



TINA

MODOTTI



MEXICAN FOLKWAYS

ESPAÑOL 1927 ENGLISH

ARTE ARQUEOLOGIA LEYENDAS FIESTAS CANCIONES

4

ART ARCHAEOLOGY LEGENDS FESTIVALS SONGS

VOL. 3. 50 CTS.

D.



A FREQUENT SIGHT, IN MEXICO.

BY TINA MO

Serie II — Anno I — N. 1



SOCCORSO ROSSO
 Organo della Sezione Italiana del S.R.I.
 VIENE DIFFUSO IN ITALIA AD OPERAZIONE SCIENTIFICA SOCIALE E POLITICA

**DALL'ASSISTENZA
 delle vittime
 Alla LOTTA PER la LORO
 liberazione**

zione comincia a sorgere nei principali centri d'Italia, combattiva e decisa a superare tutti gli ostacoli. Si tratta di continuare, consolidando gli sforzi nella giusta direzione intrapresa. L'aiuto materiale alle vittime, che è il gesto doveroso di solidarietà fraterna

lire che, secondo il mensile Spiesse penitenziari, v. l'iano. Le famiglie tutti coloro e vicini e possi

A LAS 19 HORAS EN EL VESTIBULO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL
(Av. Uruguay y Isabel la Católica)

HABLARAN:
BALTASAR DROMUNDO
DAVID ALFARO SIQUEIROS X
ILA PRIMERA EXPOSICION FOTOGRAFICA
REVOLUCIONARIA DE MEXICO!

CONCURRA USTEDI!

¡ENTRADA LIBRE!

¡CONCURRA USTEDI!

HOY SABADO 14 DE DICIEMBRE DE 1929
SE CLAUSURA LA EXPOSICION FOTOGRAFICA DE
TINA MODOTTI
QUE PATROCINA LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

di un più largo ed efficace lavoro di
massa, per mettervi alla loro testa nelle
lotte quotidiane per il pane e per la
libertà.
In questo momento, in cui la lotta
contro il regime di terrore economico
e politico del governo fascista assume
una nuova e maggiore intensità, anche
il Soccorso Rosso, per assolvere ai suoi
compiti fondamentali, deve allargare
l'orbita della sua azione. Bisogna oltre-
passare decisamente la fase nella quale
la funzione del Soccorso Rosso era
limitata alla distribuzione dei sussidi
alle vittime della reazione.
Per aiutare concretamente tutti i
colpiti dal fascismo, bisogna passare
alla lotta per la loro liberazione. Il
Soccorso Rosso deve diventare il mo-
tore principale di questa lotta, il cen-
tro di una vasta azione di massa che
dracogna attorno a sé tutti coloro che
intendono lottare per imporre la cessa-
zione di questo regime di sangue, per



NO DE LOS
TORES DE
MEXICO



IDOLS BEHIND ALTARS

1 9 2 9

ANITA BRENNER

PAYSON & CLARKE LTD



Núm. 3
15 Cts.

EDITORES:
Ramón Alva de la Canal - Fernando León
Martí Casanovas - Fermín Revueltas - Rafael
Vera de Córdova.

Apartado Postal 1066 - México, D. F.



Tina modotti
Interior de la Torre
1924

1924
480. 1966



Tina modotti
Elisa
1924

1924
1966



gelatina de platé
Tina modotti
Una madre azteca
do. 1926-27

1926-27
1966



Tina modotti
Escalera
1924-26

1924-26
1966



Tina modotti
Lirio de cala
1924-26

1924-26
1966



Tina modotti
Pliegues de tela
+ do. 1924

1924
1966



Tina modotti
Convento de Tepo
1924

1924
1966



VALENCIA MADRID BARCELONA



II CONGRESO
INTERNACIONAL
DE ESCRITORES
PARA LA DEFENSA
DE LA CULTURA

HORIZONTE



NOVIEMBRE • 1926
PRECIO • 30¢

ique

e Laster-
höhlen
in
Mexiko

derbericht
die „A.J.Z.“
Von
F. Bach



Agave Americana, mexikanisch Maquoy, aus der das
liche Getränk Pulque gewonnen wird. Zur Zeit der Azte-
ken wurde die Pulquetrinkerei mit dem Tode bestraft. Nach der
Entdeckung Mexikos durch die Spanier wurde sie aber, um den
Indio leichter niederzukämpfen, wieder frei-
gegeben.

Männer sich dem Pulquetrinken
ergeben, denn das schleichende,
weiche und süßlich schmeckende

la finestra della mia cameretta
al ultimo piano della casa
qui... È la miglior stanza
perché da qui vedo i tetti
di tutto Messico.
Il giovane fotografo che
è con noi qui mi prese
la fotografia.
Per le ancore ricorrono i cappelli
a spina di giorno in giorno.



AYUDA
SEMENARIO DE LA SOLIDARIDAD

El Socorro Rojo no puede olvidar a nues-
tros hermanos que gimen bajo el terror fas-
cista en el campo faccioso. ¡Contribuye a mi-
figar el dolor de las víctimas españolas del
fascismo internacional engrasando las listas
de donativos Pro Presos y familiares de los
fusilados en territorio rebelde!

AYUDA
SEMENARIO DE LA SOLIDARIDAD

III.—Núm. 48 • Madrid, 27 de marzo de 1937 • Precio: 15 cts.

THE DIAL

MAY 1923

Female figure <i>Marble</i>	<i>Alexander Archipenko</i>
Henry James: <i>The First Phase</i>	<i>Van Wyck Brooks</i> 43
Be a Sport	<i>Baker Brownell</i> 42
Itow <i>Black and White</i>	<i>Rudolf von Huhn</i>
A Married Man's Story	<i>Katherine Mansfield</i> 41
Three Bas-reliefs	<i>Arnold Roennebeck</i>
Marcel Proust: <i>The Prophet of Despair</i>	<i>Francis Birrell</i> 40
Plenipotentiary	<i>Tina Modotti de Richey</i> 41
Roger Fry <i>Pen and Ink</i>	<i>Boardman Robinson</i>
The Heretic of Soana	<i>Gerhart Hauptmann</i> 41
Two Poems	<i>Malcolm Cowley</i> 41

OMAGGIO A
TINA MODOTTI

AREZZO - FESTIVAL INTERNAZIONALE DELLE DONNE - LUGLIO 1978



Hodkinson Anniversary Month Release

DIAL FILM COMPANY

Presents
"THE TIGER'S COAT"

Directed by ROY CLEMENS

Featuring
MYRTLE STEEDMAN-LAWSON
BUTT and TINA MODOTTI



The Exotic Allure of Tina Modotti.—The Beauty of Myrtle Steedman.—The Rare Artistry of Lawson Butt. —Is this picture for above the average man.

W.W. HODKINSON CORPORATION

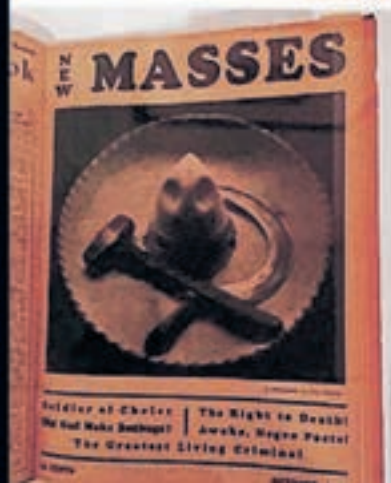
...dine ricorda Tina Modotti



UDINE
... sera, giovedì, alla sa-
... Udine, alle ore 21,
una manifestazione
indetta dal circolo
« Elio Mauro » per
onorare Tina Modotti,
figura di donna, di
rivoluzionaria, par-
ticipativa di molte impor-
tanti lotte per la libertà
civica ed in Europa,
ai alla costituzione
attività delle leghe an-
ted antimperialiste in
alla organizzazione
spagne per le libertà
tiche. Lavoro nel soc-
cio nel periodo in
nell'URSS, e svolse
l'assistenza durante
di Spagna, quale sp-
e al glorioso Quinto
to.
manifestazione di Udi-
nente le adesioni del-
trini, vicepresidente
nera dei deputati,
aglia d'oro della re-
Giovanni Pesce, del-
lo, di Paolo Robot-
sorella del martire
ella Fédération na-
Resistance e della
in de solidarietà
a.w. firmato da An-
au.
o Elio Mauro pre-
er l'occasione il li-
vita e le opere di
otti, aprendo una
orografia che si tro-



...this man was an age
Tina Modotti
...that during all my
to Madrid I always



Das grosse
Winter-Preiswettbewerb
der **AJZ**

FÜR EURE KINDER, FÜR EUCH SELBST
Hier ist die erste Preisauflage. Aus all diesen Bildern muß ein Bild zusammen-
gestellt werden. Die zweite Auflage erscheint in der nächsten Nummer.

