには気配のようなものを感じられる。しかも光がまだらに当たっているんですね。

塚田 そう、昼間で、木陰から木漏れ日がちらちらと揺れているように見えるんです。

野谷 いっそう動的な感じがします。

塚田 それに、きつと風も吹いていたのだろうと想像させますしね。

野谷 街の写真ですけれど、そこにも大抵人がいるんですね。

塚田 はい。通行人がスッと画面に入ってきている。

野谷 しかも動きがある。彼の特徴ですが、通行人や人物をすごく小さく撮る。

塚田 そうですね。

四〇年代以降の特徴といつて良いと思いますけれど、引きで撮っていくのですね。そして人がちよこつと添景として入る。若いころはこういうのはあまり撮っていないのですよ。

野谷 それは肖像写真とは、また対極になりますね。表情もぱつと見ただけではわからないわけですから。

塚田 あ、そうですね。ただ人の様がそこにあるという感じ。野谷 でも、人が道に倒れていても、オブジェとは違いますね。

塚田 おっしゃるとおり、そういう冷たい感じではないですね。野谷 だからその、熱とか温かさというのはこの人の特徴なんじゃないかな。

塚田 どうしてそうなるのか、またなりうるのか、実に不思議なところですね。

野谷 たぶん、最初に言ったモダニズムの傾向を持っていたときから既に始まっているんじゃないかな。鋭く、冷たくしなかつたところに、すでに源があるような気がします。



《世間は何と狭いことか》1942年
©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

塚田 シャープに撮ろうと思えば撮れる技術はあったと思うんですけど、あえてそれをしないのだと、自分で抑制をしていたふうもあると思います。それをやったら対象を殺してしまうことにもなりますから、オブジェ化するというのは。そうはしないんだという、ひそかな意志みたいなものを感じるんです。

野谷 だから単純化すると、無機的なもの対有機的なもの。鉄の武器に対して木で作った武器で戦うと言うか。

塚田 手仕事ですね。あくまで、手仕事の温もりみたいなものにこだわる。それはある見方からすれば素朴であるとか、テクニクがない、みたいに見られかねないのですが、そういうことでは決まてないわけですね。自ら選んでいるわけですね、写真が人間の手仕事であり続けるようにということ。

野谷 温もりということ言えば、前のトークで、僕が勝手に《小便小僧》と名付けた、例のおしっこをしている少年。

塚田 ウェストンの《洗面台と洗面器》と、アルバレス・ブラボの《小便をする子供》ですね。ウェストンのは、丸みを帯びた洗面台とそれを支える二本の金属の足、その間に水道管があり、そして下には丸い金だらい、という作品ですが、これが、おしっこ前の少年の下半身のように見えます。ロサ・カサノバさんが、アルバレス・ブラボの小便小僧の「元ネタ」ではないかと教えて下さったのですが、ずいぶん冷たいエロティシズムがあります。

野谷 発想がどこかデュシャンの《泉》を思わせますね。そのオリジナルらしきウェストンの写真と異なり、アルバレス・ブラボの写真には人間の有機性や体温が感じられます。しかもそれがパロディにもなっている。

普通ならまず生身があり、パロディとして金属の人間が作られる。関係が逆ですね。

塚田 そうですね。写された年代から見ても、ウェストンの金属質の作品の方が先にあって。一九二六年あたりですね。そしてあの小便小僧のアルバレス・ブラボの作品はちよつと後なのですよ。二七年かな。だからアルバレス・ブラボがウェストンを見ている可能性は大きいのですけれども、全然その表れ方が違うのですよね。

野谷 違いますね。しかも、それは言われないとわからない。密かなパロディみたいな。

塚田 まったくです。言われないとわからない。おもしろいですね。

野谷 たださっきの水を飲む少年だってね、カラバツジョの絵を踏まえていると言われないとわかりません。そこはパロディで共通するのかな。

塚田 そうですね。そして一人でほくそ笑んでいたのでしょうか、彼は。《小便をする子供》などはプリントでよく見ますと、子供の足の産毛が見えるんですね。そういう意味では非常に精緻な作品なのです。細かいところまできちつと写っている。にもかかわらず、これだけ温かい。すばらしいと思いますね。

