

メキシコのふたつの表象

——ブルトンのメキシコ論とアルバレス・ブラーボの写真——

長谷川 晶 子

要 旨

本論の目的は、フランスの美術批評家アンドレ・ブルトンが、1938年にメキシコに滞在した折に出会ったメキシコの有名な写真家マヌエル・アルバレス・ブラーボから受けた影響を明らかにすることにある。ブルトンのテキスト「マヌエル・アルバレス・ブラーボ」(1938年)と「メキシコの思い出」(1939年)を手掛かりとして、そこで言及されているアルバレス・ブラーボの写真の詳細に分析しながら、ブルトンがメキシコという土地の特異性をどのように捉えようとしたかを解明する。ブルトンは、西洋中心主義の立場で非西洋の文化を解釈する安易なエグゾティスムに対して批判的だった。ブルトンはアルバレス・ブラーボの写真を、ステレオタイプ化されたメキシコではなく、「土地の魂」をつかんでいるものだと評価している。フランス人である自分もまたエグゾティスムの眼差しから逃れ難いことを承知していたブルトンは、メキシコ滞在の経験を記す上で、解釈を一旦括弧に入れて事物の描写に固執する。あたかもアルバレス・ブラーボの写真の中に光と影の対立から生と死の循環の原理を見出したように、個別の事物の具体的描写を通して、メキシコの土地に潜む普遍的性質を垣間見ようとするのだ。見えるものを通して見えないものを表現するアルバレス・ブラーボの寓意的な写真と重なりあうようなこのブルトンの姿勢は、芸術批評が写真をモデルとして執筆されたことを強く示唆している。

キーワード：シュルレアリスム、アンドレ・ブルトン、マヌエル・アルバレス・ブラーボ、20世紀美術、メキシコ

はじめに¹⁾

アンドレ・ブルトン(1896-1966)は1938年4月18日から8月1日までメキシコに滞在した。幼少期からこの国に憧れを抱いていたブルトンは、外務省による海外の教育機関での講師の職を打診されると、ふたつ返事で引き受け、「生涯で最大の渴望のひとつ²⁾」を実現させた。滞在中、スターリン派による嫌がらせこそ受けたが、ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロ夫妻のサン・アンヘルの家で寄宿し、様々な風景、自然、芸術、人々と触れあひながら濃密でゆったりとした時を過ごした。

このブルトンのメキシコ滞在の意義については、これまで、トロツキーとの交流に関心が寄せられてきた³⁾。ロシア革命の指導的存在だったトロツキーは、レーニンの死後、スターリンによってソ連から追放されて世界各地を放浪したあと、1937年以降、メキシコに逗留していた。ブルトンはこの地で、全体主義に対する危機意識を共有するトロツキーと共同宣言「独立

革命芸術のために」(1938年)を発表した⁴⁾。また、フリーダ・カーロ・デ・リベラとの出会いを強調する研究者も少なくない⁵⁾。ブルトンは、当時はさほど評価されていなかったフリーダの作品を、シュルレアリスムを知らずして「シュルレアリスムのまっただなかに花開いている⁶⁾」と称賛した。1930年代に世界中で「シュルレアリスム」と呼べるような作品が自発的に生み出されていることに注目していたブルトンにとって、フリーダ・カーロの絵画作品は、自分の考えの正しさを証明するもののように見えた。フリーダの存在は、ブルトンが1930年代に練りあげようとしていた、個人的な創造活動が集団の宝になるという「集団的神話の創造」の構想に拍車をかけたにちがいない。このトロツキーとフリーダという二人の人物を通して、ブルトンが芸術と政治の共闘という1920年代以来の念願の夢に向かって一歩踏み出せたことは疑えない。

ただし、ブルトンによるメキシコの風景の発見と描写という観点からすると、写真家マヌエル・アルバレス・ブラーボ(1902-2002)の貢献を軽視することはできないだろう。ブルトンがメキシコについて発表した主要なテキストは、トロツキーと共同で執筆された「独立革命芸術のために」(1938年)、パリのルヌー・エ・コル画廊で開かれた「メキシコ」展の小冊子(1938年)、「レオン・トロツキー訪問」(1938年)と「メキシコの思い出」(1939年)の4つである。「メキシコ」展の小冊子には「メキシコ——序文」、「メキシコの絵画(18世紀-19世紀)」、「民衆のオブジェ」、「フリーダ・カーロ・デ・リベラ⁷⁾」、「コロンブス発見以前の芸術」、「マヌエル・アルバレス・ブラーボ」が収められている。これまであまり指摘されてこなかったが、ブルトンのメキシコに関するテキストにおいて、アルバレス・ブラーボの存在感、つまり写真の使用頻度と言及の多さは際だっている。特に忘れてはならないのが、ブルトンがメキシコの風景を描写するときには、アルバレス・ブラーボの写真を添え、彼の写真に言及していることである。帰国後、『ミノトール』誌12号-13号に発表した「メキシコの思い出」は、高揚した抒情的な文体で書かれており、『狂気的愛』(1937年)第5章のカナリア諸島のテネリフェの描写と比較されるほどだが、このメキシコの特異性を説明する美しいテキストにもアルバレス・ブラーボの写真を4枚添え、そこで彼の写真について論じている。

ところで、アルバレス・ブラーボこそは、メキシコの地理的・文化的他者性、つまりヨーロッパの眼からするとエグゾティスムの対象となるものをモチーフにして⁸⁾、超現実とも呼べるものを表現した写真家であるといえる。ブルトンが「エグゾティスムのためのエグゾティスム⁹⁾」に対する警戒心を初めて表明したのは「メキシコ——序文」においてである。このことを鑑みると、ブルトンはエグゾティスムに汚されていないアルバレス・ブラーボの眼という稀有なフレームを通してメキシコの自然や風景を見ようとしたのではないだろうか。