PREISAUFGABE 1



EL CODIGO FEDERAL DEL TRABAJO

TRABAJADORES DE TODAS
LAS TENDENCIAS: UNIOS EN
LA DEFENSA DE VUESTROS
INTERESES AMENAZADOS



TINA MODOTTI

Fundación **MAPFRE**

Président de la Fundación MAPFRE

Antonio Huertas Mejías

Vice-président de la Fundación MAPFRE

Ignacio Baeza Gómez

Directeur général de la Fundación MAPFRE

Julio Domingo Souto

Directrice du département culturel

Nadia Arroyo Arce

Responsable des expositions

María Martínez Cid

Conservateur en chef de la photographie

Carlos Gollonet Carnicero

Responsable de la diffusion et des publics

Ignacio González Casanovas

Coordinatrice de la KBr Fundación

MAPFRE, Barcelone

María de Pfaff Puigmartí

Mettre en place une exposition ambitieuse sur Tina Modotti (Udine, Italie, 1896-Mexico, 1942) à l'heure actuelle est un défi pour toute institution culturelle. Sa vie mouvementée, marquée par quelques-uns des événements les plus importants du début du xx^e siècle, a eu pour conséquences la dissémination de son œuvre entre l'Europe et l'Amérique et l'attribution de certaines de ses créations à un autre grand nom de la photographie, Edward Weston.

Il a fallu attendre les années 1970 pour que l'œuvre de cette artiste commence à être étudiée comme elle le mérite, aussi bien dans sa ville natale qu'aux États-Unis ou au Mexique. C'est grâce à ces recherches ainsi qu'au travail d'Isabel Tejada Martín, commissaire du projet, que nous pouvons aujourd'hui contempler une exposition aussi remarquable dans nos salles du Centre de photographie KBr Fundación MAPFRE.

Tina Modotti a changé la perception de la photographie au Mexique, devenant ainsi une référence fondamentale pour d'autres artistes, comme Manuel Álvarez Bravo. Elle a également produit une œuvre politiquement engagée et dénoncé la situation des classes les plus défavorisées du pays. Profondément humaine, elle a développé sa conscience sociale au rythme de son engagement et de son activisme politique. En 1933, elle s'est rendue en Espagne où elle s'est attachée à faire sortir du pays ceux qu'on appelait les « enfants de la guerre », à soigner les blessés dans les hôpitaux et à mener des activités politiques et militantes.

Outre les mérites de la commissaire de l'exposition, il convient également de mentionner les différents auteurs du catalogue qui l'accompagne : Magaly Alcántara Franco, David Caliz Manjarrez, Rosa Casanova, Jorge Ribalta, Eva M. Vives Jiménez, Laura Branciforte et Claudio Natoli. Je suis convaincu que le public qui viendra la visiter en appréciera toutes les composantes et toutes les nuances.

Ignacio Baeza Gómez
Vice-président de la Fundación MAPFRE

Traduit de l'espagnol par Mylène Laboye

● JEU DE PAUME

Président

Alain Dominique Perrin

Directeur

Quentin Bajac

Directrice adjointe

Alice Martin-Edgar

Assistante de direction

Margherita Valentini

Assistante de la directrice adjointe

Camille Kotecki

Commissaire et chercheuse

Pia Viewing

*Responsable administrative
et financière*

Adeline Masson

Chargée de gestion

Valérie Lecomte

Comptable

Yamina Benkhalifa

Chargée d'administration et de paie

Paula Veisblat

Responsable des ventes et de l'accueil

Delphine Lecarreux

Responsable des expositions

Anaïs David

Coordinatrices des expositions

Eïmelia Bagayoko

Judith Czernichow

Marguerite Vial

Régisseur des œuvres

Maddy Cougouluègnes

Chargée des expositions itinérantes

Laure Véron

Directeur technique

Santiago Esses

Régisseurs des expositions

Gaël Angelis

Ryan Russo

Régisseur audiovisuel

Juan-Carlos Salazar Villa

Régisseur bâtiment

Roxy Bouembo

Responsable des éditions

Lætitia Moukouri

Chargée d'édition

Marine Morin

Graphiste et chargée de fabrication

Sara Campo / Édith Bazin

*Responsable des projets artistiques
et de l'action culturelle*

Marta Ponsa

Chargé du magazine en ligne Palm

Adrien Chevrot

Chargée de production des

projets artistiques

Mélanie Lemaréchal

Responsable des projets éducatifs

Sabine Thiriot

Chargée des publics jeunes,

scolaires et enseignants

Julia Parisot

Conférencières et formatrices

Ève Lepaon / Claire Boucharlat

Marguerite Demoëte

Coordinatrice des projets éducatifs /

accueil / chargée des groupes

et des publics adultes

Marie-Louise Ouahioune / Julia

Prado Garcia

Responsable de la communication

et du mécénat

Arantxa Vaillant

Attachée de presse

Anne-Solène Delfolie

Chargé de la communication digitale

Benjamin Meyer

Chargé de communication

Anouar Oubnichou

Chargée des partenariats

et des événements

Malika Zengli

Responsable de la librairie

Pascal Priest

Libraires

Dominique Blanchon

Damien Guggenheim

Nathalie Laberrigüe

Le Jeu de Paume est subventionné
par le ministère de la Culture.



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

Il bénéficie du soutien de la
Manufacture Jaeger-LeCoultre,
mécène privilégié.



Les Amis du Jeu de Paume
s'associent à ses activités.

AMIS DU
● JEU DE PAUME

« Elle était fragile, presque invisible. Je me demande même parfois si je l'ai connue », écrivait, dans ses mémoires, Pablo Neruda à propos de Tina Modotti. Une évocation spectrale qui contraste avec la plupart des représentations de cette artiste, dont le parcours incandescent a été marqué par l'histoire, les luttes sociales et les échanges artistiques que son nom véhicule encore. Lors de la dernière exposition de ses photographies à Mexico en 1929, elle-même s'avouait gênée qu'on utilise parfois à son égard les mots « art » et « artiste » : « Je me considère comme une photographe et rien de plus. »

C'est à l'étude de Tina Modotti en tant que photographe qu'invite donc cette exposition, la première de cette importance à lui être consacrée à Paris. Quelques images-icônes, souvent mises en avant, ont fait oublier l'essentiel, à savoir que son travail ne cherche pas à plaire mais se révèle bien davantage soucieux d'adhésion au réel et à une forme de vérité. Longtemps étudiée à travers le seul prisme de l'influence d'Edward Weston, l'œuvre photographique de Modotti se détache enfin, depuis plusieurs années maintenant, dans sa singularité : sa relative brièveté – moins d'une décennie –, son évolution marquée et rapide – de la photographie d'art de ses débuts à l'engagement politique et social – et son ancrage géographique unique – à la fois fortement enraciné dans un contexte mexicain et traversé de multiples influences extérieures.