野谷 この写真、わずかでですけど、後ろに壁が写っていますね。だからこれは、家の中の内庭とかそういうところ。

塚田 ああ、そうですね、内庭。そんなところでしょね。この子、息子さんだそうだから。

野谷 息子さんがいるんですね。でも背景に壁を持ってくるっていうのは彼らしい。

塚田 よく考えたら、背景が何にもない写真のほうが少ないかもしれません。

野谷 そうですね、確かに何かしら写っていますね。

塚田 そういう意味で、徹底して抽象化しないというのでしょ

うか。バックが真っ白で抜けちゃうと、どうしても抽象的な構成になってしまいますから。そこが違いますよね。

これは明らかに抽象的な習作として撮ったものなのでしょうが、隅に写り込んだ壁が雄弁なんですよね。

野谷 ほんとに壁ですよ。しかもこの壁によってヨーロッパじゃないということがわかるし。

塚田 あ、なるほど。それはあるかもしれないですね。

野谷 その風土をね、示しているような。

5 メキシコという風土と作家旧宅

野谷 塚田さんは今回のために、メキシコにいらっしやっていますね。二回も出張されたと。

塚田 そうですね。お陰様で二回も行かせていただきました。

野谷 二回とも、アルバレス・ブラボの家に行かれたんですか。

塚田 そうなんです。アーカイブで作品や資料を調査する、ということで行ったのですが、そのアーカイブがまさか作家の家であるとは思わなかったんですね。アウレリアさんが迎えに来てくださって、連れて行かれた家の玄関を開けていただいたとき、「えっ、もしかやこれはマエストロの家ではないのか」と仰天しました。

野谷 なるほど。それはよかったですね。

塚田 忘れられない一瞬でした。

野谷 それは代々の家ですか。

塚田 いいえ、彼が六十歳のときに建てた家なんですよ。

野谷 そうなんですか。

塚田 それまでは、もっとセントロの方に住んでいたのです。

野谷 最初、ソカロの後ろとかにいましたよね。

塚田 そうです、ソカロのすぐ裏に住んでいたたり、あとは、どこにあるか私にはわからないですけども、サンラファエルという通りに住んでいたたり。

野谷 ああ、サンラファエルね、知っている。

塚田 そうですか、ちよつと街中なのでしょうね。やや引きで撮られた五〇年代の街の写真などは、そのサンラファエルに住んでいたところに窓からぱちつと撮ったようなものも多いんです。そこから六〇年代に市南部のコヨアカンに移動して、この家です。当時はまだかなり田舎だったらしいですが、新しい家を建てた。人生の最後の家にするぞ、という気持ちだったのではないのでしょうか。今回出品した《シヨロトル》は、その新居の間から撮られた一枚です。窓の外から飼い犬のシヨロトルが覗いている。窓の内側では犬の土器がやはりこちらを見ている。有名ではないけれど、遊び心のあるアルバレス・ブラボらしい作品です。

野谷 回顧展の図録の表紙に使われている写真ですね。

塚田 そうなんです。このあたりはペドレガルという、溶岩がごろごろしている土地で、それを活かしてお家を作ったということでした。開放的ではあるのですが、ある種非常に荘厳な感じがする、洞窟の中の修道院みたいな風情もあるお家なんです。野谷 それで思い出したんですけど、建築家のルイス・バラガンはまさにそれ、やりましたよね。

塚田 あ、そうですね。

野谷 要するに、溶岩の大地みたいところで、本来土地として使い道がなかったところを開発して、そこに家を作って。最初売れなかったけど、後には高級住宅街になっちゃったっていう、ああいう場所ですよ。

塚田 そういえばルイス・バラガンとアルバレス・ブラボは同い年ですね。一九〇二年の生まれです。

野谷 そうなんですよ。『メキシコの美の巨星たち』という本を編集していて気がつきました。何か似ているような気がするんですね、あの二人はね。

塚田 そうですね。私もそれは思いました。晩年になってからの過ごし方とか。モダニズムから出発しながら、すごく典型的なモダニストでは全くないというあたりとか。

野谷 あと植物や水との関係とかね。

塚田 なるほど、再び水ですね。

野谷 ルイス・バラガンの場合は荘園、アシエンダに生まれているわけですから、その風景っていうのが原風景としてあるみたいですね。そこにアンダルシアのアラブ的建築の要素が加わる。彼は、パッションピンクのような鮮やかな色を使いますが、それもアシエンダから始まっているみたいです。