本論では、ブルトンの「マヌエル・アルバレス・ブラーボ」と「メキシコの思い出」をアルバレス・ブラーボの写真とつきあわせながら詳細に分析したい。メキシコの風景の記録という観点から、ブラーボの写真における対象の切りとり方や白黒のコントラストの効果をブルトン

がどのように評価し、そして彼のテキストにどのような影響をもたらしたのかを論じながら、ブルトンのメキシコ論においてアルバレス・ブラーボの写真の果たした役割を画定したい。

ブルトンのメキシコ ——ブルトンのメキシコ論におけるアルバレス・ブラーボの写真

マヌエル・アルバレス・ブラーボとアンドレ・ブルトンが出会ったのは、1938年、ディエゴ・リベラの家においてである。フランス語を解さないアルバレス・ブラーボとスペイン語を解さないブルトンは、言葉でコミュニケーションをとることはできなかったが、互いにいい印象を抱いたようである。1930年代初頭からシュルレアリスムに影響をうけていたアルバレス・ブラーボは、「ブルトンの印象は、人の気持ちをくむ非常にやさしい人間だということだった。それと頭の回転の速い人だということだね。言葉はわからなかったけれど、会話の達人という印象をもった¹⁰⁾」と述べている。ブルトンはメキシコでアルバレス・ブラーボに会うとすぐに、雑誌『ミノトール』のために写真を撮るようお願いし、快諾をえている。

ブルトンがアルバレス・ブラーボを高く評価した理由は、この写真家がメキシコというエグゼティックな対象の表層を写しとるのではなく、「土地の魂 *âme du pays*」にまで入り込んで、それに形を与えたことにある。ブルトンは、旅行者の目を驚かせるものがあふれるこの土地を写真に撮ろうとすると、多くの場合、「折衷主義的でひとを失望させるような […] ドキュメンタリー¹¹⁾」になってしまうことを指摘しながら、「土地の魂」に形を与えることに成功したアルバレス・ブラーボの類まれな才能と努力を礼賛する。

メキシコの悲哀がそっくり、[アルバレス・ブラーボ]によってわたしたちの射程におかれている。そこでアルバレス・ブラーボが立ち止り、ある光を、あるしるしを、ある沈黙を、時間をかけて定着させたのだった。そこではメキシコの心臓が脈打っているのみならず、その芸術家が、傑出した判断力でもって、自分の感情の完全に客観的な価値を予感することができたのだ。¹²⁾

これは「メキシコ」展のカタログにおさめられた「マヌエル・アルバレス・ブラーボ」からの引用である。ここでは「メキシコの悲哀 *le pathétique mexicain*」についての具体的な説明はないが、このテキスト後半部分で言及されている『殺されたストライキ中の労働者』（図1）から読みとることができるだろう。これは、頭から血を流して道端に横たわった一人の若者を右斜め下から撮影した作品だ。映画製作を手がけはじめていたアルバレス・ブラーボは、1934年、労働者のストライキを扱った映画『テワンテペク』の撮影のために、オアハカ州のテワンテペクに赴いた。そこで砂糖製造所の労働者たちのストライキに遭遇し、若者が狙撃されるの

を目撃する。アルバレス・ブラーボによれば、そのとき「僕はグラフィックス〔カメラ〕を持っていて、二枚分だけフィルムが残っていた。アングルのことは考えなかった。あらかじめ思い描いたアイデアも持っていなかった。ただ欲求だけがあって、写真を撮った¹³⁾」と証言している。このようにして偶然撮影されたこの作品は、「あるしるし un signe」(ブルトン)と呼ばれるのにふさわしい。画面の下半分にある投げ出された腕と血の形づくる三角と、画面上部右手にある白い三角(旗の一部に見える)が目につくが、それらは、若い労働者の生命がその身体から大地と空にすいあげられているのを示す「しるし」であるように見えるのだ。安定した構図と死んだ労働者の穏やかな顔は「沈黙」を「光」でもって表している。

ところで、メキシコという土地は、ブルトンのなかで血と結びついていた。ブルトンは「メキシコの思い出」の冒頭を以下のようにはじめている。

赤い大地、このうえなく高貴な血がくまなくしみとおった清らかな大地、この大地では、人間の命は何の値打ちもなく、見わたす限りの竜舌蘭が示しているように、いつも欲望と危険の花のなかで燃えつきているように見える。¹⁴⁾

ここで言われている「高貴な血」とは、1810年の独立戦争や1910年のメキシコ革命とその後の混乱で流された血を指すだけではない。マヤ文明、メシカ文明、アステカ文明の時代から流されつづけてきた血¹⁵⁾、「神話的過去からまだじゅうぶんに目覚めているわけではない」メキシコの血も含まれている。「メキシコの思い出」の主要なテーマであるこの土地の「生と死とを和解させる〔…〕力」は、この血の歴史と無縁ではない。

生と死とを和解させる、このような力はおそらくメキシコのもつ主要な魅力なのであろう。この観点からすると、それ〔=メキシコ〕は最も良性のものから最も潜行性のものまでの、尽きることない諸感覚を記録しているのだ。わたしたちはこれらのページをめくりながら、マヌエル・アルバレス・ブラーボの非常に偉大なる芸術によって、この感覚の極点を発見することになる。¹⁶⁾

「生と死」との和解とは、第一に、様々な時代の様々な文明の上にメキシコが成り立っていること、第二に、過去の神話的思考がまだつづいていること、つまり花と抒情詩の神チョチピーイと死の女神コアトリクエという生と死の神の加護がいまなお両立していることを指すこと



図1 マヌエル・アルバレス・ブラーボ
『殺されたストライキ中の労働者』
(1934年)



図2 アルバレス・ブラーボ『死後の肖像』(1934-35年)



図3 アルバレス・ブラーボ『新しい墓』(1937-38年)

が、同じ段落で示されている。アルバレス・ブラーボの写真は「生と死とを和解させる、このような力」の感覚の極点を記録しているとあるが、それは具体的にどのようなものなのだろうか。