Je remercie la Fundación MAPFRE, Nadia Arroyo Arce, directrice du département culturel, et Carlos Gollonet Carnicero, conservateur en chef de la photographie, d'avoir pris l'initiative de cette exposition et d'y avoir associé le Jeu de Paume. Mes remerciements s'adressent également à Isabel Tejada Martín, commissaire de l'exposition, et au service des expositions du Jeu de Paume pour le magnifique travail accompli, qui permet de présenter cette œuvre avec l'ampleur et la complexité qu'elle mérite. Mes remerciements vont également à tous les auteurs du catalogue pour leurs contributions à la fois précieuses et précises, qui feront de cette publication un ouvrage de référence. Enfin, je salue les efforts conjoints des éditions du Jeu de Paume et des éditions Flammarion dans l'élaboration de la version française de cette somme monographique. Je suis pleinement convaincu que tant l'exposition que le catalogue qui l'accompagne sauront faire découvrir à un vaste public une photographe dont l'actualité reste entière.

Quentin Bajac
Directeur du Jeu de Paume

14 LE DESTIN
CRITIQUE DE
LA PHOTOGRAPHE
TINA MODOTTI
Isabel Tejada Martin

« DES
PHOTOGRAPHIES
HONNÊTES »
98 LES INCURSIONS
DE TINA MODOTTI
DANS LES REVUES
MEXICAINES
Magaly Alcántara Franco
David Caliz Manjarrez

146 SPECTRES
DE TINA
MODOTTI
Conversation entre
Rosa Casanova et
Jorge Ribalta

294 TINA
MODOTTI ET
LES LANGAGES
ARTISTIQUES
PERFORMATIFS
DE SON TEMPS
Eva M. Vives Jiménez

310 LA
REDÉCOUVERTE
DE TINA MODOTTI,
ALIAS MARÍA,
EN ESPAGNE
Laura Branciforte

322 TINA
MODOTTI :
UNE VIE
DANS L'HISTOIRE
ENTRE ART
ET LIBERTÉ
Claudio Natoli

336 LISTE DES
ŒUVRES

Tina Modotti (Udine, 16 août 1896-Mexico, 5 janvier 1942) a passé la majeure partie de son existence au cœur de la tourmente. Sa vie a été marquée par certains des événements historiques mondiaux les plus importants des années 1920 et 1930, qu'elle a personnellement vécus, parfois en première ligne, comme, entre autres, l'émigration des Européens en Amérique pour raisons économiques au début du siècle, la naissance du cinéma muet sur la Côte Ouest des États-Unis, les réformes agraires postrévolutionnaires au Mexique, l'essor du muralisme militant, la revendication de la culture indigène mexicaine, la lutte entre stalinistes et trotskistes après la révolution russe de 1917, le développement du Secours rouge international ou la guerre civile en Espagne. Sur le plan de la création, elle a trouvé sa place dans la bataille opposant le formalisme et l'art engagé en tant que reflet et composante de la réalité sociale, un débat crucial pendant ces années où le monde a radicalement changé.

UNE EXPOSITION ET UN LIVRE SUR TINA MODOTTI¹

Sa vie nomade et son ardent militantisme politique l'ont plusieurs fois amenée à quitter soudainement les pays dans lesquels elle vivait, ce qui a d'emblée décontextualisé et désorganisé sa production, rendant impossible la datation précise de nombre de ses photographies – bien que nous sachions avec certitude qu'elles ont presque toutes été produites en huit ans, entre 1923 et 1930. Il faut ajouter à cela qu'elle s'est séparée à plusieurs reprises de ses biens matériels pour vivre plus légère, sans fardeaux², notamment lorsqu'elle a été expulsée du Mexique en 1930.

Là, dans l'urgence, elle a renoncé à pratiquement tout ce qu'elle possédait, ne confiant à son ami Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) que son matériel de photographie et quelques positifs³. Par ailleurs, Tina Modotti a également laissé plus d'une centaine de négatifs à Moscou quand le Parti communiste l'a envoyée en Espagne ; ces originaux ont apparemment

LE DESTIN CRITIQUE DE LA PHOTOGRAPHE TINA MODOTTI

Isabel Tejada Martín



[1] ABEL PLENN
Tina Modotti, vers 1927

été récupérés par la fille de Vittorio Vidali – le dernier compagnon de l'artiste – qui les a remis à son père en Italie après la Seconde Guerre mondiale⁴. Le retour incognito de Modotti au Mexique après la guerre civile espagnole, puis sa mort aussi prématurée qu'inattendue, ont contribué à restreindre son œuvre identifiée et à rendre le travail de recherche de tirages d'époque particulièrement ardu.

Depuis les années 1970, les historiens et historiennes de la photographie se sont attachés à reconstituer le puzzle que forment les différentes facettes de cette artiste, dont l'œuvre se confond parfois avec celle d'Edward Weston (1886-1958). Modotti a été l'objet du même processus d'assimilation que celui qu'a subi Gerda Taro : du fait de son étroite relation professionnelle avec Endre Ernő Friedmann – ils partageaient le pseudonyme « Robert Capa » –, l'héritage photographique de celle-ci a été réduit après sa mort survenue prématurément en 1937, car attribué en grande partie au partenaire survivant⁵. Dans le cas de Modotti, les chercheurs mexicains Karen Cordero et Pablo Ortiz Monasterio ont par exemple pu établir, après avoir étudié les documents d'Anita Brenner acquis par la collection Ricardo B. Salinas Pliego, que les portraits de la journaliste et anthropologue mexicaine parfois attribués à Weston correspondent en fait à une séance de photographie effectuée par Modotti en 1925⁶ ; jusqu'en 1926, les deux photographes ont réalisé plusieurs de leurs travaux ensemble, avec le même type d'appareils, aux mêmes endroits et aux mêmes moments, raison pour laquelle certaines prises de vue de l'exposition leur sont conjointement attribuées⁷. On peut également observer une confusion entre Tina Modotti, José María Lupercio, Agustín Jiménez et Manuel Álvarez Bravo dans l'attribution de certaines œuvres qu'il sera bon d'analyser à l'avenir, au même titre que les photographies qui continuent de faire leur apparition sur le marché. La question des titres s'est également révélée problématique, car ceux dont nous disposons ne semblaient pas toujours cohérents. Pour cette exposition, nous avons choisi de respecter les titres donnés par les prêteurs.

Élaborer un projet d'exposition sur le fonds photographique de Modotti est un défi. Il est complexe de présenter ses œuvres dans des salles, notamment en raison de la disparité de leurs formats : les tirages d'époque sont très différents des copies ultérieures, exposées lorsque le prêt des originaux conservés n'était pas possible. Les fonds actuels de la Fundación Televisa ont été acquis dans un marché aux puces de Mexico, par Álvarez Bravo justement, qui les a reconnus au milieu d'un bric-à-brac d'objets disparates posés sur un drap à même le sol⁸. Un grand nombre des photographies exposées par la Fundación MAPFRE et le Jeu de Paume proviennent du San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) et font partie du riche matériel trouvé par Patricia Albers en Oregon, dans les deux malles envoyées par Modotti à Rose Richey, la mère de son ancien partenaire Roubaix (1890-1922), dit « Robo »⁹. La collection Ricardo B. Salinas Pliego réunit une partie des archives visuelles d'Anita Brenner (1905-1974), acquises en 2010 et encore peu étudiées ; certaines de ces pièces sont inédites et montrées ici pour la première fois.

Il est également complexe d'aborder la trajectoire de Tina Modotti d'un point de vue biographique, tant le récit de sa vie est truffé de lacunes quant à ce qu'elle a fait, où et avec qui. Cela est paradoxal, compte tenu du nombre impressionnant de monographies qui ont tenté de reconstituer son parcours et de restituer son caractère à partir de documents et d'entretiens avec ses contemporains. La plupart des autrices et auteurs de récits littéraires sur Modotti se sont davantage focalisés sur ses expériences personnelles que sur son corpus photographique, généralement mentionné mais pas analysé. La première de ces publications, *Tina Modotti. A Fragile Life* [Tina Modotti. Une vie fragile] de Mildred Constantine, a ouvert la voie à la transformation de sa vie en une histoire d'inspiration vasarienne regorgeant de détails sur ses aventures romantiques et ses partenaires sexuels qui, dans les années 1920, faisaient déjà l'objet de ragots – le fait qu'elle soit modèle de nu a sans aucun doute attisé le scandale. Avec Vittorio Vidali, Constantine est l'une des rares biographes de l'Italienne à l'avoir personnellement connue : elles se sont brièvement rencontrées en 1941. « L'énigme Modotti », comme elle appelait son livre, a été écrit après des entretiens avec des contemporains de la photographe, comme Jean Charlot, Manuel Álvarez Bravo, Anita Brenner, Vittorio Vidali et Jolanda Modotti¹⁰, et publié à New York par Paddington Press en 1975.