塚田 ブーゲンビリアのピンクのイメージじゃないかとも言われていますね。メキシコのは実に鮮やかです。

野谷 ピンクの滝のようなブーゲンビリアですね。あとジャカラランダの花の薄紫とか。

塚田 そうですね。

野谷 ただ彼、このアルバレス・ブラボに限っては、外で撮ったモノクロの写真が圧倒的に多い気がしますけれど、晩年にはカラーも撮ってるんですか。

塚田 撮っています。特に六〇年代にやった個展ではカラーを随分出しているんですよ。

野谷 カラー写真もあるんですね。

塚田 はい、写真の可能性を試すこと自体にとっても意欲的で、ずっと若いときにも、出始めたばかりの、技術の難しいカラー

写真を試していますが、それはうまくいなくてやめてしまっています。そして六〇年代にまたカラーに目を向けるのですが、せっかくなカラーでも、モノクロみたいな写真なんですよね。そこがおもしろいのですけれど。色数が少ない。

野谷 なるほど。すごくシンプルな感じがあって、それがむしろメタファーとか象徴に見える。だから、こちらを刺激したり、あれこれ連想させたりすることですね。自分で全部説明するのではなく、開かれている。

塚田 この写真にはどういう意味があるのかと訊かれるのがとても嫌いだっただけです。そういう質問にうんざりして、あなたにとってはどうですかって、訊き返すということがよくあったらしいですよ。

野谷 つまり作家がすでに物語を持っていて、それに沿って見るということになりましたからね。

塚田 それは嫌だということですね。そんな撮り方はしていないと。

野谷 しかもそれでは矛盾を孕めなくなる。あるひとつの筋道しかなくなっちゃって。前に言ったように、全く矛盾した見方を一人の人間がすることだっただけありますからね。その可能性をなくして、閉ざしてしまうことを嫌ったんじゃないでしょうか。

塚田 そうですね。野谷先生もテキストの最後で書いてくださいましたけど、彼はいろんな階層の人を撮ったし、いわば矛盾する状態も撮っているし、そういうものを全部受け入れるというところが、この人にとって生きていくということだったと。カールロス・フエンテスを引用されています。

野谷 要するに、他者をどれだけ受け入れるかっていうことですね。その前に、まず他者に対して開かれてなければいけない。その、他者の可能性と、それから今度は、自分の可能性、

それを組み合わせると見方が倍になる。それがこの人の写真を
すごく豊かにしてるなって思いますね。しかもその他者も、あ
る特定の他者だけが対象ではない。

塚田 それは、ある意味でまとまりがつかなくなる方向性です
けど、その良さというのがある気がします。先ほどご質問で、
どういう被写体が一番多いですかと聞かれて、うまく答えられ
なかったんですけど。何というか、いろいろなものと同じよう
におもしろがって撮っていて、その少々散らかった感じという
のも、実は豊かさの源でもあるかもしれないと思います。自分
でまとまる気がなかった、とでも言うのでしょうか。

野谷 たぶん自分で撮って、どういう思いで撮るのかわかりま
せんけど、撮ったあと、現像して出てきたものを見たときに、
また違う自分なりの印象があると思うんですね。狙ったとおり、
どういう狙いかそれもわかりませんが、必ずしも狙ったとお
りいくわけじゃないし、偶然性に左右されるという部分もある。
それを全部活かすというか、その方向を目指したんじゃないか
なあ。

塚田 確かにこの人は、偶然をよく受け入れる人だったのだろ
うと思いますね。写真が裏焼きで出てきちゃって、それがおも
しろいからそれでいいこうとか。

野谷 それを失敗とせず活かして、逆に想像させる。

塚田 はい。裏焼き写真は三〇年代の《眼の寓話》が有名で
すが、実は他にも裏焼きがあるんですよ。今回も出している、
《壁に手》というひっそりとした作品がそうです。今回は表
焼きですけど、これ、裏焼きもオーケーなのだそうです。

