



Tina modotti
Interior de la Torre
1924 PALADIO
23 x 16'9 cm
MOMA THE ART INSTITUTE CHICAGO
+ 480.1966



Tina modotti
Elisa (Elisa Ortiz)
1924 PALADIO
22'5 x 16'9
99.1964

Primera foto de Modotti expuesta
en el MOMA 27/7/1948
comisario Edward Steichen
(con dr. Doro Peto)



gelatina de plata
Tina modotti
Una madre azteca
do. 1926-27 MoMA
18.4 x 19.3 cm
+ 338.1965 *che bestia*
Placencia



1924-26 PALADIO
18'2 x 23'7 cm
97.1964

Tina modotti
Escalera
1924-26



gelatina de plata
MOMA 22 x 18 cm
Tina modotti
Lirio de cala
1924-26



C. 1924 PALADIO
24.1 x 18.3 cm MoMA
Tina modotti
Pliegues de tela
+ do. 1924
354.1965 *Alcántara*



MOMA 22'4 x 17'2
gelatina de plata
Tina modotti
Convento de Tepo
351.1965 1924



Pulque

e Laster- höhlen in Mexiko

nderbericht
die „A.J.Z.“

Von
F. Bach



Agave Americana, mexikanisch Maquey, aus der das seltene Getränk Pulque gewonnen wird. Zur Zeit der Azteken wurde die Pulquetrinkerei mit dem Tode bestraft. Nach der Eroberung Mexikos durch die Spanier wurde sie aber, um den Mexikanern leichter niederzukämpfen, wieder freigegeben.

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

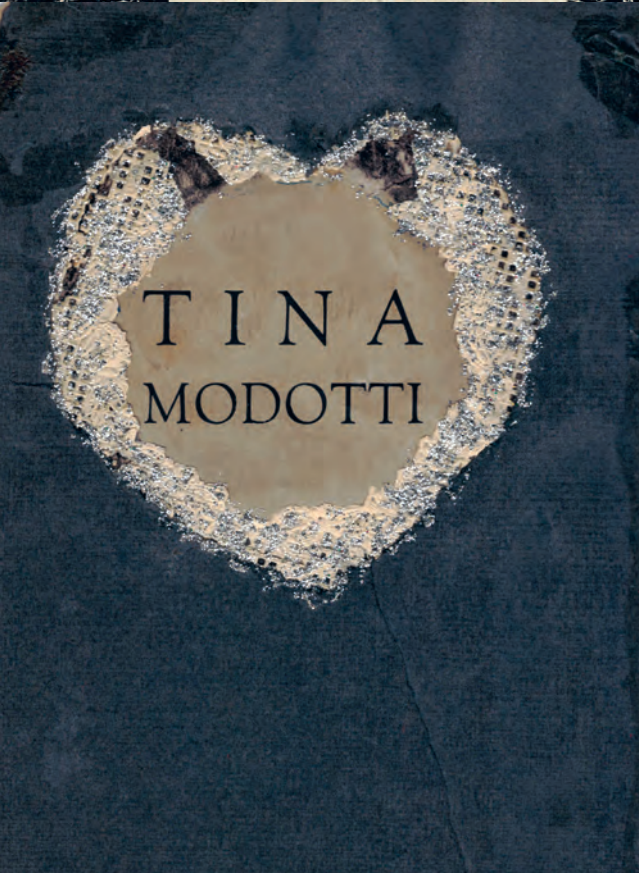


AYUDA

SEMANARIO DE LA SOLIDARIDAD

El Socorro Rojo no puede olvidar a nuestros hermanos que giran bajo el terror fascista en el campo faccioso. Contribuye a mitigar el dolor de las víctimas españolas del fascismo internacional engrasando las listas de donativos Pro Presos y familiares de los fusilados en territorio rebelde!

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 -
Non ho ancora ricevuto i capelli
ma spero di girare in giro.



AYUDA

SEMANARIO DE LA SOLIDARIDAD

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

THE DIAL

MAY 1923

Female figure *Marble*

Henry James: *The First Phase*

Be a Sport

Itow *Black and White*

A Married Man's Story

Three Bas-reliefs

Marcel Proust: *The Prophet of Despair*

Plenipotentiary

Roger Fry *Pen and Ink*

The Heretic of Soana

Two Poems

Alexander Archipenko

Van Wyck Brooks 43

Baker Brownell 43

Rudolf von Huhn

Katherine Mansfield 43

Arnold Roennebeck

Francis Birrell 43

Tina Modotti de Richey 43

Boardman Robinson

Gerhart Hauptmann 43

Malcolm Cowley 43

OMAGGIO A

TINA MODOTTI

AREZZO - FESTIVAL INTERNAZIONALE DELLE DONNE - LUGLIO 1978



Hodkinson Anniversary Month Release

Udine ricorda Tina Modotti



UDINE
La sera, giovedì, alla sa-
la di Udine, alle ore 21,
ci sarà una manifestazione
che indetta dal circolo
de "Ello Mauro" per
celebrare Tina Modotti,
una figura di donna, di
di rivoluzionaria, par-
ticipante di molte impor-
tanti battaglie per la libertà
civica ed in Europa.
Contribuirà alla costituzione
attività delle leghe an-
tiche ed antimperialiste in
Italia, alla organizzazione
campagne per le libertà
civiche. Lavorò nel soc-
corso nel periodo in
che nell'URSS, e svolse
di assistenza durante
la guerra di Spagna, quale ap-
partene al glorioso Quinto
cento.
manifestazione di Udi-
ne, giunte le adesioni del
comitato, vicepresidente
camerale dei Deputati,
ed aglia d'oro della re-
dazione, Giovanni Pesce, del-
la "Gazzetta di Paolo Robo-
tolo, di Paolo Robo-
tolo, sorella del martire
della Federazione na-
zionale di Resistenza e della
clon de solidarietà
sua" firmato da An-
drea.
solo Ello Mauro pre-
senterà l'occasione il li-
bro a vita e le opere di
Modotti, aprendo una
notte che si pro-

DIAL FILM COMPANY
Presents

"THE
TIGER'S COAT"

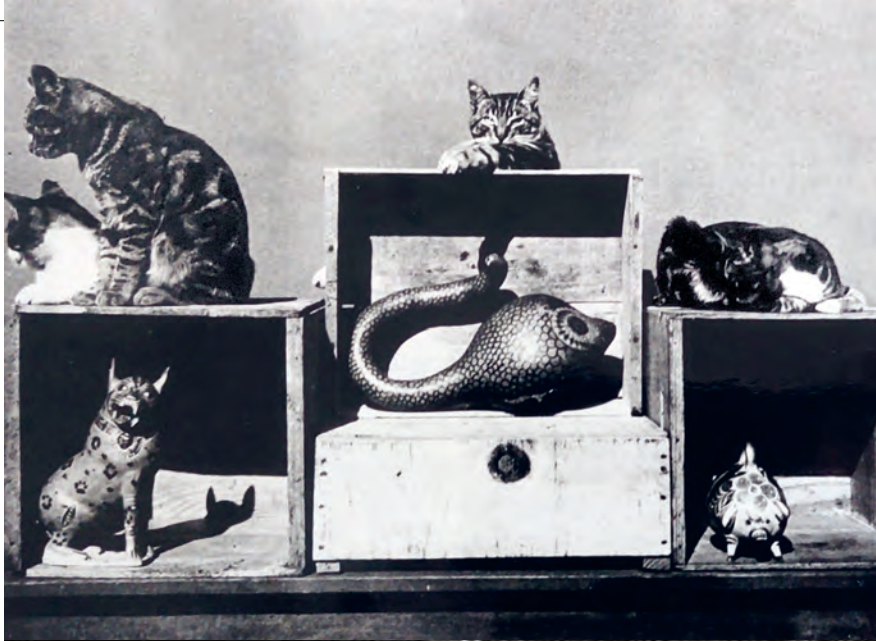
Directed by ROY CLEMENTS

Featuring
MYRTLE STEDMAN-LAWSON
BUTT and TINA MODOTTI



The Exotic Allure of Tina
Modotti, —The Beauty of
Myrtle Stedman — The
Rare Artistry of Lawson
Butt, — lifts this picture far
above the average run.

W.W. HODKINSON CORPORATION
227 Fifth Avenue, New York City



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

TINA MODOTTI

● JEU DE PAUME

Flammarion

Fundación **MAPFRE**

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 Casasnovas

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 Tejeda 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 Laberrigue

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 Tejeda Martín

« 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 PHOTOGRAPHIE TINA MODOTTI

Isabel Tejeda 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'autrice de cette collaboration graphique a également été l'éditrice 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



Das species de manos se enfrentan en la vida,
brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarzapos.

La mano es la herramienta del alma, su mensajero,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.
Alzad, moved las manos en un gran oleaje,
hombres de mi simiente.

Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos.

Endurecidamente pobladas de sudores,
retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.



[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'Aronco 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



(fig. 8) Coupure de presse relatant l'expulsion de Tina Modotti hors du Mexique, 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

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 24-th, 1935

Dear Voclo and Marionne:

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 ~~that~~ 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 has 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 Voclo and Marionne you are not the only ones whom I have not written to.

I hear from mother about once a month but now with the trouble going on there I have been for over 6 weeks without news and I am beginning to worry; things are ~~so~~ 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:
 M. Matteo, W
 Miasnitski Projezd, Lon 5/28,
 Moscow.

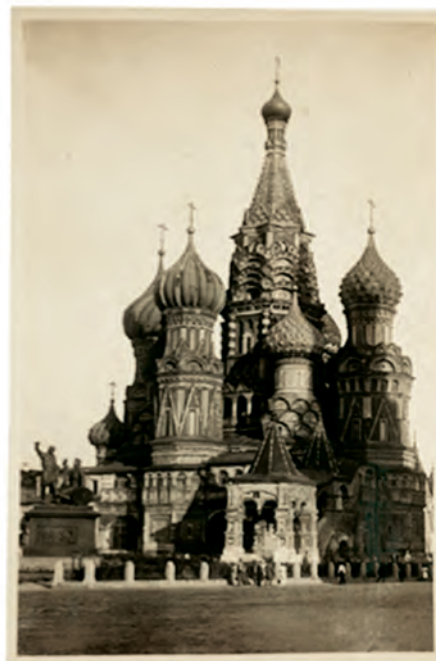
An affectionate hug to you
 both, yours as ever,
 Tina

(don't put my name on the envelope, unnecessary)

U. S. A.

(MS
lat.)

Mrs Rose Richey
 271 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

urgent d'y inclure l'héritage, les expériences et la production des femmes artistes. Ces chercheuses ont commencé par des noms qui venaient d'être redécouverts dans des documents ou des témoignages et qui avaient été jusque-là curieusement ignorés par les historiens, comme en témoigne le cas de Tina Modotti.