Pour aborder l'étude de l'œuvre de Modotti, il nous faut donc partir des publications issues des nombreux projets d'exposition qui ont eu lieu dans le monde entier depuis 1973, parmi lesquelles se distingue le catalogue de l'exposition organisée par Sarah M. Lowe au Philadelphia Museum of Art, qui décrit ironiquement Modotti, en référence à sa vie romancée, comme « la photographe inconnue la plus connue du xx^e siècle¹¹ », ainsi que les différents travaux publiés en Italie par le Comitato Tina Modotti, qui s'attachent à présenter son parcours sous différents angles, en mettant l'accent sur la photographie et en se concentrant notamment sur sa mise en contexte historique.

On ne peut écrire l'histoire de l'art du siècle dernier exclusivement à partir de la juxtaposition d'objets, sans accompagner ceux-ci de renseignements sur la façon dont ils ont été diffusés, où et par qui, ou sur l'accueil qu'ils ont reçu. Cette exposition rassemble donc des tirages, des revues illustrées, des publications auxquelles Modotti a contribué aussi bien par des photographies que par des articles et divers autres supports documentaires. Elle comprend aussi l'un des films dans lesquels elle a joué à Hollywood et deux albums de famille : celui de la famille Modotti, qui fait actuellement partie de la collection Cobalti en Italie, et celui des l'Abrie Richey, prêté par le SFMOMA. Quelques tirages d'époque de photographies d'Edward Weston sont également exposés. Leur présence se justifie par la nécessaire comparaison de leurs regards, l'historiographie ayant abondamment décrit Modotti comme une apprentie qui n'a jamais dépassé le stade de la formation élémentaire¹².

En ce qui concerne les photographies elles-mêmes, il a fallu ajouter aux tirages d'époque quelques tirages d'exposition réalisés dans les années 1970 et 1980 et appartenant à des collections au Mexique et en Italie. L'exposition présente donc des

[2] EDWARD WESTON
Nude, 1923



pièces et des documents provenant du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, de la galerie Throckmorton Fine Art de New York, du SFMOMA de San Francisco, du Center for Creative Photography (CCP) de l'Université de l'Arizona, du Comitato Tina Modotti d'Udine, de la collection Cobalti en Italie, ainsi que de la collection Ricardo B. Salinas Pliego, du Museo Nacional de Arte (MUNAL) et de la Fundación Televisa, tous trois situés à Mexico¹³. Parallèlement aux photographies, il est essentiel d'exposer les documents dans lesquels elles ont été publiées (fig. 1 et 2) : entre autres, les revues mexicaines *Mexican Folkways* et *El Machete* ou les allemandes *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, et *Der Arbeiter-Fotograf* (prêt du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid), ainsi que des livres comme *Idols Behind Altars* d'Anita Brenner et *The Frescoes of Diego Rivera* d'Ernestine Evans, tous deux parus en 1929. Puisque Modotti concevait nombre de ses photographies dans l'idée qu'elles pourraient être diffusées sur ce type de supports et, dans certains cas, arriver jusqu'aux ouvriers et aux paysans sous forme d'affiches – comme ce fut le cas pour *El Machete*¹⁴ –, l'exposition déploie des dispositifs qui intègrent ces deux types de matériaux¹⁵.

Le travail de Modotti pour le Secours rouge international en Espagne est représenté par quatre dessins des « enfants de la guerre » issus des collections de la Bibliothèque nationale d'Espagne (fig. 4 et 5 p. 317) ; par un numéro de la revue *¡Ayuda!* dans lequel elle a publié un article sur sa visite d'un atelier textile dirigé par des femmes à Alicante, provenant du Centre documentaire de la mémoire historique ; ainsi que par le recueil de poèmes *Viento del pueblo* (fig. 3, 1937) de Miguel Hernández¹⁶. Arrêtons-nous un instant pour expliquer la présence de cette dernière publication. Dans les années 1980, le professeur Eutimio Martín et Ramón Pérez Álvarez, ex-combattant républicain originaire de la province d'Alicante, se sont accordés à attribuer à Modotti une photographie reproduite dans ce recueil de poèmes, *Sin título (Manos)* [Sans titre (Mains)]¹⁷. En 1996, Riccardo Toffoletti a intégré *Viento del pueblo* à l'exposition anthologique « Tina Modotti. Arte, vita, libertà », et le professeur Rafael Alarcón Sierra, en raison de similitudes iconographiques et formelles, a également attribué *Sin título (Pies)* [Sans titre (Pieds)] et l'unique photomontage de la publication à l'Italienne¹⁸. Les deux images pourraient en effet être de Modotti, bien que l'abstraction symbolique qui caractérise le photomontage soit très éloignée des autres travaux du même type qu'elle a réalisés au Mexique. Qu'il s'agisse ou non de Modotti, il semble indéniable que l'auteurice de cette collaboration graphique a également été l'éditeurice du livre de poèmes : elle aurait associé les images au texte après avoir sélectionné des photographies produites par ses collègues pendant la guerre civile espagnole.

Nous terminerons l'exposition avec la dernière photographie attribuée à Modotti – un portrait de sa petite chienne, Suzi, réalisé sur le toit-terrasse de sa dernière maison à Mexico [cat. 256] –, le livret publié en son hommage après sa mort en 1942, ainsi que certains des télégrammes envoyés après la première exposition lui ayant été consacrée à Udine en 1973¹⁹.

(fig. 1) Revue *New Masses*,
vol. 4, n° 7, décembre 1928

(fig. 2) Revue *Der Arbeiter-
Fotograf*, n° 7, juillet 1930, p. 153



(fig. 3) Miguel Hernández,
*Viento del pueblo. Poesía
en la guerra*, Valence,
éditions Socorro Rojo,
1937. Bibliothèque
nationale d'Espagne





[3] *Mother's Hands, California*, vers 1926

Le présent catalogue, du fait de la difficulté à séparer la vie de l'œuvre de Modotti, problème particulièrement frappant dans son cas, croise l'analyse de sa photographie avec l'étude de sa diffusion dans les revues illustrées de l'époque, tant les publications à caractère politique – voir la conversation entre Jorge Ribalta et Rosa Casanova – que celles qui valorisent la tradition indigène et coloniale mexicaine, traitées par Magaly Alcántara Franco et David Caliz Manjarrez. Le caractère performatif de sa vie, et plus particulièrement de son militantisme politique sous pseudonyme pendant la guerre civile espagnole, est étudié dans deux essais respectivement signés par Eva M. Vives Jiménez et l'historienne Laura Branciforte. Enfin, l'essai biographique du professeur Claudio Natoli qui clôt cet ouvrage nous permet d'appréhender le parcours personnel de Modotti, ce qui est indispensable pour comprendre son œuvre photographique.

UN OUBLI DONT LES RAISONS DÉPASSENT LE DOMAINE DE LA PHOTOGRAPHIE

Le fait que l'œuvre de Modotti ait été en grande partie oubliée au Mexique à partir des années 1940 et soit restée inconnue dans l'Europe qui l'a vue naître, a mené à sa « redécouverte » des deux côtés de l'Atlantique dans les années 1970, en Italie puis aux États-Unis. Il est essentiel de savoir comment les différents acteurs des institutions et des sphères artistiques ont contribué à invisibiliser Modotti dix ans après sa mort.