ブルトンが「メキシコの思い出」で題名を明記せずに論じている5つの作品それぞれのなかには、生と死の和解と呼びうるものが見出される。『段々のなかの段々』(1931-1932年)、『死後の肖像』(1934-35年)、『新しい墓』(1937-38年)、『舞踏家たちの娘』(1933年)、『日食』(1933年)はそれぞれ、子供の死、ミイラ、墓、黒い穴、太陽の死(日食)と、死をテーマにしている。死をとりあげているにもかかわらず、そこに見出されるものは、悲壮感ではなく、むしろ生き生きとした生の時間である。たとえば、『死後の肖像』(図2)は、ミイラ化した人間の顔の下にミイラ化した手と、両脇にミイラ化した脚が添えられたものを写している。頭部は目を閉じているためかどことなくユーモラスで、不気味さよりも、黒々とした髪の毛と白く輝く歯と爪に目を惹きつけられ、人間の生命力の不思議に魅入られてしまう。『新しい墓』(図3)は、雛菊の咲く乾いた大地につくられたばかりの小さな墓を上方から撮影した作品である。この作品の画面は上半分と下半分できっきりと黒と白とにわかれており、奥の壁のほうは影でおおわれて冷たく見える死の世界、手前のほうは小さな十字架と白いふわふわした素材でつくられたアーチのある、ほのほのと明るく暖かい生の世界から構成されている。子供用の棺桶をつくるアトリエをうつした『段々のなかの段々』(図4)は、上から下へと積み重ねられた白い棺桶が梯子のせいで天に昇って行くように見え、左下の棺桶から顔をのぞかせる蓄音機のラッパ



図4 アルバレス・ブラーボ『段々のなかの段々』(1931-32年)



図5 アルバレス・ブラーボ『舞踏家たちの娘』(1933年)

が傍らで誇らしげに死を悼み鳴り響いているかのようだ。『舞踏家たちの娘』（図5）は一見すると死と何の関係もない作品に見えるが、20年代からブルトンの頭をはなれなかった「闇の口¹⁷⁾」（ヴィクトル・ユーゴー）、つまり彼岸からの声が届く穴を連想させる点が重要である。真っ暗な「夜の窓¹⁸⁾」を覗く女の子の足が嬉しそうに爪先だっているのが異様である。『日食』（図6）は、屋上で女性が洗濯物を干している瞬間を切りとっている。白い洗濯物の



図6 アルバレス・ブラーボ『日食』（1933年）

うえに黒い布がかぶせられている。女性は洗濯物ではなく空を眺めている。タイトルが連想を誘うように¹⁹⁾、女性が空を見上げるのが日食のためであるのか、それとも実際に日食は起こっておらず、ただ単に白い布が太陽にたとえられて黒い布によって日食が起こっているとしているのかはわからない。いずれにせよ、アルバレス・ブラーボは敬愛するウージェヌ・アジェの写真作品『日食』を当然意識していただろう。アジェの『日食』は『シュルレアリスム革命』第7号（1926年）に掲載されて世に知られるようになった作品だ。アジェの『日食』の人物のように空を見上げる女性は、彼女の下で起こっているできごとには気づいていないようである。ブルトンは「真昼に劇的な要素が導入される²⁰⁾」例として、この『日食』と『舞踏家たちの娘』を挙げている。昼間の白い生の領域が、突然夜の黒い死の領域に侵略されることについて、ブルトンは「宿命の感覚」を感じているということだ。

以上のことから、ブルトンがアルバレス・ブラーボの作品において注目するのは「光と影の関係²¹⁾」、つまり生を表す「白」（歯と爪のきらめき、白い羽、白い帽子）と死を表す「黒」（夜の窓、黒いヴェール）の拮抗関係であり、同画面上に描かれる生き生きとした死の痕跡であることがわかる。光と闇、白と黒のみで構成される写真は、ある意味、「生と死」を表現するのに最良の手段といえる。20年代にアメリカ人の写真家マン・レイを論じるときにもブルトンは白と黒の対立を指摘していた。マン・レイにおいて白と黒は、光と闇というオブジェを作り出すのに有効な構成要素であると同時に、「西洋世界」を表す白と「非西洋世界」を表す黒という近代芸術の構成要素でもある²²⁾。アルバレス・ブラーボにおいて白と黒は、生と死という「この〔メキシコという〕国全体が浸っている感覚的な雰囲気暗示²³⁾」を形づくるものとされているのだ。

生と死の近さを示す図版は、アルバレス・ブラーボの作品以外にも見いだされる。「メキシコの思い出」には、メキシコで頻繁に見かける骸骨の仮面や人形カラベラの写真（ラウル・ユバック撮影）が2枚添えられているが、この骸骨という存在もまた、死と生の繋がりを示すものである。ブルトンの滞在したディエゴ・リベラの家のアトリエもありとあらゆる種類の骸骨の表象で飾られていた。メキシコで頻繁に見られる骸骨の仮面や人形（カラベラ）は、自由を意味すると同時に、死と生が表裏一体であることを表す。ブルトンも注目していた人気風刺画

家ホセ・グアダルーペ・ポサダはありとあらゆる人間、貴族であろうと聖職者であろうと貧民であろうと貴婦人であろうとも、すべて平等に、骸骨の姿で表現した²⁴⁾。彼の描く非常に澆刺とした骸骨たちは、生者より生者らしく、そして愛らしい。骸骨はメキシコを代表する普遍的な表象であり、恐れと愛を喚起する不思議な存在である。