Quoique l'idée soit tentante, on ne peut qualifier Modotti de féministe ; car bien qu'elle ait participé, par exemple, à la Conférence internationale des femmes contre la guerre et le fascisme⁶⁴ en 1934, il n'existe aucune trace d'une déclaration de sa part allant en ce sens. Sa priorité est le communisme. Dans certaines lettres à Weston, elle exprime même des opinions dévalorisant les capacités des femmes⁶⁵. Mais il s'agit d'idées reçues, courantes à l'époque, que l'attitude proactive et critique de Modotti tout au long de sa vie tend à nuancer. C'est une femme sans préjugés, indépendante et moderne qui, au cours de sa carrière professionnelle, décide de changer de position par rapport à l'appareil, passant d'un statut d'objet (devant l'objectif) à un statut de sujet (derrière l'objectif) qui lui permet de prendre la parole. Elle est sur le devant de la scène politique dans tous les événements qu'elle vit ; et elle refuse, dans sa vie privée, l'institutionnalisation de ses relations, déjouant le stéréotype de la fée du logis, banal au XIX^e siècle et encore très courant à son époque dans la société bourgeoise et intellectuelle du Mexique, mais aussi chez la plupart des progressistes européens et, bien sûr, dans le milieu soviétique.

Modotti est principalement entourée d'artistes hommes, mais puise dans les héritages et les exemples de femmes pour conquérir son autonomie et se construire en tant que citoyenne et créatrice. Un épisode biographique nous éclaire particulièrement sur ce point. Lors d'un séjour de trois mois à San Francisco, alors qu'elle rend visite à sa mère malade en décembre 1925, elle rencontre la photojournaliste Consuelo Kanaga ainsi que Dorothea Lange. Ces artistes professionnelles l'aident à se projeter, à « se prendre davantage au sérieux » et à changer d'attitude vis-à-vis de la photographie et de l'étendue de ses compétences⁶⁶.

Pourtant, malgré l'importante contribution à la photographie que nous avons décrite, Modotti n'est même pas mentionnée dans les premières tentatives de l'historiographie féministe britannico-américaine de générer un récit global sur les femmes artistes ; il est vrai que le livre de Germaine Greer, *The Obstacle Race* (1979), qui a ouvert la voie à une série de publications centrées sur la peinture, laisse de côté les autres disciplines artistiques, dont la photographie. Dans le prologue d'*Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (1981), Rozsika Parker et Griselda Pollock déclarent qu'elles n'ont pas écrit une histoire des femmes artistes, mais plutôt de leur rapport à l'idéologie dominante. Cependant, les deux autrices n'étudient pas non plus les femmes photographes, ignorant inexplicablement cette discipline – décriée au XIX^e siècle par les premiers historiens et critiques – qui a pourtant été un véritable tremplin pour de nombreuses femmes. Dans le même ordre d'idées, Whitney Chadwick, dans *Women, Art, and Society* (1990), une publication qui a beaucoup influencé les historiennes de ma génération, ne cite que les travaux d'Eileen Agar et de Lee Miller, sans même entrer dans leur analyse. Modotti est donc exclue

du discours de l'histoire de l'art écrite dans la perspective du genre pendant les années où elle est à nouveau mise en avant, parce que la photographie est presque systématiquement écartée en tant qu'objet d'étude⁶⁷.

Le premier regard féministe sur Modotti vient, une fois de plus, d'une exposition : « Frida Kahlo & Tina Modotti », organisée en 1982 par Laura Mulvey et Peter Wollen à la Whitechapel Art Gallery de Londres (fig. 10). Elle réunit deux artistes qui ont été banalisées au point de devenir des objets de *merchandising*⁶⁸, mais vont pourtant devenir des exemples de la lutte féministe, bien que ni l'une ni l'autre n'ait été féministe *de facto*. L'exposition souligne l'importance de leur situation d'énonciation – elles s'expriment depuis les marges, parce qu'elles se trouvent au Mexique, sont des femmes artistes et, dans le cas de Modotti, parce qu'il s'agit de photographie – et la façon dont elles se sont éloignées du conservatisme de l'histoire de l'art dans la représentation des corps féminins. À l'encontre de la conception des femmes comme objets de plaisir visuel, Modotti les représente comme des sujets qui travaillent, participent à la vie politique, souffrent ou s'occupent de leurs semblables ; Kahlo, dans ses autoportraits, met en avant la capacité féminine de créer⁶⁹. Bien qu'il y ait peu de parallèles formels, iconographiques ou politiques entre les deux artistes, la décision de les exposer ensemble a été motivée par une relecture de la modernité incluant les marges, en termes à la fois de géographie et de genre⁷⁰. L'apparition de Modotti dans le récit historique a bouleversé le concept convenu de modernité, remettant en question sa conception. Car elle a démontré qu'au même moment et dans un même lieu, un regard différent pouvait ouvrir une brèche dans la notion de modernité, qui ne s'est pas manifestée de la même façon partout dans le monde : il existait des décalages en fonction des géographies politiques, entre le centre et la périphérie, mais aussi selon la situation d'énonciation, le sexe biologique ou l'origine ethnique des artistes.

Les premiers travaux dans lesquels Modotti cherche timidement un regard personnel ont généralement été rattachés au formalisme d'Edward Weston, d'Alfred Stieglitz et de Paul Strand dans la littérature critique. Carol Armstrong propose cependant une autre lecture et donne l'exemple de *Rosas*, une photographie qui, selon elle, forme une « famille (matri)linéaire fragmentaire » avec Georgia O'Keeffe et ses fleurs génitales, puis Imogen Cunningham et Robert Mapplethorpe. *Rosas*, qui a été considérée comme mièvre, dans une interprétation que je pense influencée par l'association traditionnelle entre l'objet représenté⁷¹ – un bouquet de roses – et le féminin, est caractéristique du regard singulier de Modotti. La photographie ne présente pas de formes délimitées – on ne peut dire où finit une fleur et où commence l'autre –, pas de structure ou de centre identifiable, et les fleurs sont défraîchies, en passe de mourir, vulnérables, comme dans une vanité. De plus, l'artiste laisse une partie du bouquet hors champ, s'éloignant ainsi des préceptes formalistes⁷². Une approche de l'objet qui ajoute une dimension tactile à l'image. Un autre exemple révélateur consiste à comparer la manière dont Weston et Modotti ont représenté les femmes de leur entourage.

Les photographies les plus connues de l'anthropologue Anita Brenner par Weston, prises en studio en 1925, la montrent nue et de dos, produisant une forme blanche morbide, plutôt abstraite, dans laquelle il est difficile de reconnaître le référent [cat. 13]⁷³. Luz Jiménez est également représentée de dos, la tête penchée, nue ou à demi-nue, devant une natte en feuilles de palmier [cat. 11]. Cette femme, modèle de Diego Rivera et employée de Monna Alfau et Rafael Sala, s'occupait de sa fille Conchita lorsque Modotti l'a photographiée [cat. 170]⁷⁴. Modotti photographie également Brenner, qui vient de se couper les cheveux comme pour affirmer son autonomisation ; ses quinze portraits de l'anthropologue sont une étude de caractère, psychologique mais aussi politique : le plan en légère contre-plongée et le profil de l'intellectuelle se découpant sur le ciel offrent l'image d'une femme rebelle, sûre d'elle et capable d'affronter le monde [cat. 58-66]⁷⁵. Lorsqu'elle photographie des femmes indigènes, son regard revendique le féminin d'un point de vue social, lié au travail, une « incarnation de la photographie » qui se précise dans ses dernières productions mexicaines. Après l'assassinat de son compagnon Julio Antonio Mella en janvier 1929, à la suite duquel elle est l'objet d'une persécution policière et médiatique, elle se rend à Tehuantepec et à Juchitán où elle photographie les femmes zapotèques, usant de son fameux *sguardo ravvicinato* (« regard empathique »), comme l'a appelé Riccardo Toffoletti, un regard qui, à mon sens, est empreint de sororité. Modotti ne cherche pas à représenter des stéréotypes, mais des personnes, elle n'use pas de retouches pour idéaliser les visages ou les expressions individuelles. Au contraire : grâce au langage particulier que lui offre la photographie, et avec un regard qui les légitime en tant que sujets, elle met en valeur le pouvoir de ces femmes [cat. 218, 219, 221-226].

Weston, suivant la théorie selon laquelle « la forme suit la fonction », recherche la beauté comme élément autonome. Il utilise des cadrages très élaborés, étudie la lumière et les ombres, appréhende la surface et la



(fig. 10) Une consacrée à l'exposition « Frida Kahlo & Tina Modotti » organisée par Laura Mulvey et Peter Wollen à la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1982, *Grey Art Gallery Bulletin*, vol. 5, n° 2, hiver 1983. Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

texture du sujet, met en valeur son étrangeté, qu'il s'agisse d'artichauts, de poivrons, d'une cuvette de toilettes ou de corps féminins, au point qu'il arrive que l'on ne reconnaisse pas l'objet dont l'image est tirée : telle n'est pas sa priorité⁷⁶. En revanche, lorsque Modotti photographie une femme en train d'allaiter, elle parle d'affection et de dévouement maternel, de peau et de fluides, de liens intimes entre deux êtres humains. La technique peut être enseignée, pas le regard, car il est incarné.

EN GUISE DE CONCLUSION

Je voudrais terminer en soulignant l'un des objectifs principaux de ce projet : rompre avec la représentation iconique de Modotti en muse hypersexualisée, que certaines biographies ont construite en romançant son histoire et en en faisant un modèle passif, pour lui redonner sa place de photographe dotée d'un regard personnel, impliquée dans les mouvements historiques qu'elle a eu l'occasion de vivre et auxquels elle a apporté une participation énergique en tant que citoyenne active. Cette exposition fait écho à la volonté de Griselda Pollock d'analyser les rapports entre sexualité, subjectivité et pouvoir qui déterminent les productions culturelles⁷⁷. C'est pourquoi notre propos prend en considération les conditions historiques de la production de cette artiste, son mode de vie nomade, mais aussi ses convictions politiques internationalistes doublées d'une attention intense à l'affect, des savoirs situés qui irriguent sa photographie. Sa sensibilité l'a poussée à représenter les conditions sociales des travailleuses et des travailleurs dans une œuvre critique prenant parfois des accents de propagande, mais qui ne perd jamais de vue l'importance de la qualité de l'image. On retrouve ainsi dans son travail la principale tension qui traverse la photographie des années 1920 : la lutte entre les discours artistiques et les approches qui prônent une utilisation politique et socialement émancipatrice de l'image – dans le cas de l'Italienne, celle-ci est profondément empathique. Cette synthèse a lieu à un moment où la photographie commence à trouver sa voie, sa singularité en tant que langage, tant au sein de l'avant-garde que dans la vie quotidienne et les médias. Le Mexique, qui se construit alors un imaginaire postrévolutionnaire et traverse une sorte de « renaissance », influence Modotti qui, à son tour, génère un changement de paradigme dans l'histoire de la photographie mexicaine *via* le regard sur la classe ouvrière et sa représentation. Ainsi, à la question de Brenner : « L'art peut-il être de la propagande et rester de l'art⁷⁸ ? », la photographie de Modotti offre une réponse sans équivoque. Oui et oui⁷⁹.

Traduit de l'espagnol par Mylène Laboye

1. Je tiens à remercier Antonio García Álvarez, Borja Morgado, Carlos Gollonet, Claudio Natoli, Laura Branciforte et Jesusa Vega pour leurs commentaires et les améliorations qu'ils ont apportées à ce texte.