Tina Modotti fait son entrée dans les collections du MoMA de New York pendant les années 1940 grâce aux donations d'Edward Weston, qui joue alors un rôle incontestable dans la photographie aux États-Unis²⁰. Le MoMA est le premier musée au monde à faire de la photographie un élément essentiel de sa programmation, avec une première grande exposition consacrée à ce domaine en 1937, puis la création en 1940 d'un département dédié qui sera dirigé par Edward Steichen à partir de 1947. L'exposition « 50 Photographs by 50 Photographers » (1948) inclut *Elisa* [cat. 10] (Mexique, 1924), photographie que Weston finira par donner à l'institution en 1965²¹. En 1958, « Photographs from the Museum Collection » présente *Rosas* [Roses ; cat. 4] (Mexique, 1924), une pièce également donnée par Weston en 1944, deux ans après la mort de l'Italienne²². Les nombreux tirages d'époque donnés anonymement au musée au milieu des années 1960 et la publication, au cours de la même décennie, des journaux intimes de Weston sous le titre *The Daybooks*, offrent des renseignements sur Modotti qui ont néanmoins été ignorés par les historiens de la photographie²³. D'autre part, son souvenir n'a pas non plus totalement disparu au Mexique, où son influence est fondamentale aussi bien pour les photographes de son époque que pour ceux de la génération suivante, comme Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí, Lola Álvarez Bravo et Mariana Yampolsky. Manuel Álvarez Bravo, de son côté, a pour habitude de citer Tina Modotti en interview, dans ses écrits ou même dans ses catalogues, la qualifiant de référence essentielle dans son travail photographique et son rayonnement international²⁴.

Comme nous le disions, un important changement de paradigme dans le destin critique de Tina Modotti se produit dans les années 1970, en grande partie grâce au photographe d'Udine Riccardo Toffoletti, l'un des principaux instigateurs de la réhabilitation de la photographe en Europe²⁵. En 1995, il analyse dans le détail les raisons de l'oubli historiographique auquel elle a été reléguée. Il découvre l'œuvre de Modotti par l'intermédiaire de Vittorio Vidali, qui vit à Trieste depuis la fin des années 1940 et qu'il rencontre au début des années 1970 à Udine, au Cercle culturel Elio Mauro, lors d'un hommage aux volontaires italiens qui ont combattu pendant la guerre civile espagnole²⁶ (fig. 4). Toffoletti effectue les premiers tirages contemporains des photographies de Modotti et entame un travail acharné pour diffuser l'œuvre de sa compatriote. Les premières démarches du photographe aboutissent à une exposition du matériel récupéré dans la Sala Ajace du Palazzo D'Arconco d'Udine en 1973, qui présente une trentaine de tirages d'époque et un premier livre : *Tina Modotti, garibaldina e artista*. En 1989, Toffoletti fonde l'association culturelle Comitato Tina Modotti à Udine, dans le but d'étudier et de préserver à la fois l'œuvre et la mémoire de la photographe²⁷. Le Comitato conserve précieusement les différentes épreuves que Toffoletti a réalisées au cours de ces premières années grâce à sa grande expérience du laboratoire, avec des papiers, des formats et des temps d'exposition différents : effectuées une par une de manière artisanale, de façon extrêmement soignée et respectueuse, elles mériteraient à elles seules une étude attentive²⁸.

De l'autre côté de l'Atlantique, la réponse du MoMA, seul musée à posséder une collection de Modotti à l'époque, arrive cinq ans plus tard. En 1977, une petite exposition – 40 photographies, des tirages d'époque et des tirages modernes développés par Richard Benson – organisée par John Szarkowski, alors directeur du département de la photographie, est inaugurée (fig. 5). Le communiqué de presse montre clairement que le MoMA ignore la première rétrospective italienne de 1973, ou choisit de ne pas la citer, tout en précisant qu'il ne reste pas plus de 100 photographies de Modotti dans le monde²⁹. Cette rétrospective est suivie en Italie par une exposition à la Galleria dell'Obelisco de Rome : 38 tirages d'époque y sont accompagnés de quelques œuvres de Weston. En 1979, les éditions Idea publient la monographie *Tina Modotti. Fotografa e rivoluzionaria*³⁰, qui met en avant le rôle politique de la photographe, avec des textes de Vittorio Vidali, Rafael Alberti, Piero Berengo Gardin, Uliano Lucas et Maria Caronia. Au même moment, l'exposition « Tina Modotti, la vita e l'opera fotografica » se tient à Udine, avec cette fois environ 90 tirages d'époque. C'est à partir de cette époque que le « phénomène Modotti » explose, avec des films documentaires comme *Tina Modotti. Fotografin und Revolutionärin* (1981) de Marie Bardischewski et Ursula Jeshel ou *Frida Kahlo & Tina Modotti* (1983), réalisé par Laura Mulvey et Peter Wollen parallèlement à l'exposition du même nom à Londres ; la déferlante de biographies mentionnée plus haut ; des bandes dessinées comme *Tina Modotti* (2003) d'Ángel de la Calle ; ainsi que de nombreuses expositions.



Toffoletti a étudié pendant plus de vingt ans l'œuvre de Tina Modotti et les positions d'autres chercheurs à son sujet. Il a constaté que dans les discours dominants sur l'histoire de la photographie, tels que ceux de Beaumont Newhall (1937) et Helmut Gernsheim (1962), auxquels j'ajouterais le livre édité par Michel Frizot en 1994, l'œuvre de Modotti « n'était pas considérée ou n'était mentionnée que de façon fugace et générique »³¹. C'est pourquoi il était décidé à l'étudier en tant que problème historiographique. Au-delà des interprétations selon lesquelles l'historiographie anglo-saxonne n'aurait pas pris en compte la photographe parce qu'elle était italienne ou perçue comme mexicaine, ou encore parce que toute son œuvre a été produite en dehors des États-Unis – circonstance qui a sans aucun doute joué un rôle dans son traitement par une littérature critique ayant une tendance au nombrilisme –, je rejoins Toffoletti lorsqu'il considère que la raison de l'exclusion systématique de Modotti de l'histoire de l'art et de la photographie est due à la culture artistique imprégnée de militantisme communiste qu'elle a embrassée.

LA LUTTE ENTRE ESTHÉTIQUE ET CONTENU POLITIQUE

Progressivement, emmenée par Weston – le photographe qui l'a initiée à la discipline –, Modotti s'éloigne du modernisme formaliste de l'école californienne dans le cadre duquel elle a produit d'excellentes pièces au début de sa carrière³². Très vite, elle commence à privilégier une « photographie incarnée » qui s'attache à restituer les émotions exprimées devant l'objectif³³. Ce processus, né d'une conscience sociale forgée par ses origines ouvrières, la conduira à dénoncer la situation des classes les plus défavorisées du Mexique postrévolutionnaire ; ainsi, son œuvre la plus politique dépeint « la façon dont vit l'autre moitié », dans la lignée de Jacob Riis, Lewis W. Hine ou Dorothea Lange. Avec une différence majeure par rapport à certains de ces photographes : comme Riis, Modotti n'est pas d'origine bourgeoise et a fait partie de cette « autre moitié » pendant son enfance et son

(fig. 4) Riccardo Toffoletti et Vittorio Vidali lors de l'inauguration de l'exposition consacrée à Tina Modotti à Udine, 1979. Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

(fig. 5) Vue de l'exposition « Tina Modotti » (10 janvier-5 avril 1977) au Museum of Modern Art de New York

adolescence ; elle est le résultat d'une hybridation culturelle qui a franchi les frontières géographiques, sauté nombre d'échelons d'une hiérarchie sociale pourtant stricte à l'époque, et dépassé un plafond de verre particulièrement difficile à briser pour les femmes dans les années 1920. En ce sens, le parcours de Modotti, pour reprendre le mot de Michel Serres, résulte d'un métissage³⁴.