この白(=生)と黒(=死)は拮抗するのみならず、循環するものとしてブルトンに想定されていた。それは、メキシコの原動力を「文明そのものの廃墟のなかから繰り返し花開く本性」と彼が説明したことからも理解できる。アルバレス・ブラーボの写真についても同じことを指摘できる。先に扱った『殺されたストライキ中の労働者』(図1)は、それ自体、まるで生きて見えるように見える死人の写真である。若者はただ夢想しているだけのような、穏やかな表情をしているが、血は頭の下からどくどくと流れだし、地面にしみこんでいる。アルバレス・ブラーボはこの作品を書物のなかで『公衆の乾き』(図7)の横に置くことを好んでいた。ブルトンは『ミノートル』誌に掲載する際、自分のテキスト「メキシコの思い出」の題名の上に『殺されたストライキ中の労働者』を、最後に『公衆の乾き』を配置した。この『公衆の乾き』は、流水口から流れでる水を飲む少年を背後から撮影した作品である。『殺されたストライキ中の労働者』と『公衆の乾き』は、ふたつあわせると、死と生の循環の物語として読むことができる。というのも、古代メキシコでは²⁵⁾、人間の生命は雨の神に生贄として捧げられていた。犠牲によって雨や豊穡がもたらされる。民俗学や考古学に興味を抱いていたアルバレス・ブラーボとブルトンがこのことを了解していなかったはずはない²⁶⁾。ストライキ中に殺された労働者の流した血は、少年(=新しい社会)の命を支える水となって生まれ変わったと解釈することができるのだ。つまり、黒い血は白い水となって循環する。ブルトンがこの『殺されたストライキ中の労働者』を「永遠の様式」と評したのは、この犠牲者の生命が巡り巡って永らえることを言い表したかったからなのだろう。

古代と現代、死と生とを同時に画面に暗示すると同時に、死から再生へと循環させようとするアルバレス・ブラーボの写真は、ブルトンの指摘するように、「いっさいの偶然が排除されているように見え[…], 宿命の感覚²⁷⁾」を表現しているように見える。ブルトンは「この〔宿命の〕感覚は、ありとあらゆる時代の最も偉大な作品に靈感を与えてきたが、今日においては、メキシコこそその保持者なのである²⁸⁾」と述べる。アルバレス・ブラーボは、メキシコの保持する「宿命の感覚」を形に表してくれる稀有な才能の持ち主として、ブルトンに評価されたと考えることができるだろう。



図7 アルバレス・ブラーボ『公衆の乾き』(1933年)

アルバレス・ブラーボのメキシコ——二十世紀前半のメキシコ写真との比較から

ところで、ブルトンはメキシコを語るのに、なぜ他の写真家の作品ではなくアルバレス・ブラーボを選んだのかと問うことは可能だろうか。ブルトンは1920年代から、アジェ、ボワファール、マン・レイ、ブラッサイ、カルティエ＝ブレッソンをはじめ数多くの写真家の作品を、自身の作品やシュルレアリスムの雑誌に積極的に掲載してきた。ブルトンが観光客の喜ぶような一般的なメキシコの写真に反感を持っていたことは前述したとおりであるが、たとえば、メキシコ革命を克明に記録したアウグスティン・カサソラや、メキシコの新しいイメージを創造したエドワード・ウェストンやティナ・モドッティもメキシコという「土地の魂」を表現したといえるのではないだろうか。ブルトンはアルバレス・ブラーボが「土地の魂」を取り出すには、「幼年時からその〔土地の魂の〕性質を帯びており、それ以降もそれを明らかにするために情熱的に問い続けることが必要不可欠である²⁹⁾」と説明していた。メキシコで生まれた写真家と外国人の写真家のとったメキシコははたして異なるのだろうか。ここでは、アルバレス・ブラーボのメキシコの表象の特異性を二十世紀前半のメキシコの写真と比較しながら浮き彫りにし、ブルトンのいう「土地の魂」とは何かを考察していきたい。

マヌエル・アルバレス・ブラーボは1902年、メキシコシティの中心部ソカロに生まれた。1874年生まれのアウグスティン・ビクトール・カサソラとは28歳もの年齢差がある。ちょうどアルバレス・ブラーボの生まれた翌年からカサソラはメキシコ・ジャーナリズムと新聞の写真家協会に加盟している。アルバレス・ブラーボが郷土を見事に記録したメキシコを代表する巨匠と呼ばれるのに対し、カサソラは1910年のメキシコ革命とその動乱期を記録したメキシコ・フォトジャーナリズムの創始者と呼ばれる。革命に反対するグループの指導者の処刑、ストライキで負傷した兵士、拘留される未成年やゲイの人々、武装する強盗、犯罪者識別法による人体測定、路上生活をする新聞売りの少年たちの姿など、近代のメキシコの軍事的出来事や社会的問題の克明な記録を残した。レオナルド・フォルガレイトによれば、カサソラは「動く



図8 アウグスティン・ビクトール・カサソラ『フリオ・アントニオ・メリヤの葬列の先頭を歩くディエゴ・リベラ』(1929年)

群衆」を撮ることを得意とした³⁰⁾。たとえば、『フリオ・アントニオ・メリヤの葬列の先頭を歩くディエゴ・リベラ』(図8)にも群衆の姿を認めることができる。フリオ・アントニオ・メリヤ(キューバでの名前はマクパートランド)はメキシコに政治亡命していたキューバの共産党の闘士で、ディエゴ・リベラやティナ・モドッティと親交を結んでいた³¹⁾。1929年1月10日、キューバのマチャド大統領の送った暗殺者によってメキシコシティの路上で殺された。彼の死はメキシコ

とキューバで様々な騒動を引き起こしたといわれる。この作品のメリヤの棺の前を歩くりベラの足取りから、この画家の覚えた深い悲しみと静かな怒りが伝わってくる。躊躇しながらも少しずつ列に加わっていく町の人の足取りにはとまどいと共感が表れている。リベラの確かな足取りが人の心を動かす様子を記録した作品だ。『アグアスカリエンテスに向けて出発するカルロス・リンコン・ハラルド将軍の指揮下にある農民の部隊 1914年5月18日』（図9）は、砂埃の舞う大地のうへのソンプレロがまぶしい、いかにも騒乱時のメキシコといったイメージ