野谷 裏焼きも作品なんですか。

塚田 別のカタログで見たときに、裏焼きが載っていたから、
出版社が間違えたんじゃないかと思って、アウレリアさんに

訊いたんです。「いや、これはね。うちのお父さん、これもい
って言ったの」というふうにならつとおっしゃられて。

野谷 メキシコでは、有名作家の本でも、表紙の写真が印刷ミ
スで逆になっている場合がありますからね。

塚田 それはほんとうに間違いとして、ですよ。そうすると
どっちが正解だか、何が正しいのかわからない。

野谷 想像するしかない。それに現実をただひとつのものとし
て捉えるのではなく、多面的なものとして捉えるわけですから、
懐が深いとも言えますね。

塚田 想像に任せる。大らかなあり方ですね。

野谷 人間的といえば、人間的ですよ。日本だったら大騒ぎ
になるところですが。

塚田 ほんとにそうですね。

6 写真家の庭

野谷 それでそのアルバレス・ブラボの庭ですが、どんな植物
が植わってましたか？ さっきのコショウボクですか、あれ
はあるのかな？

塚田 コショウボク、スペイン語ですとビルーの木ですね。そ
れはまだあるんです。今日のレクチャーでお見せしたのは去年
の一月、最初に伺ったときの写真です。堂々とした太い枝が
あったんですけど、それが重たくなりすぎたそうで、二回目に
行ったときは、切り落とされてしまっていたのですよ。痛々し
くて、とてもショックだったんですけども、何と言ったら
いいの……植物がある場所というのは、そういう変化をも
含めてかたちづくられていく、とも思いました。写真家が生き

ているときには、まず、葎がぼうぼうに生えていました。そしてそれをバックに、例えば、先ほどお話したヌードのシリーズや、オクタビオ・パスのポートレートなども撮影されました。

野谷 庭にしては手入れがされていなくて、やけに草が生い茂っているなど思ったんですが、アルバレス・ブラボの家の庭でしたか。

塚田 そうなんです。あとはそのコシヨウボクが豊かな木陰をつくっていました。二階のバルコニーのところにも枝がかかっている、そのバルコニーに立っているパスのポートレートもあるんですけどもね。こういった具合に相当ワイルドなんですよ。

野谷 まさにワイルドですね。自然をそのまま取り込んだみたいだ。

塚田 何が植わっているかと言ったら、今もこういうボサボサした草があるんじゃない状態です。あと、樹木としてはイチジクの木がありましたね。そしてそのコシヨウボク、イチジクがとてもいい木陰を作り、風が通っている。あとは、ぼうぼう雑草が生えている。そんな風情でしたね。

野谷 今名前の挙がったパスの詩にも、イチジクの木がよく出てきます。

塚田 そうでしたね。先日のトークでご紹介いただいたものもそうでした。

野谷 彼の前風景の一部みたいで、おそらく彼の祖父の家の庭なのでしょう。アルバレス・ブラボは六〇年代にもうこんなところに住んでいたんですね。

塚田 そうです。たぶん六二年からだと思います。ここまでぼうぼうというのもめずらしいのではないかと思うのですが、刈ろうとすると彼は猛然と抗議したといいます。



《自写像》1980年 ©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.



《オクタビオ・パス》1978年 ©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

野谷 でもメキシコは街路樹の枝下ろしをしないですね。国境を越えてアメリカに入ると、街路樹がそれこそGIカットのよりに刈り込まれてしまう。せっかくなもりしたなと思うとバンバン切ってしまったたり、下手すると植え替えちゃったりするんですね。そこは違うなあと思う思います。

塚田 なるほど。植物に対するスタンスが、そもそも違うというのでしょうか。

野谷 違いますね。どこかアニミズム的ですらあります。植物の捉え方が違う気がしますね。この窓辺のゼラニウムだって伸びっぱなしですね。

塚田 そうですね、この《自画像》、写真家が顔を覗かせているのは寝室の窓かと思いますが、ゼラニウムや蕙が茂っていますね。生えるがままになっている風情ですよね。

野谷 蕙なんか下手に這わせると危ない、壁をぼろぼろにしちゃう。根が食い込んで。でもブーゲンビリアにしろルリマツリにしろ刈り込まないので、絨毯みたいに壁から垂れ下がっていますからね。