Il est intéressant de souligner la différence de point de vue entre les photographies des mêmes objets ou sujets par Weston et par Modotti. On la remarque immédiatement sur les œuvres issues d'une séance de travail dans un cirque itinérant en mars 1924. Weston se concentre sur les lignes formées par les coutures du grand chapiteau, qui donnent de la perspective à un élément finalement abstrait [cat. 15]. Au cours de la même séance, Modotti effectue, de plus bas, une prise de vue qui montre également le chapiteau, mais avec comme réel sujet les paysans observant le spectacle, lequel se déroule hors cadre [cat. 16]. Là où Weston perçoit la symétrie, Modotti perçoit l'atmosphère, dit Toffoletti, qui qualifie le regard de l'Italienne de « *sguardo ravvicinato* », c'est-à-dire d'empathique³⁵. Son intérêt ne va ni au spectacle, ni à la forme des objets ou à l'architecture : ce qui fascine Modotti, ce sont les gens qui les utilisent ou les habitent. Entre l'approche formaliste et la photographie à caractère social, elle fait le choix d'une fusion toute personnelle.

En bonne survivante, Modotti est dotée d'une excellente intelligence pratique et travaille beaucoup sur commande, car elle a besoin d'être indépendante financièrement. En 1926, elle réalise avec Weston une série de photographies pour le livre d'Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, publié en anglais à New York en 1929³⁶. Elle voyage ainsi à travers le Mexique, photographiant sa riche culture populaire et l'art préhispanique et colonial pour former ce que l'anthropologue appelle un « inventaire esthétique³⁷ ». Aux yeux de Patricia Albers, il s'agit pour Modotti d'un voyage initiatique lié au renforcement de son engagement politique : elle s'immerge dans des milieux ruraux, jusqu'à penser la construction d'un imaginaire indigène en termes d'ethnicité³⁸. Pour Brenner, chaque époque est un ensemble autonome, indépendant de l'idée globale du progrès. C'est pourquoi son livre réunit aussi bien les manifestations culturelles précolombiennes que coloniales, l'art populaire et le muralisme contemporain de Rivera, Orozco, Siqueiros et Charlot, qui est un élément fondamental du nouveau programme culturel du gouvernement d'Álvaro Obregón (1920-1924)³⁹. La politique du secrétaire à l'Éducation publique José Vasconcelos conjugue éducation et valorisation de la culture indigène pour construire l'identité nationale postrévolutionnaire, de sorte que le Mexique apparaît comme un pays plein de possibilités. Modotti devient ainsi la photographe « officielle » des muralistes [cat. 69, 71, 75, 84], prenant même, dans le cas de Rivera, certains clichés identiques à ceux déjà réalisés par José María Lupercio. Ses photographies rendent compte des processus picturaux – ils montrent, par exemple, comment José Clemente Orozco modifie peu à peu ses esquisses initiales [cat. 82, 83] –, mais aussi du rejet des *murales* par une partie de la population, qui va jusqu'à les vandaliser [cat. 76, 77]. Ce sont les illustrations des livres de Brenner, Ernestine Evans et Alma Reed qui ont

fait connaître le muralisme ; il est également bon de remarquer que les premières images du mouvement mexicain parvenues à Alfred H. Barr, alors directeur du MoMA de New York, étaient des reproductions de Modotti⁴⁰.

En 1924, le Syndicat mexicain des ouvriers techniciens, peintres et sculpteurs publie un manifeste signé par les plus importants muralistes, qui soutient l'émergence d'un « ordre nouveau », d'un art politique et racial, et, sans le nommer, met l'accent sur l'indigénisme :

« Notre objectif esthétique fondamental est la collectivisation des manifestations artistiques et la disparition totale de l'individualisme bourgeois. *Nous renions* la peinture dite de chevalet et tout l'art des cénacles ultra-intellectuels, caractéristique de l'aristocratie, et nous célébrons les manifestations de l'Art Monumental comme étant d'utilité publique. *Nous proclamons* que toutes les manifestations esthétiques étrangères ou contraires à la sensibilité populaire sont bourgeoises et doivent disparaître, parce qu'elles contribuent à pervertir les goûts de notre race, déjà presque complètement corrompus dans nos villes⁴¹. »

Dans le même ordre d'idées, Modotti, écrivant à Brenner, définit les classes populaires et indigènes dans une perspective apparentée au marxisme :

« Je considère les gens non pas en termes de race ou de type, mais en termes de classe. Je considère les changements et les phénomènes sociaux non pas en termes de nature humaine ou de facteurs spirituels, mais en termes économiques⁴². »

Son engagement politique va crescendo : elle collabore à partir de 1924 avec le Secours rouge international – équivalent de la Croix-Rouge créé par l'Internationale communiste au début des années 1920 – et participe à des associations politiques telles que Manos Fuera de Nicaragua (1926), ainsi qu'aux manifestations en faveur des anarchistes Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti (1927), en parallèle de son travail pour la revue *El Machete* – une publication communiste destinée aux ouvriers et aux paysans⁴³. Ce processus culmine avec son adhésion au Parti communiste mexicain en 1927⁴⁴. Le changement de registre le plus visible dans l'œuvre de Modotti se produit en 1926 lorsque, sur les conseils de la photographe Consuelo Kanaga, elle achète à San Francisco un Graflex, appareil léger par rapport au vieux Corona que lui avait offert Weston et pour lequel elle avait toujours besoin d'emporter un trépied. Avec cet appareil, elle peut sortir dans la rue sans se faire remarquer et saisir une réalité sans filtre. Elle l'évoque elle-même en ces termes : « Si je trouve un Graflex, à mon retour au Mexique, je travaillerai dur et d'une manière différente – comme tu le sais, j'ai toujours été trop limitée dans mon travail⁴⁵. »

En 1926, elle photographie les manifestations de soutien à Obregón et du Premier Mai ; elle réalise des portraits de paysans, de porteurs, de vendeuses sur les marchés, de lavandières et d'enfants miséreux [cat. 181], sans jamais tomber dans le stéréotype. Ces clichés ont beaucoup influencé Agustín Jiménez. Tina Modotti y représente des individus précis dans des contextes réels, préfigurant les travaux effectués par Walker Evans ou Dorothea Lange pour la Farm Security Administration dans le cadre du New Deal⁴⁶. Cependant, on observe parfois dans ses photographies une forme de mise en scène militante qui les rend rhétoriques, faciles à lire et intelligibles, comme dans *Woman with Flag* [Femme au drapeau ; cat. 125] (1927), *Niño con sombrero* [Enfant au chapeau ; cat. 135] (vers 1927), *Worker Reading "El Machete"* [Travailleur lisant *El Machete* ; cat. 143] (1927) ou *Manos de mujer lavando ropa* [Mains de femme lavant du linge ; cat. 207] (1928). Certaines ont été réalisées pour *El Machete*. Pour d'autres, elle prend des clichés en très gros plan de mains au travail ou de pieds de paysans se reposant entre deux sillons, qui apparaissent comme des métonymies de leurs conditions de travail et de leur précarité, une dénonciation de l'ici et maintenant [cat. 144, 145]. Pleine de l'idéalisme propre à l'avant-garde, elle croit encore au pouvoir de l'image comme instrument de transformation sociale et s'en sert comme outil de dénonciation. Cette idée est également à l'origine de métaphores politiques créées en atelier, de simples natures mortes d'une grande puissance visuelle pour lesquelles Modotti choisit des objets fortement connotés afin de symboliser le communisme ou la révolution : *Hoz, sombrero y martillo* [Faucille, chapeau et marteau ; fig. 7, p. 108] (1927), *La máquina de escribir de Julio Antonio Mella* [La machine à écrire de Julio Antonio Mella ; cat. 146] (1928), *Canana, hoz y guitarra* [Cartouchière, faucille et guitare ; cat. 147] (1927), etc. En fait, ces photographies se rapprochent des natures mortes ou des gros plans d'objets réalisés avant 1926, et traduisent la persistance d'un certain attachement, d'une affection particulière pour la modestie du sujet, qu'il s'agisse de roses [cat. 4], de lys [cat. 22] ou d'un géranium [cat. 23]. Dans *La elegancia y la pobreza* [L'élégance et la pauvreté ; cat. 165] (1928), elle explore l'idée de « contraste » en utilisant une technique de photomontage très simple, immédiatement lisible. Elle ne poursuivra pas cette expérimentation, car, comme les formalistes, Modotti s'oppose aux déformations et aux manipulations de l'objet original en laboratoire, et ne conçoit la photographie que dans sa dimension documentaire⁴⁷, déclarant dans son manifeste sur cette discipline :