2. Dans une lettre datée du 9 février 1926, envoyée à Edward Weston depuis Los Angeles, elle écrit : « J'ai passé la matinée à regarder de vieilles choses que je garde ici dans des malles. J'en ai détruit beaucoup. C'est parfois douloureux, mais vive le vide ! À partir de maintenant, ce que je possède doit être lié à la photographie, le reste, y compris les choses que j'aime, les choses concrètes, je les métamorphoserai – je les transformerai en abstractions, et pourrai ainsi continuer à les posséder dans mon cœur pour toujours » [*NdT : à partir de la traduction de l'auteurice*]. Valentina Agostinis (dir.), *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, trad. Silvia Meucci et Lilia Ambrosi, Milan, Abscondita, 2008, p. 63. Tina Modotti fait ici référence à deux malles dont la famille de son mari, le poète Roubaix de l'Abrie Richey dit « Robo », a hérité par la suite, et que Patricia Albers a retrouvées en Oregon au milieu des années 1990. Elles contenaient des lettres, des photographies et divers objets recueillis par Modotti après la mort prématurée de Robo à Mexico en 1922. Les lettres de Modotti à Weston ont été traduites en français, voir *Lettres à Edward Weston : 1922-1931*, trad. Béatrice Vierende, Paris, Anatolia, 1995.

3. Le Parti communiste mexicain (PCM) avait été légalisé en 1929. Modotti a donc été expulsée en 1930 suite à une fausse accusation selon laquelle elle aurait participé à une conspiration visant à assassiner le président Pascual Ortiz Rubio. Pendant les années suivantes, elle a vécu dans plusieurs villes d'Europe : Berlin, Moscou, Paris, Madrid, Valence et Barcelone.

4. La majeure partie des tirages d'exposition réalisés à partir des années 1970 proviennent de ces négatifs. Voir Riccardo Toffoletti,

« Tina Modotti e la storia della fotografia. Le tappe della riscoperta » [Tina Modotti et l'histoire de la photographie. Les étapes de la redécouverte], in Comitato Tina Modotti et Riccardo Toffoletti (dir.), *Tina Modotti. Una vita nella storia* [Tina Modotti. Une vie dans l'histoire] (actes du colloque international, Udine, 26-28 mars 1993), Udine, Edizioni Arti Grafiche Friulane, 1995, p. 238. Après la guerre civile, Modotti n'a pu récupérer ni les négatifs ni les tirages qu'elle avait emportés avec elle depuis le Mexique et laissés dans un dossier à Moscou.

5. Voir Irme Schaber, « The Eye of Solidarity: The Photographer Gerda Taro and her Work During the Spanish Civil War, 1936-37 » [Un regard solidaire : la photographe Gerda Taro et son œuvre pendant la guerre civile espagnole], in Irme Schaber, Richard Whelan et Kristen Lubben (dir.), *Gerda Taro. From the Collection of the International Center of Photography* (cat. exp.), New York, International Center of Photography (ICP) / Göttingen (Allemagne), Steidel, 2007, p. 9-37.

6. Ces photographies ont été attribuées à tort à Weston et vendues en tant que telles lors d'enchères internationales. Cordero et Ortiz Monasterio ont étudié en détail les fonds d'Anita Brenner. Ceux-ci sont répartis entre deux collections : celle du Harry Ramson Center de l'Université du Texas, à Austin ; et celle de l'entrepreneur Ricardo B. Salinas Pliego, à Mexico. Ce deuxième corpus, qui contient plus de 10 000 pièces, est fondamental pour notre projet, car il rassemble les documents visuels – photographies, peintures, œuvres graphiques – que l'anthropologue a utilisés comme supports pour son travail d'écrivaine et d'éditrice. La collection mexicaine a été étudiée en 2018 lors d'un séminaire de recherche parrainé par Arte & Cultura Grupo Salinas, auquel ont participé des membres de l'Institut de recherches esthétiques de l'Université nationale autonome du Mexique et du Centre de l'image de Mexico. Outre les deux chercheurs mentionnés

ci-dessus, étaient également présents Ernesto Peñaloza, Antonio Saborit, José Antonio Rodríguez, Laura González, Rosa Casanova, James Oles, Ricardo Pérez Montfort, Mónica Ayala et Rosario Ochoa. Voir Karen Cordero, « Impulsora de la creación e interpretación artística » [Instigatrice de la création et de l'interprétation artistique], in Karen Cordero et Pablo Ortiz Monasterio (dir.), *Anita Brenner. Luz de la modernidad* [Anita Brenner. Lumière de la modernité] (cat. exp.), Mexico, Arte & Grupo Salinas / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Museo Nacional de Arte (MUNAL), 2020, p. 26 et 44. D'après ce que m'a rapporté la professeure Cordero à la suite de la séance de travail sur les documents de Brenner, Modotti avait réalisé quinze négatifs avec l'inscription « Pour Anita de la part de Tina », qui ont été conservés pendant près d'un siècle.

7. Lors d'une interview, la conservatrice de la collection, Emma Hernández, nous a confirmé que lorsque le corpus avait été acquis, il contenait un lot à part, déjà classé sous la dénomination Weston/Modotti. Malgré le travail de recherche préalable mené par Karen Cordero et Pablo Ortiz Monasterio, il reste difficile de discerner les photographies de l'un et de l'autre, puisque tous deux utilisaient des Graflex avec des négatifs de 8,255 × 10,795 cm. Dans certains cas, l'identification est plus facile, puisque Weston voyageait également avec un appareil Seneca et des négatifs de 20,32 × 25,4 cm. Voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, trad. Béatrice Vierende, Paris, Anatolia, 1995, p. 122 ; et Olivier Debroyse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* [Fugue mexicaine. Un voyage à travers la photographie au Mexique], Barcelone, Gustavo Gili, 2005, p. 322.

8. D'après les informations que m'a données Duani Castelló, la conservatrice de la collection, à Mexico en décembre 2021.

9. Voir Patricia Albers, « Tina Modotti and the Indians of Mexico » [Tina Modotti et les Indiens du

Mexique], in Patricia Albers (dir.), *Dear Vocio: Photographs by Tina Modotti* [Chère Vocio. Photographies de Tina Modotti] (cat. exp.), San Diego, University of California, 1997. Certains tirages ont été emportés par Rose Richey elle-même après une visite à Modotti en 1927.

10. Bien qu'elle ne le mentionne pas, Constantine a également rencontré le photographe Riccardo Toffoletti à Udine, dans son studio du n° 9 de la Via Mazzini, en présence de l'architecte Gino Valle ; en 1973, Toffoletti a été le commissaire de la première rétrospective de Tina Modotti après l'hommage qui lui avait été rendu en 1942. Voir Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*, New York, Paddington Press, 1975.

11. Sarah M. Lowe (dir.), *Tina Modotti: Photographs* (cat. exp.), New York, Harry N. Abrams / Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1995, p. 9.

12. Au récit classique et manichéen sur la relation maître/élève de Weston et Modotti, Carol Armstrong oppose l'idée d'une influence mutuelle entre leurs regards et leurs façons de photographier. Voir Carol Armstrong, « The Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti » [La photographie qui n'en est pas une : dans la zone grise avec Tina Modotti], *October*, n° 101, été 2002, p. 23.

13. Presque aucune collection espagnole ne comprend d'œuvre de Modotti, en dehors du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) de Madrid qui accueille actuellement le prêt d'une collection privée et de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de Valence où un tirage d'époque est conservé.

14. Ouverte, la revue pouvait être collée comme une affiche de manière à faire apparaître la couverture et la quatrième de couverture. Xavier Guerrero raconte : « [David Alfaro] Siqueiros et moi sortions, chargés de journaux, de pinceaux et d'un bidon de colle. Nous collions à la hâte *El Machete* sur les murs stratégiques, de nuit, et disparaissions avant le

lever du jour », cité in John Lear, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* » [La révolution en noir, blanc et rouge : art, politique et travailleurs aux débuts du journal *El Machete*], in *Signos Históricos*, vol. 9, n° 18, juillet-décembre 2007, p. 121.

15. Il n'a pas été possible d'inclure toutes les revues dans lesquelles Modotti a publié, mais les plus pertinentes sont *Forma*, *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, *Der Arbeiter-Fotograf*, *Creative Art*, *Mexican Folkways*, *New Masses*, *El Machete*, *Horizonte*, *Internationalnij Majak*, *Put Mopra*, entre autres. Nous remercions tout particulièrement David Caliz Manjarrez pour son aide dans la recherche des magazines mexicains pour lesquels Modotti a travaillé.

16. Dans l'exposition « A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980) » [À contretemps. Un demi-siècle d'artistes valenciennes], dont j'ai été la commissaire à l'IVAM en 2018, Modotti était déjà représentée par ce recueil de poèmes dans la partie « Valencia, capital de la República » [Valence, capitale de la République]. L'importante expérience de l'Italienne en tant qu'éditrice avait débuté avec son hommage à Robo en 1923. Voir Tina Modotti (dir.), *The Book of Robo by Roubaix de l'Abrie Richey*, avec une introduction de John Cowper Powys, Los Angeles, autoédité à 210 exemplaires, 1923.

17. La collection Toffoletti-Comitato Tina Modotti à Tolmezzo conserve leur correspondance à ce sujet, qui s'étend des années 1980 au milieu des années 1990.

18. Rafael Alarcón Sierra, « La relación texto-fotografía en *Viento del pueblo* de Miguel Hernández » [Le rapport entre texte et photographie dans *Viento del pueblo* de Miguel Hernández], *Studia Iberica et Americana*, 2^e année, n° 2, décembre 2015, p. 147-177.

19. Ces documents font partie de la collection de Ricardo Toffoletti en Italie. D'après les informations données par Mari Domini, la

photographie de Suzi lui a été offerte par Vittorio Vidali.

20. En plus de faire don de photographies de Modotti au MoMA, Weston publie, avec un auteur anonyme dont nous ne connaissons que les initiales, quelques photographies de la native du Frioul italien dans *The Massachusetts Review*. En 1972, celles-ci sont conservées dans des collections publiques américaines. Voir Edward Weston et L-U-B, « Tina Modotti: Some Photographs » [Tina Modotti : quelques photographies], *The Massachusetts Review*, vol. 13, n° 1/2, « Woman: An Issue », hiver-printemps 1972, p. 113-124. Cependant, Modotti a fait une première apparition au musée en tant que modèle dans la rétrospective Weston organisée par Nancy Newhall en 1946. Voir les photographies de l'exposition « The Photographs of Edward Weston » sur le site Internet du MoMA.

21. Cette pièce, prêtée par le MoMA de New York, fait partie de la présente exposition.

22. Voir « Photographs from the Museum Collection on View. Press Preview », 25 novembre 1958, en ligne sur le site Internet du MoMA (consulté le 15 juin 2021). La plupart des Modotti du MoMA ont intégré les collections dans les années 1960 grâce à une donation anonyme. En 1977, le musée consacre une exposition individuelle à la photographe. Ses œuvres sont également incluses dans une exposition collective, « Art of the Twenties » [Art des années vingt] (1979), dans laquelle ses *Manos de trabajador* [Mains de travailleur ; cat. 145] (1926-1927) sont accrochées, dans une approche formaliste, à côté de *Hands of Jean Cocteau* [Mains de Jean Cocteau] (1927) de Berenice Abbott.