図9 カサソラ『アグアスカリエンテスに向けて出発するカルロス・リンコン・ハラルド将軍の指揮下にある農民の部隊 1914年5月18日』（1914年）

を私たちに提示する。メキシコ革命のなかで最も血なまぐさい戦いといわれるサカテカスの戦いがこれから行われようとしているのだろう。この戦いはサカテカスからほど近いアグアスカリエンテスで行われた会議で終結する。発車を待ちわびるように見える列車と同じように意気揚々と列車に乗り込もうとしている兵士たちの士気の高さは、舞い上がる砂埃と強い日差しが形作る濃く小さい影から読み取ることができる。カサソラは、人間を個性のあるひとりの人として光をあてるのではなく、匿名の人間の集まった塊としてとらえることにより、メキシコという近代国家のはじまりを見事に記録している。

カサソラとは違い、アルバレス・ブラーボは、メキシコという「近代国家」の公的なイベントをクローズアップしたことはない。それどころか、アルバレス・ブラーボは明確な社会的メッセージや政治的な意図をつたえる目的で作品を撮っているようには思われない。前でとりあげたストライキで殺された労働者の姿は見る人の胸をうつ、素晴らしいドキュメントである。だが、社会的な改善のために犠牲になった労働者という以上の具体的な政治的メッセージをもたないように思われる。中原佑介の問いに答えて、アルバレス・ブラーボは「わたしは政治に関心はあったが、政治的人間ではなかった。リベラやシケイロスと違ってね³²⁾」と述べている。リベラやシケイロスは自らの政治的信条を壁画作品のなかで巧みに表現しているが、アルバレス・ブラーボの作品には、多義的で暗示的なものが多い。カサソラのごみごみとした画面とは対照的に、大胆で非常にシンプルに抽象化されている。彼は歴史的出来事をとらえるかわりに、ありふれたメキシコのものとおして、国家という枠に囚われない土地の特異性を表現しようとしたのではないだろうか。

アルバレス・ブラーボの選ぶ対象は、街中の看板であったり、公園の彫像であったり、路上に寝転ぶ人であったり、洗濯物であったり、塀の壁だったり、女性だったり、町でふつうに見かけるありふれたものが多い。それは、ベルエポックを生きながらも、美しく生まれ変わり



図 10 アルバレス・ブラーボ『木馬』(1928-29年)

つつあるパリの典型的な姿を写真に収めようとしなかったアジェの頑固な姿勢と酷似している。ただし一貫して対象に対してストイックな態度をとりつづけたアジェとは異なり、アルバレス・ブラーボの写真にはユーモアや温かみを感じられる。ありふれたものを通じて暗示的にユーモアをまじえて空間を表現しようとする傾向は、たとえば『木馬』(図 10)に顕著である。これはカーテンの向こうから微笑んだ木馬が見える瞬間を切りとった作品であるが、木馬と椅子が同一画面上に並置されることで、木馬は子供あるいは子供時代を、椅子は大人あるいは大人の時代を表わしていることがわかる。「眼に見えぬものを見ようとするならば、眼に見えるものを注意深く観察しなさい」という彼のよく引用する『タルムード』の言葉がある。アルバレス・ブラーボの表現したいものは眼に見えない抽象的なものであり、彼の試みは、眼に見えないものを眼に見えるオブジェで表現することだったと考えることができるだろう。

アルバレス・ブラーボは特に 1920 年代後半から 40 年代にかけて、自分だけが発見した啓示に魅せられていた。調査や報道ではなく、町でふつうに見かけるものを隠喩として眼に見えない世界を表現するというアルバレス・ブラーボの姿勢は、アンリ・カルティエ=ブレッソンと類似している。このフランス人の写真家は、1934 年に民族誌の調査団に混ってメキシコを訪れていた。路上に寝転がる男を撮った彼の『メキシコ』(図 11)は、人物の心を背景で表現している。つまり、眠る男の心は頭の置かれた石の歩道のような混乱と、長方形の木でできた壁の整然さによって表現されている。アルバレス・ブラーボの『白昼夢』(図 12)は、物思いにふけたまなざしと錯綜する手すりによって、少女の揺らめく心を表している。このふたりの写真家は、1935 年 3 月、芸術宮殿で共同の展覧会を開き、その一か月後にはニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊でアメリカの写真家ウォーカー・エヴァンスとの三人展「ドキュメンタリーとアンチ=グラフィック」を通じて、一躍世界的に有名になった。

ところで、アルバレス・ブラーボとカルティエ=ブレッソン



図 11 アンリ・カルティエ=ブレッソン『メキシコ』(1934年)



図 12 アルバレス・ブラーボ『白昼夢』(1931年)



図 13 アルバレス・ブラーボ『身をか
がめた男たち』(1934年)



図 14 カルティエ＝ブレッソン『メキシコ』
(1934年)

は同時期に似た主題の作品を撮っている。アルバレス・ブラーボの『身をかがめた男たち』(図 13)とカルティエ＝ブレッソンの『メキシコ』(図 14)は椅子に横並びに座る男たちの後ろ姿を真後ろからとらえている。カルティエ＝ブレッソンの作品ではソンプレロとオーバーオールから、メキシコ人の労働者たちを撮影したものであることがすぐに見てとれる。おそらく屋台で食事をしているのだろう。画面の明るさと男たちの密集しているところから、彼らのバイタリティーとリラックスした雰囲気が感じられる。その場の雰囲気をうまく切り取ったスナップショットである。一方、アルバレス・ブラーボの写真では、食堂に集う男たちの肩から上はほとんど真っ暗で見えない。ぼろぼろの上着を着て、おそらくハンチング帽を被っている男たちが、隙間を空けて佇んでいる。床の白黒のタイル、途中まで下がったシャッター、鋭利な黒々とした影によって画面に緊張感が生じている。そこでは、椅子の足につけられたチェーンが彼らを縛りつけているように、時間が止まっている。