« Je ne cherche pas à produire de l'art mais des photographies honnêtes, sans avoir recours à des truquages ou à des artifices, alors que la majorité des photographes continuent à rechercher des effets artistiques ou à imiter d'autres expressions plastiques. Cela donne un produit hybride, qui ne nous permet pas de distinguer dans l'œuvre sa caractéristique la plus significative : sa qualité photographique⁴⁸. »

Il est essentiel de souligner la façon dont Modotti prend ses photographies de rue, ainsi que celles que l'on peut rattacher au constructivisme et au stridentisme [cat. 5, 35, 36, 38]. Elle réalise ces prises de vue avec des appareils lourds et encombrants, ce qui rend la production d'images « propres » difficile, et explique qu'elles soient parfois floues ; c'est le cas de certains clichés pris en 1929 à Tehuantepec [cat. 183-185], au sujet desquels elle écrit à Weston :

« Je te fais parvenir quelques clichés pris à T [Tehuantepec], et pardonne-moi, mais je ne t'envoie que ceux pour lesquels j'ai des doubles. Naturellement, j'en ai pris beaucoup d'autres pendant que j'étais là-bas, mais hélas, la plupart d'entre eux sont du même acabit : flous ou mal composés. J'ai dû faire les prises rapidement, car dès qu'elles me voyaient avec l'appareil, les femmes pressaient automatiquement le pas, alors qu'elles marchent déjà si vite habituellement⁴⁹. »

Quelques mois après avoir été exposée dans le hall de la Bibliothèque nationale (fig. 6 et 7), Modotti est expulsée du Mexique, événement qui la traumatise (fig. 8). Son arrivée dans un contexte culturel différent, celui de l'Allemagne du début des années 1930, se révèle paralysante⁵⁰. La langue (bien qu'elle parle allemand depuis son enfance en Autriche), la réaction des Berlinoises lorsqu'ils se font photographier dans la rue, la lumière de la ville, très différente de celle de Mexico⁵¹, le fait que son Graflex soit un tas de ferraille comparé aux Leica compacts utilisés en Europe, les plaques de verre, l'absence de chambre noire... Tout cela la désespère :

« Partout en Europe, on utilise des formats différents pour les pellicules, le papier, les appareils, etc. Je me suis demandé ce qu'il fallait faire : vendre mon Graflex ou



(fig. 6) Coupure de presse rendant compte de l'exposition de Tina Modotti dans le hall de la Bibliothèque nationale du Mexique en 1929. Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

(fig. 7) Invitation à la cérémonie de clôture de l'exposition personnelle de Tina Modotti, 1929. Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

commander des pellicules aux États-Unis. J'ai choisi cette dernière solution, sachant que mon Graflex n'intéresse personne à cause de sa taille... Il y a aussi eu le problème de mes négatifs 8 × 10, que j'ai dû commander. Tout comme le papier de bonnes dimensions, dont j'ai dû acheter une quantité plus importante que celle que je souhaitais... Tu seras peut-être surpris d'apprendre que la plupart des photographes utilisent encore des plaques de verre...

Et puis, la difficulté de la langue ! Je t'assure que j'ai failli devenir folle. [...] J'ai dû acheter un agrandisseur... [et] trouver un meublé... avec de l'eau [pour le laboratoire]. [...] Je vais essayer de m'en sortir sans faire de portraits, d'une part parce que j'aime autant, et d'autre part parce que la concurrence est très forte ici, et les prix sont si bas que je ne me sens pas la force d'entrer dans la compétition.

On m'a proposé de faire des reportages ou de travailler pour la presse, mais je ne me sens pas faite pour ces domaines. Je pense que c'est un travail d'homme, même si beaucoup de femmes le font ici ; elles peuvent peut-être y arriver, mais pour ma part, je ne suis pas assez agressive.

Même le genre de photographie politique que j'avais commencé à faire au Mexique existe déjà ici ; il y a une association de "photographes ouvriers" (ici, tout le monde utilise des appareils photo) et ce sont les ouvriers eux-mêmes qui font ce type de clichés, mieux que je ne pourrais jamais le faire, puisque c'est leur vie et leurs problèmes qu'ils photographient [...].

Je suis sortie avec l'appareil et rien. On me dit que le Graflex est trop visible et encombrant ; ici, ils utilisent des appareils plus petits. Bien sûr, je comprends les avantages : ils n'attirent pas autant l'attention... Mais il est hors de question d'acheter un autre



(fig. 8) Coupure de presse relatant l'expulsion de Tina Modotti hors du Mexique, 1929. Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

appareil car j'ai dû investir dans l'agrandisseur. De toute façon, un appareil plus compact ne me serait utile que si je travaillais dans la rue, et je ne suis pas sûre de vouloir le faire. Je sais que les sujets que l'on y trouve sont riches et merveilleux, mais mon expérience me dit que ma façon d'exercer, de planifier lentement la composition, etc. n'est pas adaptée à ce genre d'entreprise. Quand je parviens enfin à trouver la composition idéale qui exprime ce que je veux, l'image disparaît⁵². »

Modotti travaille toujours avec les techniques de production des pictorialistes enseignées par Weston⁵³. Elle a appris à faire ses positifs par tirage contact, en plaçant le négatif directement sur papier photosensible et en l'exposant à la lumière naturelle, car le papier au platine qu'elle utilise a besoin de rayons ultraviolets que les agrandisseurs ne produisent pas⁵⁴. Pour les tirages plus grands, elle réalise des positifs intermédiaires, selon un procédé laborieux et très artisanal⁵⁵. Elle était déjà passée au procédé gélatino-argentique au Mexique, mais l'Europe l'oblige à sortir de sa zone de confort à un moment où elle est déjà très abattue. Elle explore alors de nouvelles pistes, réalise quelques images et organise même une exposition dans le studio de la photographe Lotte Jacobi, mais il lui est finalement impossible de tout recommencer dans un environnement si différent et défavorable. Bien que le fait de travailler dans la rue ne lui soit pas étranger, puisqu'elle le faisait depuis des années au Mexique, elle se plaint amèrement à Weston que cela lui soit devenu difficile. Au Mexique, les photographies floues ou aux cadrages imparfaits ne la satisfaisaient pas, mais ils ne l'empêchaient pas de travailler. Au-delà des questions techniques, l'Allemagne, où la popularité d'Adolf Hitler monte en flèche tandis que la République de Weimar se meurt, lui fait horreur. Dans les quelques images berlinoises qui ont pu être conservées, aucune empathie pour ce qu'elle photographie ne transparait. Elle ridiculise ses sujets – comme un couple d'obèses visitant un zoo [cat. 241] ou des religieuses passant devant une sculpture représentant un nu féminin [cat. 242] –, à l'opposé de l'humanité avec laquelle elle abordait les déshérités du Mexique (on ne retrouve cet aspect que dans les « contrastes », auxquels elle n'a recours que pour se moquer de la classe aisée). La maternité et les enfants suscitent encore sa compassion, mais, son éthique primant sur ses besoins, elle est trop intègre, trop honnête, pour entrer dans le milieu prolétarien qui, en Allemagne, s'est déjà saisi de la photographie⁵⁶. Se heurtant sans cesse à un mur, elle décide de s'installer à Moscou (fig. 9) où elle abandonne la photographie, vraisemblablement pour se consacrer au Secours rouge international : « Je ne peux pas utiliser l'appareil photo ici où il y a tant de choses à faire », dit-elle à Jacobi⁵⁷.