23. Edward Weston, Nancy Newhall (dir.), *The Daybooks* [Les Carnets], vol. 1, *Mexico*, Rochester (États-Unis), George Eastman House / Horizon Press, 1961. Voir la lecture critique des journaux in Carol Armstrong, « The Photography Which Is Not One », art. cit. (n. 12).

24. Dès leur rencontre en 1927, Modotti aide l'artiste mexicain et envoie certaines de ses photographies à Weston, qui est impressionné. Les Álvarez Bravo sont les derniers amis qu'elle voit avant de quitter le Mexique en 1930 ; elle confie alors à Manuel plusieurs photographies. Voir Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*, op. cit. (n. 10), p. 169. Laura González Flores a analysé la relation entre les deux photographes, voir « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in Laura González Flores (dir.), *Manuel Álvarez Bravo* (cat. exp.), Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2012, p. 13-32. Je remercie la professeure González Flores d'avoir dissipé certains de mes doutes concernant les collections de Modotti au Mexique.

25. Le professeur Paolo Ferrari a écrit un essai pertinent qui analyse le rôle de Toffoletti dans la visibilisation de la photographe. Voir Paolo Ferrari, « Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti » [Riccardo Toffoletti et la redécouverte de Tina Modotti], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* [Tina Modotti. La nouvelle rose. Art, histoire, nouvelle humanité] (cat. exp.), Udine, Forum, 2015, p. 43-51.

26. Voir Riccardo Toffoletti, « Prefazione » [Avant-propos], in Vittorio Vidali, *Ritratto di donna. Tina Modotti* [Portrait de femme. Tina Modotti], Udine, Arti Grafiche Friulane, 2002, p. 7 ; 1^{re} éd., Milan, Vangelista, 1982.

27. Un autre événement important a été le colloque international organisé par le photographe d'Udine en 1993, qui a rassemblé les principaux spécialistes de Modotti. Après la mort de Toffoletti en 2011, c'est Mari Domini qui a repris la présidence du Comitato. Je tiens à la remercier pour son excellente disposition à mon égard ainsi que pour son aimable concours à ce projet. Une grande partie des informations sur Toffoletti citées dans cet article ont été fournies par M^{me} Domini.

28. Le Comitato conserve des télégrammes de soutien à cet acte de reconnaissance posthume, envoyés par de vieux républicains comme Pablo Picasso, Rafael Alberti et Marcos Ana et par des amis comme Manuel Álvarez Bravo et David Alfaro Siqueiros. Maria Teresa León et Rafael Alberti, alors en exil en Italie, ont vu l'exposition. Des années plus tard, en 1979, Vittorio Vidali a fait don de sa collection de 94 pièces (84 négatifs et 10 positifs transparents) à l'Institut national d'anthropologie et d'histoire du Mexique (INAH) ; elle se trouve aujourd'hui à la Photothèque nationale. Les tirages d'exposition actuels du Museo Nacional de Arte (MUNAL) de Mexico ont été réalisés en 1982 pour l'exposition « Frida Kahlo & Tina Modotti » à la Whitechapel Art Gallery de Londres. Voir Rosa Casanova et Adriana Konzevik, *Mexico, a Photographic History. A Selective Catalogue of the Fototeca Nacional of the INAH* [Mexique, une histoire photographique. Catalogue sélectif de la Photothèque nationale de l'INAH], Mexico, CONACULTA / INAH / RM, 2007.

29. « On pense que l'exposition est la plus importante jamais présentée sur l'œuvre de Modotti depuis sa mort en 1942 [...]. Tina Modotti n'était pas une photographe prolifique. Ses travaux les plus importants ont été réalisés au cours d'une période de six ou sept ans, dont il ne reste peut-être pas plus de 100 photographies. » Voir « Tina Modotti. Press Release », 10 janvier 1977, en ligne sur le site Internet du MoMA.

30. Le livre a été traduit en français, voir *Tina Modotti. Photographe et révolutionnaire*, Paris, Éditions des femmes, 1981.

31. Dans ces histoires de la photographie, les références à Modotti sont rares et apparaissent par le biais d'autres personnes citées. Comme le souligne Toffoletti, l'édition de 1949 du livre de Newhall comprend une photographie de Modotti, *Cables telegráficos* [Câbles télégraphiques ; cat. 38] (vers 1924-1925), mais sans aucune

mention de l'artiste dans le corps du texte. Un article d'Anne McCauley publié en annexe d'une édition ultérieure la décrit en ces termes : « La maitresse de Weston, la photographe Tina Modotti, apparaît avant lui dans le magazine *Creative Art*, dans un article de février 1929 qui définit son travail comme étant "plus abstrait, plus intellectuel et plus éthéré que celui de Weston" » ; voir Anne McCauley, « Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall » [Écrire l'histoire de la photographie avant Newhall], in Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, trad. Homero Alsina Thevenet, Barcelone, Gustavo Gili, 2002, p. 300-314. Voir aussi Carleton Beals, « Tina Modotti », in *Creative Art*, n° 4, février 1929, reproduit dans Jesús Nieto Sotelo et Elisa Lozano Álvarez (dir.), *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929* [Tina Modotti. Un nouveau regard], Mexico, CNCA / Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelas, 2000, p. 65-68. Gernsheim la cite comme étant la photographe avec laquelle Weston a ouvert un studio au Mexique pendant les années 1920 dans *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960* [Photographie créative. Tendances esthétiques 1839-1960], New York, Dover Publications, 1991 [1962], p. 247. Il est surprenant que, plusieurs années après la redécouverte de Modotti, John Pultz, dans le livre de Frizot, la considère comme une Mexicaine, ne consacrant qu'une seule phrase à ses photographies du milieu des années 1920, et ce uniquement pour les comparer à celles de Weston. Voir John Pultz, « Austérité et clarté. La nouvelle photographie aux États-Unis, 1920-1940 », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001 [1994], p. 476-486. Voir également Riccardo Toffoletti, « Tina Modotti e la storia della fotografia », op. cit. (n. 4), p. 231-245. Le manuel rédigé par la Franco-Espagnole Marie-Loup Sougez, qui consacre une demi-page à Modotti, échappe à cette inertie, bien qu'il ne dispense que des données biographiques : voir Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, éd. revue et augmentée, Madrid, Cátedra, 2011 [1981], p. 486.

32. Modotti n'a pas bénéficié d'une scolarité complète en Italie. Sur cette question, voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, op. cit. (n. 7), p. 26. S'il ne fait aucun doute que Modotti a été initiée à la photographie par Weston, il n'en reste pas moins que cette discipline n'était pas étrangère à sa famille : son oncle Pietro Modotti avait un studio photographique à Udine au début du siècle. Son père, Giuseppe, a ouvert un commerce du même type à San Francisco en 1908, cinq ans avant l'arrivée de Tina en Amérique. Voir Letizia Argentero, *Tina Modotti: Between Art and Revolution* [Tina Modotti : entre art et révolution], New Haven, Yale University Press, 2003, p. 11.

33. Le concept de « photographie incarnée » découle de celui de « savoirs situés », développé par Donna Haraway dans son analyse du rapport entre les corps et le langage. Voir Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, trad. Oristelle Bonis, Paris, Jacqueline Chambon, collection Rayon philo, 2009 [1991].

34. Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

35. Riccardo Toffoletti, « Tina Modotti e la storia della fotografia », op. cit. (n. 4), p. 237.

36. Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, New York, Payson & Clarke, 1929. Brenner, une Mexicaine de parents étrangers, a obtenu son doctorat en anthropologie à l'Université Columbia de New York dans la seconde moitié des années 1920. Elle a couvert la guerre civile espagnole en tant que correspondante du *New York Times*. Les recherches de Patricia Albers démontrent la contribution de Modotti au livre, attestée à la fois par le matériel qu'elle a trouvé dans des malles en Oregon et, aujourd'hui, par les tirages d'époque de la collection Ricardo B. Salinas Pliego. Voir Patricia Albers, « Tina Modotti and the Indians of Mexico », op. cit. (n. 9), p. 32 et suivantes.

37. Le livre de Brenner doit être considéré comme une œuvre

chorale générant un dialogue entre le texte et l'image, comme l'a montré Karen Cordero. Doris Berger le rapproche du film inachevé de Sergueï Eisenstein *¡Que viva México!* [Vive le Mexique !] (1930). Voir Doris Berger, « Frescos en movimiento: los espíritus afines de Sergei Eisenstein y Anita Brenner » [Fresques en mouvement : les affinités entre Sergueï Eisenstein et Anita Brenner], in Karen Cordero et Laura Mart (dir.), *Otra tierra prometida: el México de Anita Brenner* [Une autre terre promise : le Mexique d'Anita Brenner] (cat. exp.), Los Angeles, Skirball Cultural Center, 2017, p. 158-167. Je remercie la professeure Cordero pour son aide à propos des archives de Brenner, au mitan de ce projet.

38. Patricia Albers, « Tina Modotti and the Indians of Mexico », op. cit. (n. 9), p. 35.

39. Karen Cordero, « Impulsora de la creación e interpretación artística », op. cit. (n. 6), p. 30.

40. Voir Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* [Ombres, feu, neige. La vie de Tina Modotti], New York, Clarkson Potter, 1999, p. 166. En raison de l'internationalisme de la gauche, les artistes étrangers étaient acceptés au sein du mouvement, même si, comme Weston, ils ne parlaient pas espagnol.

41. « Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores », publié dans *El Machete*, n° 7, juin 1924, p. 4.

42. Lettre datée de 1929 citée par Patricia Albers in « Tina Modotti and the Indians of Mexico », op. cit. (n. 9), p. 47.

43. Modotti a publié de nombreuses photographies dans *El Machete*. Margaret Hooks pense que les débuts de sa collaboration avec la revue et de son activité au Secours rouge international – dont elle finira par diriger la section mexicaine – datent de 1924, car c'est à partir de cette année qu'apparaissent dans la revue plusieurs articles

antifascistes traduits de l'italien. Voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, op. cit. (n. 7), p. 140-141.

44. Les premières biographies de Tina Modotti rapportent déjà une anecdote fondamentale, qui souligne un changement de paradigme dans ses choix de vie. En 1925, après le retour de Weston d'un séjour de plusieurs mois aux États-Unis, Modotti refuse de monter en première classe dans le train et voyage avec les plus modestes en troisième classe.

45. Tina Modotti citée par Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*, op. cit. (n. 10), p. 86.

46. Les photographies de Tina Modotti sur le mouvement de réforme agraire, qui datent de la fin des années 1920 et de sa rencontre à Chapingo avec Pandurang Khan Khoje [cat. 126], agronome révolutionnaire d'origine indienne, méritent une analyse spécifique. Elles sont restées dans la famille de Khan Khoje jusqu'à ce que sa fille, Savitri Sawhney, ne les donne à l'Institut national d'anthropologie et d'histoire du Mexique. Aujourd'hui conservées par la Photothèque nationale, elles ont été exposées lors de la documenta 14 (2017). *Alquimia* leur a également consacré un numéro spécial dans lequel se distingue l'article de la professeure Rosa Casanova, « Huellas de una utopía: las fotografías políticas de Tina Modotti » [Vestiges d'une utopie : les photographies politiques de Tina Modotti], in *Alquimia*, n° 50, janvier-avril 2014, p. 53-73.