カルティエ・ブレッソンは、軽量の35mmのライカを用いていた。ライカは重い撮影機材から写真家を解放したといわれる。世界各地を飛びまわった彼にふさわしい選択である。アルバレス・ブラーボはグラフィックスを使っていた。グラフィックスはライカよりも画面は鮮明だが、その分撮影に時間がかかる³⁴⁾。この機材の違いは、ふたりの画面にも現れている。アルバレス・ブラーボの『身をかがめた男たち』では永遠に続くような不動の時間が表現されているのに対し、カルティエ＝ブレッソンの『メキシコ』には束の間の、すばやく過ぎ去る時間がある。ここで思い出すのが、ブルトンが「アルバレス・ブラーボは『殺されたストライキ中の労働者』によってボードレールが『永遠の文体』と呼んだものにまで高まった³⁵⁾」と評したことである。ボードレールは『火箭』のなかで「永遠の音調、永遠で世界市民的な文体。シャトーブリアン、アルフォンス・ラップ、エドガー・ポー³⁶⁾」と述べている。「世界市民的」という形容詞をブルトンがとりのぞいたのは、旅をしなかったアルバレス・ブラーボには似つかわしくないと考えたからという以上に、「永遠の」という形容詞を強調したかったからではないか。ボードレールのいう「永遠の文体」は「音調 note」という聴覚的なものを含んでいる。ブルトンがこれを「色調 note」に置き換えた可能性は高いが、それと同時に、アルバレス・

ブラーボの作品のなかに聴覚的な要素を感じた可能性も否定できない。たとえば有名な『おしっこをする少年』（1927年）は、白く輝くホウロウの器にあたるおしっこのサラサラという音が聞こえてくるような、音調と色調が一体化した作品である。先に扱った、『段々のなかの段々』でも天に昇っていく棺にあわせて蓄音機が鳴り響いているように見えた。ブルトンが、ボードレールがどちらかといえば写真に否定的であったことを承知のうえで彼の言葉を引用したのは、もうひとつの「永遠」を思い出させるためではなかっただろうか。ボードレールは儂さと永遠のなかに近代の美があると述べていた。「モデルニテとは、一過性のもの、はかないもの、偶然のもの、芸術の半分である。芸術のもうひとつの半分は永遠のもの、不変のものである。³⁷⁾」アルバレス・ブラーボがモデルニテを代表する芸術形態といわれる写真を通じて「永遠のもの、不変のもの」という普遍性にまで到達したことを、ブルトンは「永遠の文体」という言葉で褒めたたえたのだろう。

マヌエル・アルバレス・ブラーボのメキシコの表象は、同じメキシコに生まれたカサソラとも、メキシコを訪れたカルティエ＝ブレッソンとも異なっている。一番の相違点は、アルバレス・ブラーボの写真が一見してメキシコを撮ったようには見えないところにあるのではないだろうか。カサソラもカルティエ＝ブレッソンも「メキシコらしいイメージ」を撮った。それは彼らに限らず、アルバレス・ブラーボの敬愛したイタリア人写真家ティナ・モドッティにもある程度当てはまる。ソンプレロをかぶった少年、貧困にあえぐ子供たち、民族衣装をきた働く女性、労働者の手の皺、彼女の写真の対象はいかにも「メキシコらしい」ものだ。メキシコという土地はどうやら、撮る者のエグゾティズムを掻きたてるところがあるようだ。特に西欧人の眼にとって、メキシコは子供の頃から夢みるような異郷の地である。ブルトンにとっても同様である。彼は「フリーダ・カーロ・デ・リベラ」のなかで以下のように書いている。

遠いこの国へむけて、わたしが来るよりも先に、ヨーロッパの子供たちのあらゆる眼が無数の魅惑の火をなげかけていたものだが、そのなかには幼年期のわたしの眼もあった。わたしは想像上の風景のうえにめぐらす眼差しそのものによって、驚くべき山なみが速駆けの馬のスピードでくりひろげられ、ブロンズの棕櫚にふちどられた海岸でだけちるのを見たものだし、封建農地が南国の一夜の髪の毛や茉莉花の芳香のなかで燃え上がり、詩人の兄弟にも等しいあの冒険者の特有のシルエットが、フェルトと金属と革の重々しい飾りをつけて、他のどこよりも丈高く、他のどこよりも傲然とうかびあがるのを見たものだ。³⁸⁾

新しい大陸に対して果てしなく高まる夢想は、メキシコに行ったとうそぶいたアンリ・ルソーの絵画世界やランボーの詩の世界のイメージをも引き継いでいる。ブルトンはこの「幼年時代の宝庫」に感じた「いくらかの欠落」を補うものを、実際のメキシコ滞在で発見したことにな

る。

他方、メキシコ美術においても、特に革命以降、メキシコらしいメキシコのイメージが追求されていた³⁹⁾。フランス文化に限りない憧れをいただき、西洋至上主義で近代化を進めてきたボルフィリオ・ディアスがメキシコ革命によって政権の座から降ろされると、メキシコという民族意識を反映する図像が盛んに探求された。虐げられてきた農民、インディオやメスティーソの生活というメキシコ的な題材が好んで選ばれたのはそのためである。革命の時代を生きたカサソラにもアルバレス・ブラーボの妻ローラの写真にも同じような意識が見られる。アルバレス・ブラーボは、抽象的にシンプルにオブジェを構築することで、この「メキシコらしさ」から逃れ、メキシコの「土地の魂」に形を与えることに成功している。前述したとおり、ブルトンは「土地の魂」を抽出するには、「幼年時からその〔土地の魂の〕性質を帯びており、それ以降もそれを明らかにするために情熱的に問い続けることが必要不可欠である⁴⁰⁾」という条件をつけていた。それはただ単にメキシコに生まれることが条件ではなく、アルバレス・ブラーボが眼に見えない「死」や「悲壮さ」などを「情熱的に問い続けてきた」からこそ、現実にあるものをアレゴリーとして提示することによって「土地の魂」を表現できたということなのだろう。