On a beaucoup spéculé sur la décision de Modotti d'abandonner la photographie. Elle y a peut-être été contrainte par des raisons matérielles : elle vivait au jour le jour, dans une situation précaire, et il lui était difficile d'acquérir un nouvel appareil photo pour obtenir de meilleurs résultats. Comme l'a écrit

Orozco⁵⁸, le matériel dont elle disposait était vétuste, même selon les normes mexicaines de l'époque. Mais par ailleurs, elle a peut-être aussi été déçue de constater que sa capacité à changer la société était limitée : l'idée fondamentale selon laquelle l'avant-garde historique serait le fer de lance de la transformation sociale s'est révélée être un échec pour elle. Cependant, une anecdote rapportée par Concha Michel après un voyage à Moscou laisse entrevoir une autre hypothèse : d'après la chanteuse et compositrice mexicaine, Modotti, en bonne observatrice, a vu comment le stalinisme censurait ou réduisait les possibilités de création des artistes de l'avant-garde russe, et a choisi de ne pas devenir l'instrument du parti dans sa dérive vers le réalisme socialiste⁵⁹. Il est possible que Modotti n'ait pas jeté son appareil photo dans la Moskova, comme l'a écrit Pablo Neruda dans un style romantique, mais qu'elle ait continué à prendre des photographies, peut-être peu nombreuses, à la fois pendant la guerre civile espagnole – dans laquelle elle a joué un rôle important – et après son retour au Mexique, une éventualité signalée par Vittorio Vidali dans sa biographie⁶⁰. Flor Cernuda, qui a connu Modotti au Secours rouge, a raconté lors d'une interview avec Laura Branciforte que lorsque l'Italienne vivait en Espagne, « elle portait toujours un Leica, un vieil appareil avec une sorte de soufflet, mais je ne savais pas que c'était le sien, car je n'ai découvert que bien plus tard qu'elle était une excellente photographe⁶¹ ». Il y a quelque chose de confus dans cette déclaration, puisque les Leica étaient des appareils compacts sans soufflet ; il est donc possible que ce que Cernuda ait vu soit l'ancien Graflex de Modotti. Il apparaît aussi clairement que, bien qu'ayant voyagé avec elle, Cernuda ne l'a jamais vue s'en servir. Vidali, de son côté, évoque les photographies prises par Modotti à son retour au Mexique, dont, à notre connaissance, seul le portrait qu'elle a fait de sa chienne Suzi [cat. 256] a survécu.

Quoi qu'il en soit, l'une des raisons pour lesquelles Tina Modotti a échappé aux radars des historiens de la photographie, et particulièrement des spécialistes américains, est le fait qu'elle ait transformé l'image en un objet militant. Ces historiens suivaient en effet les principes modernistes qui faisaient de l'autonomie de l'image et du formalisme une fin en soi. Dans les années où il aurait fallu continuer de faire vivre Modotti, c'est-à-dire après la Seconde Guerre mondiale, la montée de l'anticommunisme, qui a conduit aux persécutions menées par le sénateur Joseph McCarthy dans les années 1950, a découragé l'étude d'une photographe aussi politiquement marquée. Qui plus est, son œuvre a été produite en dehors des États-Unis : son exclusion pouvait donc passer inaperçue. Il convient de rappeler que les photographies de Modotti présentées dans les deux expositions thématiques du MoMA en 1948 et 1958 se rattachent à sa première période, marquée par une proximité avec les orientations formalistes de Weston. Celui-ci, comme nous l'avons dit, en a ensuite fait don au musée.

December 24th, 1935

Dear Yvonne and Marionnet

I was so glad to receive your letter of Nov. 10th. You are perfectly right in complaining of my long rude silence. I have no other excuse other than the lack of time and yet I know that that is no excuse at all. I do hope you will forgive me and not hold it against me, because I assure you that though I have not written for so long still I do think so very often of you both and of our pleasant life together.

I am working very hard but I am very happy with my life and my health is also good although I cannot manage to put up any flesh no matter how much I eat.

I know you would like me to tell you something more in detail about my life and about life in general here but there is so much to tell that I just have not the heart to start. Besides I believe that you have a chance to read considerably on things here, so many books have been written on the life here and ~~besides~~ besides there are several publications devoting considerable space to this country.

Although this will reach you late I nevertheless send you my best wishes for a Happy New Year hoping this finds you in the best of health and spirits.

I heard that my little sister had gone East but I also have not heard from her for a long time, though in her case also I am the one to blame because I never answered her letters, so you see dear Yvonne and Marionnet you are not the only ones whom I have not written to.

I hear from neither about some months but now with the trouble going on there I have been for over 4 weeks without news and I am beginning to worry. Things are just awful there and it surely is the duty of us all to try and stop that crime, you know what I mean I am sure.

Write to me to the following address

2, Lakeside, W
 Hospital Project, Box 1/75,
 Moscow.

An official rate tag to you
 but please as ever,

Tina

(Don't put my name on the envelope, returning)

U. S. A.

Mrs Rose Richey
 277 So. Lake Street
 Los Angeles, California



(fig. 9) Lettre et carte postale de Tina Modotti à Rose et Marionne Richey, 1935. SFMOMA. Donation de l'Art Supporting Foundation, John « Launny » Steffens, Sandra Lloyd, Shawn et Brook Byers, Mr. et Mrs. George F. Jewett, Jr., et donateurs anonymes

UNE LECTURE DE LA REDÉCOUVERTE DE MODOTTI PAR LE PRISME DU GENRE

Revenons aux aspects soulignés par Riccardo Toffoletti à propos de l'exclusion de Modotti de l'histoire de la photographie. À son analyse pertinente concernant sa classe, son origine économique et son langage photographique empreint de discours politique, j'aimerais en effet ajouter la question du genre. Le fait que Modotti soit une femme n'a pas été anodin dans le processus d'effacement qu'elle a subi. Sa *riscoverta* s'est produite à un moment de remise en question des canons fondateurs de l'histoire de l'art, ces récits desquels les femmes artistes étaient manifestement absentes, et les minorités ou les expressions artistiques non occidentales exclues. Cette réécriture a coïncidé avec la deuxième vague féministe, qui prétendait faire table rase du concept utilisé pour définir la qualité créative depuis les premières décennies du xx^e siècle : la modernité.

La professionnalisation des femmes et leur présence sur la scène artistique sont fondamentales dans la modernisation de la société qui s'opère à différents rythmes après la Première Guerre mondiale : une tornade de jupes s'active à transformer les sphères publique et politique. Dans ce contexte, la photographie s'avère être un terrain fertile pour les femmes, car – celle-ci n'étant pas une discipline académique mais plutôt une activité de passionnés – elles n'en ont jamais été exclues. D'autre part, la technique s'est considérablement simplifiée depuis la seconde moitié du xix^e siècle et il n'est plus nécessaire d'avoir des connaissances en chimie pour la maîtriser. Dans les années 1920, la photographie exige moins de compétences pratiques et plus d'intelligence visuelle, ce qui permet à nombre de femmes de devenir photographes professionnelles et d'accéder à l'indépendance économique⁶². Ainsi, Modotti a tout de suite été capable de produire des images de qualité, ce qui aurait exigé des années d'apprentissage avec les méthodes traditionnelles. Elle débute à une époque charnière où les femmes, qu'elles militent ou non pour leurs droits, construisent une nouvelle féminité et revendiquent le statut de sujets et de citoyennes, sans toutefois renoncer à un certain héritage féminin. Aujourd'hui, cette période est interprétée comme un « tournant affectif ». En ce sens, Modotti est habitée par une éthique du *care* basée sur l'affection pour ses semblables, et utilise la photographie dans le but d'œuvrer au bien d'autrui et au bien commun⁶³.

Ces avancées, à l'initiative de nombre de citoyennes des années 1920 et 1930, ont souffert du retour à l'ordre établi qui a suivi la Seconde Guerre mondiale et de ce que je qualifierais de *damnatio memoriae* du sujet féminin. La participation des femmes à la politique ou aux conflits armés qui ont ravagé l'Europe dans les années 1930 et 1940 a été effacée du récit historique ; les traces de leur contribution à la scène artistique ont également disparu. C'est pourquoi un groupe de femmes universitaires a entrepris, il y a une cinquantaine d'années, de réviser dans une perspective féministe le récit orthodoxe diffusé par l'histoire de l'art. Il était devenu