47. Elle publie également dans *El Machete*, comme illustration d'un article contre le Code fédéral du travail, la photographie *Los trabajadores revolucionarios inician la lucha contra el Código Portes Gil-Morrow* [Les travailleurs révolutionnaires entament la lutte contre l'accord Portes Gil-Morrow] (1929), dans laquelle une main, coupée de son contexte d'origine, brandit un marteau [cat. 150]. Peu après, elle publie en Allemagne *Pioneros de la Unión Soviética* [Pionniers de l'Union

soviétique ; cat. 243], œuvre de laquelle se dégage une certaine atmosphère pictorialiste. L'image, découpée en fragments et montée dans le désordre, fait la couverture d'un numéro d'*AIZ* en octobre.

48. Tina Modotti, « Sobre la fotografia » [Sur la photographie], in *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, p. 196-198. La photographe a écrit ce manifeste à l'occasion d'une exposition qui lui était consacrée. Je pense qu'elle a utilisé mal à propos le mot *calidad* (« qualité ») en espagnol, car en italien *calidad* et *cualidad* sont exprimés par le même sème, *qualità* ; il en va de même pour l'anglais. Il est probable qu'elle ne fasse pas référence dans ce texte à la qualité formelle d'une image, mais défende la qualité intrinsèque de la photographie, son essence.

49. Tina Modotti, in Valentina Agostinis (dir.), *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione*, op. cit. (n. 2), p. 105 [NdT : à partir de la traduction de l'auteurice].

50. Sa décision de vivre en Allemagne a peut-être été motivée par son intérêt pour des photographes comme Albert Renger-Patzsch ou pour l'œuvre de Käthe Kollwitz.

51. Auparavant, Modotti réalisait ses positifs sur planches-contacts et à la lumière naturelle, ce qui était impossible à Berlin : elle a donc été obligée d'acquiescer à un agrandisseur.

52. Lettre à Edward Weston du 23 mai 1930, in Valentina Agostinis (dir.), *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione*, op. cit. (n. 2), p. 125-128 [NdT : à partir de la traduction de l'auteurice].

53. Il existe une importante bibliographie qui retrace le passage de Weston du pictorialisme à une photographie sans filtres, plus directe, objective et autonome. Il fut profondément influencé en cela par sa rencontre avec Alfred Stieglitz à New York en 1922. Voir Maria Morris Hambourg, « Del 291 al Museum of Modern Art: la fotografia en Nueva York, 1910-37 » [Du 291 au Museum of Modern Art : la photographie à

New York, 1910-1937], in *La Nueva Visión. Fotografía de entreguerras* [La Nouvelle Vision. Photographie de l'entre-deux-guerres] (cat. exp.), Valence, IVAM, 1995, p. 27.

54. C'est pour cette raison que de nombreuses photographies de cette exposition ont les mêmes dimensions que ses négatifs : 7,8 × 10,4 cm.

55. Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, op. cit. (n. 11), p. 22. D'après l'historienne, Modotti n'a commencé à faire des tirages gélatino-argentiques, en améliorant le temps d'exposition, qu'à partir de 1926. Les pictorialistes préféraient le platine, car il offrait des tons d'une plus grande intensité. Mais Modotti, comme Weston, utilisait un agrandisseur pour faire des positifs intermédiaires et réaliser d'autres formats.

56. Enzo Collotti, « Tina Modotti, vivere a Berlino nel 1930 » [Tina Modotti, vivre à Berlin en 1930], in Comitato Tina Modotti (dir.), *Tina Modotti. Una vita nella storia*, op. cit. (n. 4), p. 155-179.

57. Tina Modotti rencontre Lotte Jacobi lorsque celle-ci visite l'URSS, voir Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*, op. cit. (n. 10), p. 194. À Moscou, où on lui propose un travail de photographe, elle doit faire face à la même situation qu'à Berlin : dans une lettre envoyée à Edward Weston le 12 janvier 1931 depuis l'URSS – la dernière qu'il ait reçue – elle lui fait à nouveau part de son intention d'acheter un Leica, voir Valentina Agostinis (dir.), *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione*, op. cit. (n. 2), p. 132-134. Angelo Masutti, fils d'antifascistes du Frioul italien exilés à Moscou, rapporte que Modotti lui a prêté un Leica en 1932, voir Riccardo Toffoletti, « Prefazione » in Vittorio Vidali, *Ritratto di donna*, op. cit. (n. 26), p. 10.

58. José Clemente Orozco a fait remarquer à Jean Charlot qu'« il fallait être très inventif pour installer un gros appareil comme le sien, ainsi que son trépied, dans les escaliers ou sous les arches des bâtiments coloniaux ». Voir José Clemente Orozco, *El artista en Nueva*

York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos) [L'artiste à New York (lettres à Jean Charlot, 1925-1929, et trois textes inédits)], Mexico, Siglo XXI, 1971 ; cité dans Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*, op. cit. (n. 10), p. 126-127.

59. Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, op. cit. (n. 7), p. 255-256. Christiane Barckhausen-Canale, qui a eu accès aux archives de Moscou, analyse dans sa monographie l'ampleur du travail et des responsabilités de Modotti pendant sa période soviétique. Voir Christiane Barckhausen-Canale, *Tina Modotti*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 1998.

60. Pour ce qui concerne sa participation au conflit armé, se reporter à l'article de Laura Branciforte dans le présent ouvrage.

61. Voir Laura Branciforte, *El Socorro Rojo Internacional en España, 1923-1939. Relatos de la solidaridad antifascista* [Le Secours rouge international en Espagne, 1923-1939. Histoires de solidarité antifasciste], Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 240-241. Laura Branciforte a aussi écrit sur Flor Cernuda, voir « Flor Cernuda », in Comitato Tina Modotti, *Perimmagine. Periodico di informazione culturale*, été 2005. Je remercie ici la professeure Branciforte pour ses remarques à propos de la relation entre Modotti et Cernuda.

62. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 36. L'accès à l'image est facilité du côté de la production, mais la prolifération des studios photographiques au XIX^e siècle permet également aux classes populaires de conserver une partie de leur mémoire familiale et quotidienne. Faire faire un portrait devient abordable.

63. Pour Carol Gilligan, le domaine du *care* concerne le bien commun, l'empathie avec les autres êtres humains ; elle rapproche l'histoire des femmes, de leur vie privée et domestique, d'une certaine façon d'intervenir dans la société qu'elle appelle « résistance à l'injustice » et qu'elle considère comme essentielle à la création

de sociétés plus démocratiques. Voir Carol Gilligan, *Une voix différente. Pour une éthique du « care »*, trad. Annick Kwiatek, Paris, Flammarion, collection Champs, 2008.

64. Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, *op. cit.* (n. 7), p. 260. De ce congrès naît un comité du même nom qui exige le droit de vote pour les citoyennes françaises. Ce droit, obtenu par les Espagnoles en 1931, leur sera finalement accordé en 1944.

65. « Comme tu peux le constater, Edward, je n'ai pas été très créative... et ce n'est pas tant par manque d'intérêt que par manque de discipline et de capacité à produire. Je suis convaincue qu'en ce qui concerne la création... les femmes sont médiocres – elles sont trop superficielles, et ne sont pas capables de se concentrer et d'être absorbées par une seule chose » [NdT : à partir de la traduction de l'autrice]. Lettre à Edward Weston, 7 juillet 1925, in Valentina Agostinis (dir.), *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione*, *op. cit.* (n. 2), p. 48.

66. Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, *op. cit.* (n. 7), p. 149-151.

67. Le fait que ce soit un photographe italien lié à la gauche gramscienne, Riccardo Toffoletti, qui l'ait fait connaître, n'est pas un hasard. Dans les années 1970, la photographie n'est qu'indirectement et timidement intégrée aux propositions artistiques : l'art post-studio et le *process art* l'utilisent comme simple document ; la photographie sociale et le reportage ont des circuits de diffusion spécifiques.

68. La même année, Vittorio Vidali publie sa biographie de Modotti, et prévient dans la préface que l'image de Modotti a été déformée : « J'écris ces souvenirs avant que l'histoire de Tina ne soit à nouveau romancée, avant que les *mass media* ne la transforment en un personnage extravagant qu'elle n'a jamais été », Vittorio Vidali, *Ritratto di donna. Tina Modotti*, *op. cit.* (n. 26), p. 12.

69. Selon les conservateurs, « toutes deux sont des femmes artistes dont les œuvres présentent un intérêt évident pour quiconque s'intéresse à l'art dans une perspective féministe », Laura Mulvey et Peter Wollen, *Frida Kahlo & Tina Modotti* (cat. exp.), Londres, Whitechapel Art Gallery, 1982, p. 9. C'est pour cette exposition, qui a aussi été présentée au Museo Nacional de Arte (MUNAL) à Mexico, qu'ont été réalisés les tirages d'exposition du projet de la Fundación MAPFRE.

70. Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* [Femmes, modernisme et avant-garde en Espagne], trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 12.

71. Voir Olivier Debroise, « Tina Modotti fotógrafa, una evaluación » [Tina Modotti photographe, une évaluation], in *La Cultura en México*, supplément de *Siempre!*, n° 1575, 31 août 1983.

72. Voir Carol Armstrong, « The Photography Which Is Not One », art. cit. (n. 12), p. 29. « Les bananes, comme les fleurs, sont trop instables pour faire plusieurs négatifs : elles fanent et changent trop vite », Edward Weston, *The Daybooks*, *op. cit.* (n. 23), p. 13.

73. L'historienne Amy Conger analyse cette session et la façon dont Weston a trouvé des ressemblances entre le corps de Brenner et la cuvette des toilettes qu'il a aussi photographiée dans le studio. Voir Amy Conger, « El impacto de México en la visión de Edward Weston » [L'impact du Mexique dans la vision d'Edward Weston], in *Edward Weston. La mirada de la ruptura* [Edward Weston. Le regard de la rupture] (cat. exp.), Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Estudio Diego Rivera / Centro de la Imagen / CNCA, 1994, p. 33-52.

74. Luz Jiménez porte les mêmes vêtements lors des deux séances. Les photographies de Modotti ont été prises en extérieur, contrairement à celles de Weston. Bien qu'*An Aztec Baby* [Bébé aztèque] ait été daté de 1929 par la médiathèque de

l'INAH et placée dans le contexte du voyage de Modotti à Juchitán, l'âge de la fillette, ses boucles d'oreille et la concordance de ses vêtements avec ceux de sa mère m'incitent à dater provisoirement toutes ces images de 1926.

75. Quand Modotti et Weston ouvrent leur studio à Mexico, ils donnent aux classes moyennes et bourgeoises la possibilité de poser pour des portraits modernes. N'oublions pas que les portraits réalisés en studio – ce qui n'était pas le cas de ceux d'Anita Brenner – devaient être approuvés par le modèle.