塚田 あとはバナナの木ですね。アウレリアさんがカタログのエッセイで書いてくださっていますが、リビングのちょうどすぐ外に、誰かがバナナの木を植えたらしいんですね。それが成長して枯れていくまでを日々撮っていた。今回バナナの木肌のクローズアップ写真を二点出していますが、それも実はシリーズものだったことがわかったんです。カタログ印刷の直前だったので、情報として盛り込むことはできなかったのですが。

野谷 このバナナは実が生るやつですか？ 芭蕉じゃなく。

塚田 どうでしょう、実は生ったのかなあ。きれいなお花が咲いたってアウレリアさんは言っていましたけれど。花が生き生きと開き、葉を茂らせ、そして枯れて死んでいくまで。

野谷 花を咲かせて死んだのかな。

塚田 そのようですよ。たった一回だけ花が咲いたと、アウレリアさんはエッセイで書かれています。

野谷 じゃ、竹と同じですね。

塚田 ええ、たった一回だけ咲いて、枯れてしまう。でも、その枯れそうになって干からびた幹の脇にもう新芽が出ていたそう、命はそれで繰り返すと。

野谷 循環しているんですね。

塚田 その循環を撮っていたようですね。

野谷 でもその、時間とか循環的なことを撮るといのは、ピクトル・エリセが「マルメロの陽光」でやったことですね。アントニオ・ロペスが庭のマルメロの木と実をキャンバスに描く。その過程をずっとカメラで追い続ける。

塚田 そうでしたね。あれは本当に時間そのものがテーマになっているような静かな映画でしたね。

野谷 それと同時に、対象はやっぱり植物なんですね。動物ではあはできませんから。

塚田 なるほど。植物というのは、促成栽培みたいなことは別として、育つための時間を変えられないという良さがありません。

野谷 一年あるいはそれ以上に長いサイクルがありますから。

塚田 そして必ずよみがえってきます。

野谷 でもバナナはそうとう長くかかったんだらうな。どのくらいかかったのかな。

塚田 どのくらいかかったんでしょう。枯れていったわけですからね。十年くらいかけてなんででしょうか。

野谷 彼の家に書斎がありますか？

塚田 書斎といますか。

野谷 レコードがあるとおっしゃった気がしますね。

塚田 はい、日のよく当たる、庭に面したリビングがあって。そこに大きなステレオがあり、そしてレコードが並んでいるわけですね。寝室はちらつとしか覗かせていただきませんでした。ここでは寝る前によく本を読んでいたということですね。それから、離れみたいな小さな小屋があつて、そこにも若干画集が積んであつたりしましたね。お庭も、決して広くはないんです。ただ、とても静かです。コヨアカン自体が静かな地区ですが、それにもまして濃密な静けさがある庭でした。

野谷 あそこはフリーダ・カーロの《青い家》があつたりして静かな地区ですね。

塚田 ミゲル・アンヘル・デ・ケベードという大きな通りから、車がすれ違えなくらい細くてくねくねした路地に入っていくと、奥にお宅があるんです。

野谷 そういうところを選んだのでしょね。これはガラス窓かな？ どう見るんだろう？

塚田 これはですね、台所のドアを開け放してある状態なんです。そのガラス窓に木が写りこんでいて。

野谷 不思議な写真ですね。

塚田 本当に。三〇年代の《眼の寓話》からしてそうですけれど、こういうガラスの反射みたいな写りこみというのがこの作家はすごく好きなんです。

野谷 ここにもある種の二重性というか、多重性があるわけ、どの時期にも見られるこの人の特徴ですね。

塚田 それから、今回の展覧会の最後に展示したこの作品、《内なる庭》という最晩年のシリーズの一点ですが、これ、コシヨウボクの枝がひゆるひゆると上から垂れていて、バックはその枝と他の木の葉っぱの影が映った壁なんです、影の方がずつ