結論にかえて——ブルトンのエグゾティスム

アンドレ・ブルトンの「メキシコの思い出」は、大きく分けると、赤く染まった大地の描写、アルバレス・ブラーボの写真の描写、ブルトンが「宿命の宮殿」と呼ぶグアダハラの一軒の家の描写、そしてディエゴ・リベラ論の4つの部分から構成されている⁴¹⁾。改めてアルバレス・ブラーボの写真と照らし合わせてみると、このテキストがもたふれかえっていることに気づかされる。特にこの傾向が顕著なのが、「古ぼけた私邸」に迷い込んだブルトンが少女と出遭う物語が語られる第三部である。古ぼけた階段、てすり、羽目板、扉、窓、と眼に見えるものだけが順々に報告される。生命力みなぎるカナリア諸島の植物群や雄大な光景を描く『狂気的愛』のなかで、「テイデの頂」を「短剣の光」に、ホウオウボクを「炎」に、眼に見えるものを様々なものに譬えていたブルトンだが、グアダハラでは、目の前に見えるものをどのように分類したらよいのか、判断しかねているようである。ブルトンは以下のように告白している。

メキシコにおいてわれわれの眼は、植民地主義の産み出したバロック風の建築や装飾には親しむことができるけれども、このうえない風化作用をもつ、なにかよくわからぬ寄生虫病に苦しんでいる、このような古ぼけた私邸の室内を前にすると独特の反応を示さざるをえない。⁴²⁾

つまり、ブルトンはメキシコの煌びやかで観光的なコロニアル建築などに対しては違和感を抱くことも言葉を探すこともないが、メキシコの悲壮感漂う現実には的確に描写する言葉を探しあぐねていたのである。ブルトンは眼に見えるものを並べるという描写方法を採用した。ものが列挙されているとはいっても、それらをたどっていくと、抽象的な概念を表していることがわかる。いわばメタファー的というよりアレゴリー的な書き方を選択したのだ。塗りつぶされた扉をはじめとした「古ぼけた私邸」の眼に見えるものが表しているのは、ブルトンによれば、住んでいる人々の母親の「不安」である。この母親は死後、死体保存の処理をされてこの家に眠っている。この不安のこもる「おんぼろ宮殿」に住んでいるらしい長男は、「封建時代の奇跡的な存続」と「孤独」を表す。安物の宝石を売り歩く次男は、上昇するメキシコ経済という波の上の「筏のマストのうえにしながら時代の波をしずめたと思い込んでいる奇妙な生き残り」である。最後にブルトンの出遭う、裸のうえにぼろぼろの夜会服をまとう少女は「美」のアレゴリーである。

彼女がそこにいる限り、わたしは彼女の生まれなどには何の関心ももたなかった。彼女が存在していることに感謝するだけで充分だった。美とはそういうものである。⁴³⁾

「おんぼろ宮殿」で遭遇した人々を描くことは、いわば、メキシコの現実をアレゴリーによって表現する試みである。家主の婦人の表す「死」は、美しい少女の「生」と均衡を保っている。そこには現在の価値観と過去の価値観の拮抗、生と死の循環、美と惨めで古ぼけたどこにでもあるものの同居が見られる。ブルトンがおんぼろの家を「宿命の宮殿」と命名したのは、そこに「宿命の感覚」を見出したからであろう。ブルトンがこのテキストのなかで試みたのは、もちろん「折衷的でひとを失望させるような〔…〕ドキュメンタリー」ではなく、アルバレス・ブラーボのように「メキシコの悲哀」、「メキシコの心臓が脈打っている」「土地の魂」に形を与えることではなかったろうか。

前述したように、ブルトンがはじめて「エグゾティスム」という語を用いたのは「メキシコ——序」においてだった。メキシコは、ブルトンがはじめて、慣れない土地で味わう居心地の悪さを経験した土地だったと考えられる。ブルトンにとって「外 exo」という意味でエグゾティックなメキシコを表象するのに、彼が採用したのが、眼に見えるものを通じて見えない「死」や「美」などの抽象概念を表現するというアレゴリーの方法であったとしたら、そこにアルバレス・ブラーボの影響を認めないわけにはいかないだろう。異邦人のブルトンが「メキシコの思い出」で試みたのは、「生と死との〔…〕和解」であり、「メキシコの悲壮」であり、メキシコの「宿命の感覚」であり、「美」であるものを、「あるしるし」として形を与えることだった。ブルトンは死と生という二項対立が両立あるいは反転しうる場としてのメキシコのイメージを、アルバレス・ブラーボの眼をモデルにして見ようとし、表現しようとしたの

ではないか。

本論では、アンドレ・ブルトンがアルバレス・ブラーボの写真をどのように受けとめ、影響を受けたのかを作品分析を通じて明らかにした。マヌエル・アルバレス・ブラーボがブルトン、ないしシュルレアリスムをどのように受けとめ、影響を受けたのかについては、今後の課題としたい。