76. Certaines photographies de Modotti montrent qu'à ses débuts, elle n'était pas indifférente à l'abstraction, comme *Pliegues de tela* [Plis de tissus] (1924) ou *Papel de estaño arrugado* (Grutas) [Feuilles d'étain froissées (Grottes)] (vers 1926). Plusieurs autres clichés sont le résultat d'expérimentations en laboratoire, comme *Interior of Church Tower at Tepotzotlán* [Intérieur de clocher à Tepotzotlán ; cat. 17] (1924), que Weston rapproche de certaines recherches de Man Ray, ou *Glasses* [Verres ; cat. 5] (vers 1924), obtenu avec un procédé de double exposition. On trouve une analyse détaillée des techniques et des procédés utilisés pour créer ces images ainsi que de leur rapport avec les expériences de la « Nouvelle Vision » et du Bauhaus dans Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, *op. cit.* (n. 11), p. 24.

77. Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », in Mathilde Ferrer et Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art* (actes du colloque, janvier-mars 1990), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p. 63-64.

78. Voir Karen Cordero, « Impulsora de la creación e interpretación artística », *op. cit.* (n. 6), p. 31.

79. L'un des livres favoris de Modotti était *Ulysse*, de James Joyce.

[4] *Rosas*, 1924



[5] *Experiment in Related Form* ou *Glasses*, vers 1924











[9] EDWARD WESTON *Portrait of Mexican Woman Wrapped in Shawl* (Luz Jiménez), 1926

[10] *Elisa*, 1924







[12] *Untitled (The Way Indian Women Dress in the State of Michoacán)*, vers 1926-1929









[16] *Circus Tent, Mexico, 1924*



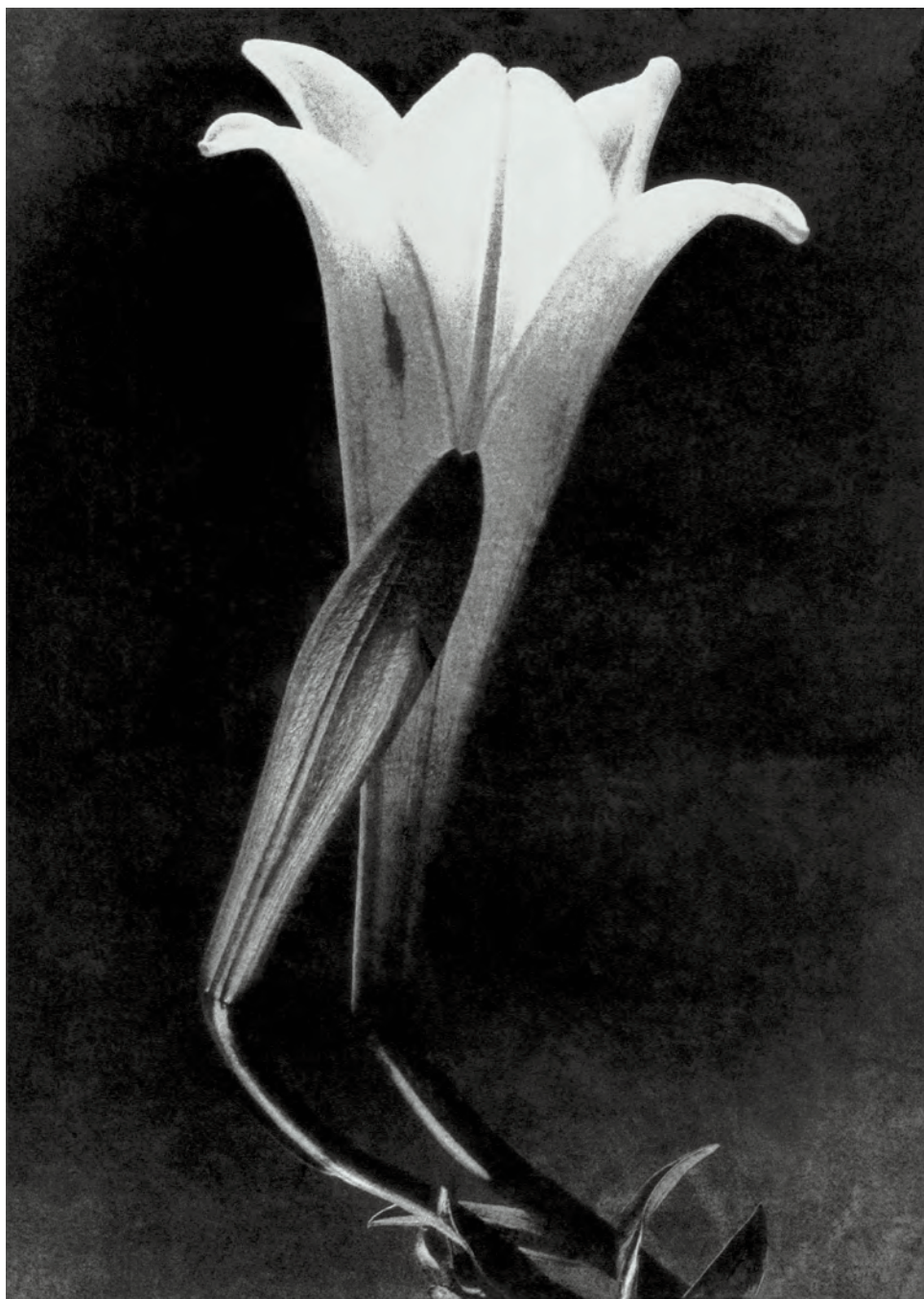


[19] *Bird in Flight*, 1926

[20] *Nopal Cactus*, 1925









[24] *Palmeras*, vers 1926





[25] *Maizal*, vers 1925

[26] *Cañas*, vers 1925



[27] *Untitled (Convent of Tepotzotlán)*, 1924







[28] *Convent of Tepotzotlán, Mexico*, 1924

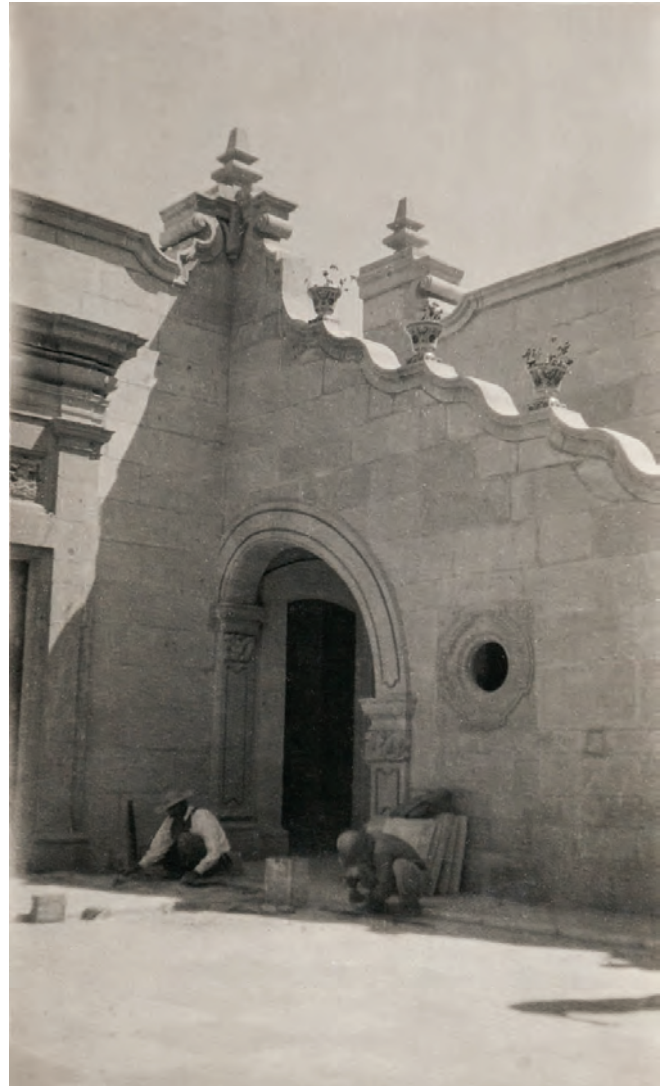


[29] *Untitled (Building Scene)*, vers 1926

[30] *Arch, Wall, and Fountain*, 1924



[31 / 32] TINA MODOTTI / EDWARD WESTON
Zuno's House, the Courtyard, 1926



[33] *Untitled (Arched Ruin
 Seen from Above), 1923-1929*



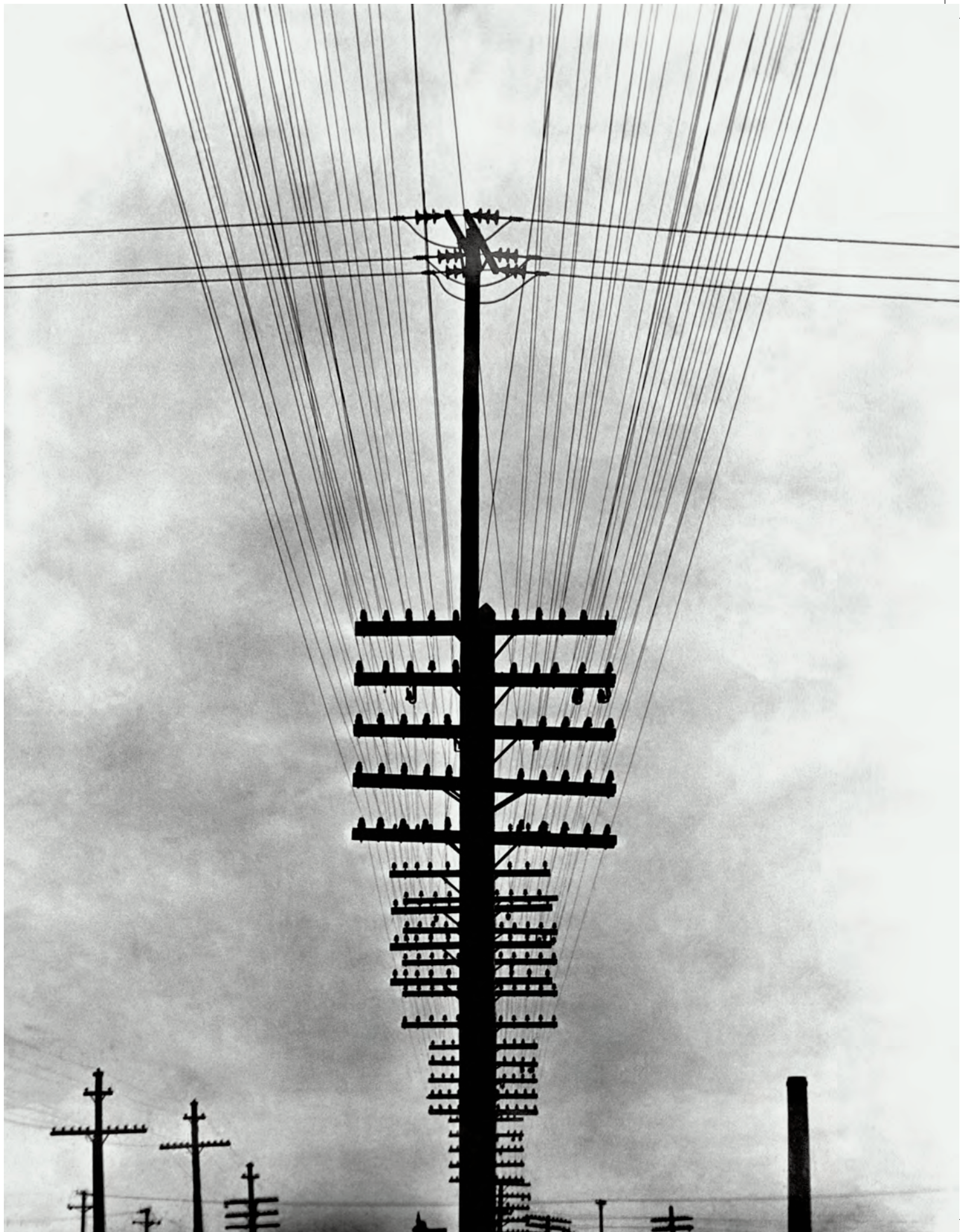
[34] *Arquitectura con andamios*, vers 1925