とリアルで生々しいんです、実体である枝や葉よりも。

野谷 そうそう、どっちが影かわからないっていう感じを彼は写真で表現しましたが、文学で言うところの詩がやることですね。散文というのはある種、合理的な説明になってしまふところがありますが、詩は説明じゃないから。どっちかわからないという、そのゆらぎみたいなものが詩の対象になるわけですね。だからこの人の写真がポエティックだっていうのは、そういうところにあるんだろうと思うんです。今おっしゃった、どっちがリアルだかわからないみたいなの。

塚田 それにモノクロだからこそそういう遊びができる。ところで、これはそんなに語られてはいないことですが、彼はどうやらユダヤ系らしいんです。だから、その何か実体の後ろに象徴を見ていくっていうのはひょっとしたら、ある種のユダヤ的な感性というのに関係しているのかなとちょっと思いました。

野谷 ただ、ボルヘスみたいにユダヤ教とかカバラに凝るようなことはないようですね。まあ、ボルヘスは言葉の人で、アルバレス・ブラボはやっぱり目の人ですからね。

塚田 そうなんです。私にとって写真とは見る技法です、と



シリーズ《内なる庭》より 1995-97年
©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

語っていますし。

野谷 最後にそう書いていますね。それが結びの言葉です。だからこの写真にも見る技法というタイトルをつけてもいい。

塚田 おっしゃるとおり、象徴的な作品ですね。

野谷 要するに、問題は目なんです。そこから見る、見られるといった、いろんな関係性が出てきます。

塚田 ええ。目があっても、目が見えないということも含めてですよ。アウレリアさんが教えてくださったんですが、アルバレス・ブラボには未発表写真がたくさんあって、その中には、見えないということ自体をテーマにしたものもあるんだそうです。盲人をテーマにしたものを撮ったり。だから、見えるということの裏には、いつも見えないということがあるんだということを意識していたんだと改めて思いましたね。

野谷 つまりこちら側から見えているのは半分でしかないという意識ですね。いつもこっち側から見ているだけで向こう側は見えない。光を当てるにしてもこちら側だけ。でも、月が半分見えているのは、日光が当たっているからであって、当たっていないところは暗い。それでも、存在することはわかります。ああいう関係ですね。人や植物を見るときにも、そういう目が自動的に作動するんでしょうね。

塚田 そうでしょうね。自分は見えていない、半分は見えていないっていう意識をずっと持っていたんでしょうね。それが謙虚さとしても当然表れるでしょうし、謎みたいな形で画面にしみ出てくるんだと思います。

野谷 見えないものが見えるというのは矛盾していますが、意識はできる。それをいかに写真に反映させるかということですね。

塚田 考えるところがい難題ですね。写真は見えるものしか写らないんですから。絵だったら、いくらでも描いたりできますけ

ど、写真は撮れませんからね。

野谷 パラドックスを試みていたというか、パラドックス自体を写真にしてしまおう。

塚田 それ自体を写真に出来ているところが不思議です。一生それをやっていました。

野谷 それが多重性を生むわけで、この人の最大の特徴でしょうね。アルバレス・ブラボの仕事からすると、まだほんの一端に触れたにすぎない気がします。お話ししたいことはまだ山ほどありますが、今回はこのあたりで終わりたいと思います。今日はどうもありがとうございました。

(つかだ みき、のや ふみあき)

二〇一六年八月二十七日 世田谷美術館

追記 マヌエル・アルバレス・ブラボ回顧展は、世田谷美術館(二〇一六年七月二日―八月二八日)、名古屋美術館(二〇一六年一〇月三日―十二月一八日)に続き、静岡市美術館(二〇一七年四月八日―五月二八日)で開催される。

資料

港千尋「アルバレス・ブラボの写真」(野谷文昭編著『メキシコの美の巨星たち』東京堂書店、二〇一一年)。

コレット・アルバレス・ウルバフテル、他(杉山悦子訳)『マヌエル・アルバレス・ブラボ写真集―メキシコの幻想と光』岩波書店、二〇一二年。

写真展公式図録『マヌエル・アルバレス・ブラボ―メキシコ、静かなる光と影』クレヴィス、二〇一六年。