註

- 1) 本論文は2008年に参加した巖谷國士教授の大学院ゼミ(明治学院大学)でブルトン「メキシコの思い出」を講読したことから、着想を得た。また巖谷教授には「シュルレアリスムとメキシコ」と題する講演を行っていただいた(2013年11月8日京都産業大学)。この講演は、本論執筆に際して、メキシコとシュルレアリスムの関係に関する新たな知見を数多く提供してくれた。ここで巖谷教授に感謝の念を表します。なお本研究はJSPS科研費24820063の助成を受けたものである。
- 2) André Breton, « Entretiens radiophoniques, XIII », *Œuvres complètes*, III, Gallimard, 1999, p. 547.
- 3) たとえば, Marguerite Bonnet, « André Breton au Mexique : rencontre avec Léon Trotsky », *André Breton, beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 241-245. を参照のこと。
- 4) これが執筆されたプロセスについては、マルグリット・ボネの前掲論文と小倉英敬『メキシコ時代のトロツキー 1937-1940』新泉社、2007年が詳しい。
- 5) たとえば Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1995.
- 6) Breton, « Frida Kahlo de Rivera », *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, 2008, p. 522.
- 7) このテキストはもともと1938年11月1日から15日までニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で行われたフリーダ・カーロの個展のために執筆された。パリの「メキシコ」展(1939年3月10日から25日まで開催)の小冊子に掲載される際、手を加えられた。
- 8) 「エグゾティスム *exotisme*」は「異国情緒」、「異国趣味」を意味するフランス語である。英語からの訳語「エキゾティシズム」が使われることもあるが、本論では「エグゾティスム」を用いる。
- 9) Breton, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, 1992, p. 1232.
- 10) 中原佑介『1930年代のメキシコ』メタローグ、1994年、217頁。
- 11) Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 1237.
- 12) *Ibid.*
- 13) Friedrich Kaufman, "An Essay of Memories", *Manuel Álvarez Bravo : Photographs and Memories*, New York, Aperture, 1997, p. 12.
- 14) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 15) アステカの供犠についてはすでに1930年の『ドキュマン』誌で扱われている(Roger Hervé, « Sacrifices humains du Centre-Amérique », *Documents*, n° 4, 1930, p. 205-213)。もちろん、ブルトンはマヤ族やアステカ族をはじめとしたメソアメリカ文明に関する書物を多数読んでいた。
- 16) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 17) Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1989, p. 274 ; Breton, « Message automatique », *Œuvres complètes*, II, p. 385.
- 18) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 19) ただし、アルバレス・ブラーボが作品のタイトルを頻繁に変えていったことは忘れてはならないだろう。たとえば「眠る人」はのちに「夢見る人」と改題された。ここでは、『ミノトール』誌で紹介されているタイトルを参照している。
- 20) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 21) *Ibid.*
- 22) これについては拙論「シュルレアリスムの展示におけるデペイズマン—『マン・レイのタブローと鳥々

のオブジェ」展から反植民地博覧会へ』『水声通信』第23号、2008年、205頁で論じている。

- 23) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 24) ブルトンは『ミノトール』誌10号に6枚のボサダの作品を載せ、「ボサダの木版画」というテキストを添えて、ボサダを高く評価している。同時に『黒いユーモア選集』の「避雷針」(1939)でもボサダを讃えている。
- 25) たとえばマヤのチチェン・イツァー遺跡の生贄の泉はよく知られている。
- 26) アンドレ・ブルトンはいわゆるプリミティヴ・アートのコレクターとして知られており、民族学の分野に関する知識も当時のインテリとしては非常に豊かであった。アルバレス・ブラーボも、メキシコ国立人類学博物館を頻繁に訪れており、1930年代に人類学者フランセス・トアの雑誌『メキシカン・フォークウェイズ』(1925-37年)の挿絵写真を担当していたことを考えると、彼もまたこの分野に詳しくあったと考えられる。
- 27) André Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 28) *Ibid.*
- 29) Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 1237. 邦訳は『アンドレ・ブルトン集成』第7巻、粟津則雄訳人文書院、1971年、48頁を参照した。
- 30) Leonard Folgarait, *Seeing Mexico photographed*, New Haven, London, Yale University Press, 2008.
- 31) フリオ・アントニオ・メリャはリベラの壁画「武器の分配」(公教育省壁画)にもその姿が描かれている。彼の恋人だったティナ・モドッティは彼の死に関与したのではないかと警察に疑いをかけられ、マスコミに取り上げられた(ミルドレッド・コンスタンチン『ティナ・モドッティ—そのあえかなる生涯』グループ・LAF訳、現代企画室、1985年)。
- 32) 中原佑介、前掲書、218頁。
- 33) このことは批評家フェルナンド・レアルやMoMA写真部門のキュレーター、スーザン・キスマリックがすでに指摘している(Fernando Leal, "La belleza de lo imprevisto", *Artes Plásticas*, Mexico city, 1935; Susan Kismaric, *Manuel Alvarez Bravo*, New York, The Museum of Modern art, 1997, p. 31)。
- 34) アルバレス・ブラーボは、スーザン・キスマリックとのインタビューのなかで、自分がライカを使わなかった理由として「画面の不鮮明さ」を挙げている(Susan Kismaric, *op.cit.*, p. 27)。
- 35) Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 1237.
- 36) Charles Baudelaire, « Fusées », *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1980, p. 616. 邦訳は『ボードレール批評4』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、59頁を参照した。
- 37) Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Coll. 10/18, 1986, p. 372-373.
- 38) Breton, *Œuvres complètes*, IV, p. 519-520. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄・巖谷國士他訳、人文書院、1997年、171-172頁を参照した。
- 39) これについては、加藤薫『メキシコ壁画運動—リベラ、オロスコ、シケイロス』平凡社、1988年が詳しい。
- 40) Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 1237.
- 41) 最後のディエゴ・リベラ論は『ミノトール』誌に掲載された後、『野をひらく鍵』に採録されなかったため、このテキストを三部構成と考えることもできる。
- 42) Breton, *Œuvres complètes*, III, p. 679.
- 43) Breton, *op.cit.*, p. 683.

Two representations of Mexico :

—Writings of André Breton and Photographs of Manuel Álvarez Bravo—

Akiko HASEGAWA

Abstract

The purpose of this article is to clarify the influence of Mexican famous photographer Manuel Álvarez Bravo on French critic André Breton, who visited this country in 1938. We try to demonstrate that this surrealist writer attempts to capture the “soul” of Mexico through the photographs of Álvarez Bravo. Criticizing the idealized exoticism of the Westerners, Breton estimates specially Álvarez Bravo who captures the “soul of the country” at the expense of the so-called exotic landscape. Breton seeks to define Bravo’s Mexico as a privileged place where the opposition of life and death will be resolved. Breton, while being aware of his own exoticism, tries to make in his writings such as “Manuel Alvarez Bravo” (1938) and “Memories of Mexico”(1939) the most objective description of Mexico to find out its universal nature. It is possible that Breton wrote these texts, taking as a model Bravo’s photographs of Mexico.

Keywords: Surrealism, André Breton, Manuel Álvarez Bravo, Art of 20th century, Mexico