[40] *Untitled (Rose Richey Reading at Window of Abraham González Street Apartment, Mexico City)*, vers 1927

[41] *Untitled (View from Tina Modotti's Window, Mexico City)*, vers 1927

[42] *Untitled (Portrait of Rose Richey at Abraham González Street Apartment, Mexico City)*, vers 1927



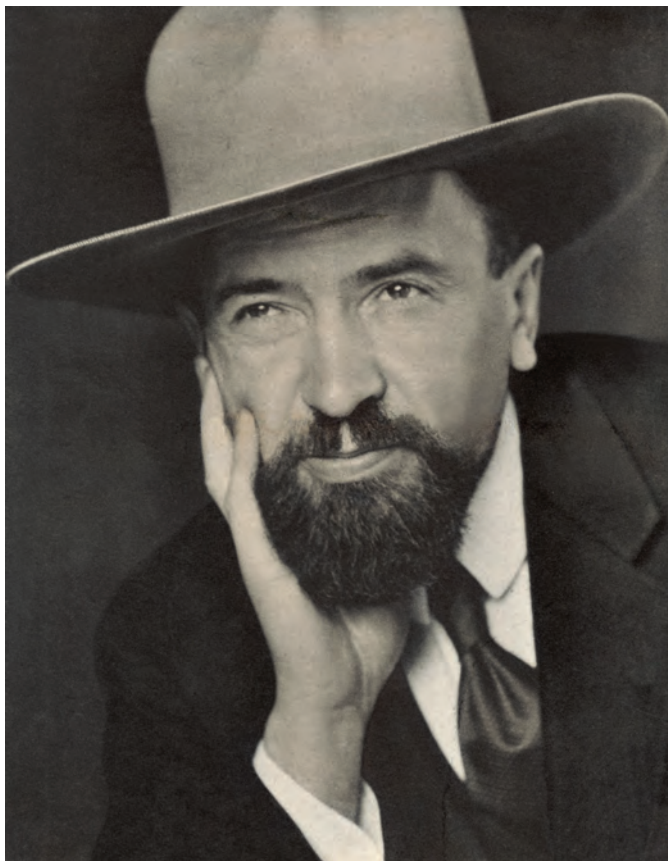




[43] *Portrait of William Spratling*, vers 1926-1929

[44] *Stanisław Pestkowski, Ambassador Plenipotentiary of the USSR in Mexico*, vers 1924-1926

[45] *Retrato de Frances Toor, México*, vers 1927



[46] *Edward Weston with Camera*, vers 1923-1924





[47] *Untitled (Girls Seated in Tina's Apartment)*, vers 1927



[48] *Untitled (Three Boys on Sofa)*, 1929





[50] *Ione Robinson*, vers 1929

[51] *Federico Marín*, 1926

[52] *Untitled (Portrait of Benvenuto Modotti)*, vers 1926

[53] *Carleton Beals*, 1924





[54] *Paula Brenner*, 1924

[55] *Anita Brenner in Profile*, vers 1925

[56] *Dorothy Brenner*, vers 1924



PAGE 94 : [57] *Flor de manita*, 1925
PAGES 95-97 : [58-66] *Nueve retratos
de Anita Brenner* 8/9, 6/9, 7/9, 3/9,
2/9, 5/9, 1/9, 4/9 et 9/9, 1925









Les années 1920 marquent au Mexique le début de la période postrévolutionnaire, qui fait de la modernité son projet d'identité culturelle et de l'art l'un des fondements de la reconstruction du pays. C'est dans ce contexte que Tina Modotti fréquente un milieu d'artistes et d'intellectuels dont font partie Anita Brenner, Concha Michel, Frances Toor, Diego Rivera ou Nahui Ollin, entre autres. Ses premières photographies dénotent clairement l'influence d'Edward Weston, bien que son aspiration à développer son propre style l'ait amenée à explorer le chemin de la Nouvelle Objectivité, où la nature et les objets de la vie quotidienne deviennent des éléments abstraits et organiques dignes d'être photographiés.

Les commandes émanant de personnalités telles que Genaro Estrada, Luis Quintanilla ou Jorge Juan Crespo de la Serna sont l'une des principales sources de revenus de Modotti en tant que photographe. L'Italienne vit de ces portraits commerciaux qui sont également publiés par l'un des journaux les plus importants du pays, *El Universal Ilustrado* [L'Universel illustré], dans sa « Galerie de grandes artistes mexicaines », où paraît le portrait de Dolores del Río accompagné d'un court texte qui relate le succès de l'actrice mexicaine à Hollywood¹.

El Universal Ilustrado a également consacré une pleine page intitulée « Les petites grandes œuvres de Tina Modotti » à une photographie aujourd'hui attribuée à Edward Weston, mais qui y est pourtant présentée comme étant de Tina Modotti². Cette confusion révèle la similitude de leurs démarches marquées par l'esthétique objectiviste, l'influence du maître sur son élève ainsi que le besoin naissant de Modotti de chercher son propre style et sa propre voie. Le travail de l'Italienne est exposé à la Galerie d'art moderne mexicain en 1926, et dans la recension de l'exposition par Jorge Cuesta et Rafael Vera de Córdova, ce dernier écrit : « Une artiste raffinée ; d'une sensibilité formidable : Tina Modotti. Combien de peintres voudraient produire dans leur vie un seul tableau dont l'émotion rappelle celle des photographies de cette artiste si moderne et prometteuse³ ! »

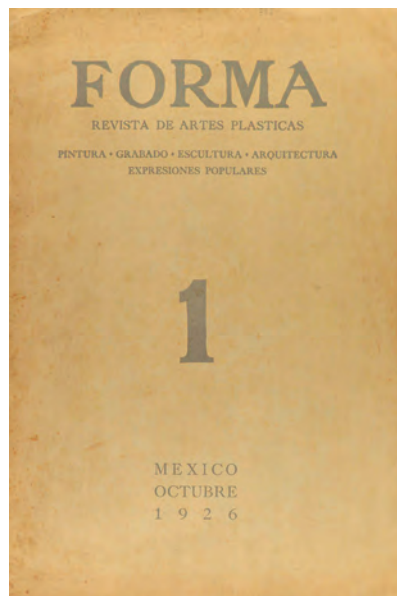
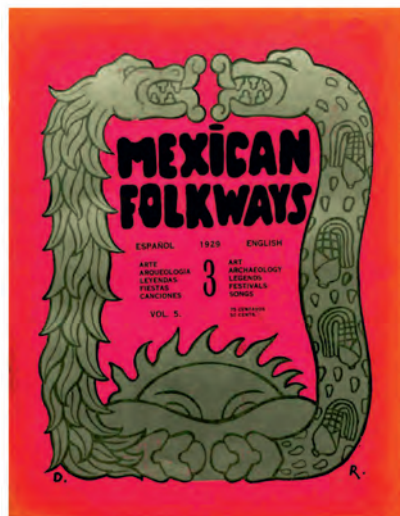
« DES PHOTOGRAPHIES HONNÊTES » LES INCURSIONS DE TINA MODOTTI DANS LES REVUES MEXICAINES

Magaly Alcántara Franco
David Caliz Manjarrez

[67] *Madre con bebé en Tehuantepec, Oaxaca*, 1929
Revue Mexican Folkways, vol. 5,
n° 4, octobre-décembre 1929



MOTHER AND CHILD FROM TEHUANTEPEC, OAXACA. BY TINA MODOITI.



(fig. 1) Revue *Mexican Folkways*,
vol. 5, n° 3, juillet-septembre 1929

(fig. 2) Revue *Forma. Revista de artes
plásticas*, n° 1, octobre 1926

(fig. 3) Revue *Horizonte*, novembre 1926

(fig. 4) Revue *i30-30! Órgano de los pintores
de México*, n° 3, septembre-octobre 1928

(fig. 5) Revue *Mexican Folkways*,
vol. 1, n° 5, février-mars 1926

Le travail remarqué de la photographe italienne lui ouvre les portes du monde éditorial de l'époque : elle collabore à des revues de premier plan comme *Mexican Folkways*, *Horizonte*, *Forma* ou *¡30-30! Órgano de los pintores de México*. Ces publications doivent se prévaloir d'un « support visuel solide et parlant, glané parmi les fonds documentaires et historiques aussi bien que dans l'univers créatif de la photographie objective et documentaire⁴ ».

REVUE *MEXICAN FOLKWAYS*

L'Américaine Frances Toor (1890-1956) s'installe à Mexico en 1922 pour y étudier l'espagnol et s'intéresse très vite aux cultures indigènes. En 1925, elle fonde la revue bilingue *Mexican Folkways* [Traditions populaires et arts au Mexique] (fig. 1 et 5), bimestrielle jusqu'en 1927, puis trimestrielle. En 1931, la revue cesse de paraître pendant un an, mais elle est rééditée dès 1932. Entre 1934 et 1937, un seul numéro est publié chaque année, auquel s'ajoutent trois numéros spéciaux en 1937. La chercheuse Alexandra López Torres recense au total 35 numéros⁵. La revue constitue un espace où dialoguent l'anthropologie, l'histoire des peuples indigènes, l'archéologie et l'ethnologie. On y trouve également des illustrations : gravures, peintures, photographies et dessins. C'est à partir de 1927 que *Mexican Folkways* accorde plus de place à la photographie, et notamment au travail de Tina Modotti, qui s'impose comme sa photographe officielle (fig. 10, 11 et 12 p. 136).

On ne peut aborder la collaboration de Tina Modotti avec *Mexican Folkways* sans prendre pour point de départ son manifeste « Sur la photographie⁶ » [cat. 68], où elle se montre critique envers le monde de l'art et son approche de la photographie. Ce texte dur et bref de 1929 nous permet de mieux cerner la position de la photographe italienne, qui soutient que la photographie doit s'engager à rendre compte de la réalité dans ce qu'elle a de plus social et appelle à éliminer son aura d'« art à l'état pur » pour la comprendre comme un outil d'enregistrement à forte valeur documentaire.

En témoignent les contributions de Tina Modotti à deux articles publiés dans *Mexican Folkways*. Dans l'un d'eux, les paroles de la chanson populaire mexicaine « ¡El 30-30! » sont ainsi accompagnées d'une note de l'éditrice qui fait référence à la lutte menée dans plusieurs États de la République par le groupe Los Agraristas, ainsi que d'une des photographies les plus emblématiques et reconnues de Tina Modotti, *Hoz, canana y mazorca* [Faucille, cartouchière et épi de maïs ; cat. 138] (1927), symbole du communisme alors en plein essor. L'effet recherché à travers l'association du chant populaire zapatiste et de la photographie de Modotti est clair. Ils contribuent à parts égales à donner toute leur force aux mots de la photographe elle-même, qui écrit à la fin de son manifeste : « Si nous ajoutons à cela la sensibilité et la compréhension des différents sujets, ainsi qu'une idée claire de la position que la photographie doit occuper dans le développement historique, le résultat sera digne, je crois, d'avoir sa place dans la production sociale à laquelle nous nous devons tous de contribuer⁷. »

SOBRE LA FOTOGRAFIA

ON PHOTOGRAPHY

By Tina Modotti.

SIEMPRE que se emplean las palabras "arte" o "artístico" en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas.

Me considero una fotógrafa y nada más. y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los "efectos artísticos" o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: LA CALIDAD FOTOGRAFICA.

Mucho se ha discutido en estos últimos años sobre si la fotografía puede o no ser una obra de arte comparable con las demás creaciones plásticas. Naturalmente las opiniones varían entre unos que sí aceptan la fotografía como un medio de expresión igual a cualquier otro; y los otros, los miopes, que siguen mirando a este siglo veinte con ojos del siglo diez y ocho y que, por lo tanto, son incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica. Pero para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no nos importan las opiniones adversas, tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus múltiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente.

Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir en

Always, when the words "art" and "artistic" are applied to my photographic work, I am disagreeably affected. This is due, surely, to the bad use and abuse made of these terms.

I consider myself a photographer, nothing more. If my photographs differ from that which is usually done in this field, it is precisely because I try to produce not art but honest photographs, without distortions or manipulations. The majority of photographers still seek "artistic" effects, imitating other mediums of graphic expression. The result is a hybrid product that does not succeed in giving their work the most valuable characteristic it should have,—photographic quality.

Whether or not photography may or may not be a work of art comparable to other plastic creation has been much discussed in recent years. Naturally, opinions differ. There are those who do accept photography as a medium of expression on a par with any other and there are others who continue to look myopically at the twentieth century with eighteenth century eyes, incapable of accepting the manifestations of our mechanical civilization. But, for us who use the camera as a tool just as the painter does his brushes, adverse opinions do not matter. We have the approbation of those who recognize the merits of photography in its multiple aspects and accept it as the most eloquent, the most direct means for fixing, for registering the present epoch.

To know whether photography is or is not an art matters little. What is important is to distinguish between good and bad photography. By good is meant that photography which accepts all the limitations inherent in

tre buena y mala fotografía. Y por buena se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece; mientras que por mala fotografía se debe entender aquella que está hecha, se podría decir, con una especie de

photographic technique and takes advantage of the possibilities and characteristics the medium offers. By bad photography is meant that which is done, one may say, with a kind of inferiority complex, with no appreciation of what photography itself offers; but on the contrary, recurring to all sorts of imitations.



THE TEHUANTEPEC WOMEN CARRY FRUIT AND FLOWERS ON THEIR HEADS
IN PAINTED GOURDS CALLED JICAPEXLE.

BY TINA MODOTTI.

Frances Toor fait dialoguer l'image et l'idée, la dénonciation et sa représentation. Elle connaissait les intentions de Modotti au moment de produire cette image emblématique de la cause communiste. La mise en scène des trois symboles disposés sur un sarape traduit l'esthétique visée par Tina Modotti : donner à voir la lutte des classes, au cœur de son engagement.

L'article « Un enfant naît à Tepoztlán⁸ » de l'anthropologue Margaret Park Redfield (1898-1977), qui décrit les rituels et la connexion entre une mère et son bébé depuis la grossesse jusqu'à la naissance, est illustré par deux portraits de la modèle et écrivaine nahuatl Luz Jiménez (1897-1965) avec sa fille Conchita réalisés par Tina Modotti. La première image [cat. 176], qui ouvre l'article, les montre toutes deux au premier plan, fixant l'objectif ; Modotti se trouve face à elles, soutient leur regard, fidèle à son idéal de « photographie honnête » : « Si mes photographies se distinguent de celles que l'on fait habituellement, c'est que je ne cherche pas à produire de l'art mais des photographies honnêtes, sans avoir recours à des truquages ou des artifices⁹. » La seconde image [cat. 170] qui accompagne le texte sur les us et coutumes entourant la maternité montre l'un des moments les plus intimes pour une mère : l'appareil capture Conchita agrippée à Luz, comme pour réaffirmer la conception de l'acte photographique par l'Italienne : « La photographie, parce qu'elle ne peut porter que sur le présent et sur ce qui existe objectivement devant l'objectif de l'appareil, s'affirme comme le moyen le plus incisif d'enregistrer la vie réelle dans chacune de ses manifestations. D'où sa valeur documentaire¹⁰. »

REVUE *FORMA*

Au mois d'octobre 1926 naît *Forma. Revista de artes plásticas* [Forme. Revue d'arts plastiques] (fig. 2), publication dédiée à « la peinture, la sculpture, l'architecture, les expressions artistiques populaires » dont sept numéros sont produits jusqu'en 1928, date à laquelle elle prend fin. Parrainée par le secrétariat à l'Éducation publique et l'Université de Mexico, elle est dirigée par l'artiste et agent culturel Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983) et a pour critique littéraire Salvador Novo (1904-1974), poète et chroniqueur de la ville de Mexico. La revue *Forma* a contribué au Mexique à la réappropriation du passé préhispanique et à la recherche des origines dans une perspective nationaliste, appuyée par une quête incessante des racines indigènes mettant sur un pied d'égalité « les expressions artistiques populaires » et les disciplines artistiques. Cette revue au contenu conceptuel riche s'intéresse aussi bien au « sens esthétique des jouets mexicains¹¹ », illustré par des dessins figuratifs en couleurs, qu'à la « renaissance de la fresque au Mexique¹² » avec des œuvres de José Clemente Orozco, en passant par la photographie dans l'article « Les daguerréotypes, commentés par [Edward] Weston¹³ ».

C'est en 1927, dans son numéro 4, que la revue *Forma* accueille le travail photographique de Tina Modotti. Un bref essai intitulé « Œuvres de Tina Modotti¹⁴ », que Renato Molina Enriquez signe de ses initiales, fait l'éloge de sa sensibilité

FRESCOES OF JOSE CLEMENTE OROZCO

IN THE NATIONAL PREPARATORY SCHOOL

Photographs by Tina Modotti.

SOLAMENTE desde hace poco es que se pueden conseguir fotografías de los frescos de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria para publicación. Ahora tenemos el placer de reproducir algunos aquí.

José Clemente Orozco, uno de los primeros artistas de México, está actualmente en Nueva York, donde los mejores críticos de arte lo aclaman como uno de los más grandes artistas modernos del mundo. Su arte se ha desarrollado completamente en México, ya que nunca ha ido a Europa.

La habilidad de Orozco como pintor, su apasionada seriedad y su poder de escudriñar en el carácter sin piedad pero constructivamente, no dejan de despertar interés en el que vea su obra. Los que entienden, sienten como el Dr. Tristán Maroff, un escritor latinoamericano, quien dijo de las pinturas de Orozco:

«Sus cuadros, de una intensidad de expresión formidable, sólo pueden ser comprendidos por los que sufren y por los que el grito de la revolución ha desgarrado sus carnes. De Orozco se puede decir sin pecar de exageración, que es un Goya más atormentado y realista. Un Goya como el de la última época, el Goya de la *Quinta del Sordo* y de los *Capricios*. Salvo que en Orozco el sentido social vindicativo que informa toda su obra, nos lo hace de una intensidad lacrimante; tal vez por esto de una penetración mayor; y desde luego íntimamente vinculado a la vigorosa ideología que hemos convenido en llamar de *post-guerra*. Son cuadros que hablan al alma, expresiones que sintetizan una enorme inquietud. Hay algo que flota en este ambiente y que le lleva la mano a la visera en un gesto de admiración sincera y humana.»

It is only recently that photographs of the frescoes of Orozco in the National Preparatory School are available for publication, and we are glad to reproduce some of them here.

José Clemente Orozco, one of Mexico's leading artists, is now in New York City, where he is being acclaimed by the best critics as one of the great modern artists of the world. His art is entirely a Mexican development, as he has never been to Europe.

Orozco's skill as a painter, his passionate earnestness and his power to search character, ruthlessly but constructively, cannot leave the beholder unmoved. Those who understand feel as Dr. Tristán Maroff, a Latin American writer, who said of Orozco's work:

«His pictures of a formidable intensity of expression, can only be understood by those who have suffered and whose flesh has been torn by the dragoons of the revolution. Of Orozco it may be said without being guilty of exaggeration, that he is a Goya but more tormented and realistic. A Goya of the last epoch, the Goya of the "Villa of the Deaf Man," and of the "Caprices," only that in Orozco, the vindicating social sense which informs all his work is portrayed with a cutting intensity. Perhaps, because of this, it penetrates more deeply. It is, of course, intimately tied up with the vigorous ideology that we have agreed in calling "post-war." They are pictures that speak to the soul, expressions that synthesize an enormous unrest. There is something in the atmosphere they create that causes the hand to go up in a gesture of sincere and human admiration.»

F. T.

194



(fig. 6) Photographie de Tina Modotti publiée dans F. T. [Frances Toor], « Frescoes of José Clemente Orozco in the National Preparatory School » [Fresques de José Clemente Orozco à l'École nationale préparatoire], revue *Mexican Folkways*, vol. 4, n° 4, octobre-décembre 1928, p. 194-198

esthétique et moderne à partir d'une sélection de quatre photographies : *Escalera interior* [Escalier intérieur ; cat. 35], *Cables telegráficos* [Câbles télégraphiques ; cat. 38], *Tank No. 1* [Réservoir n° 1 ; cat. 235] et *Trabajo 2* [Travail 2]. Il est précisé dans une note, à la fin de l'article, que ces œuvres devaient illustrer le livre *El canto de los hombres* [Le chant des hommes] du poète et écrivain stridentiste Germán List Arzubide (1898-1998).

Modotti collabore également aux deux numéros suivants : pour un article de Xavier Villaurrutia consacré à l'« histoire de Diego Rivera¹⁵ », elle réalise des photographies sur lesquelles apparaissent des détails des peintures murales exécutées par Rivera au secrétariat à l'Éducation publique, ainsi que des fresques du mur principal et de la voûte de la chapelle de l'École nationale d'agriculture de Chapingo. À travers l'œil photographique de Modotti se construit une histoire visuelle du muralisme mexicain qui documente le processus créatif des artistes de la « renaissance mexicaine » (fig. 6 p. 105 et fig. 8 p. 114). Ses photographies de José Clemente Orozco sur un échafaudage, travaillant à l'une des fresques de l'escalier de l'École nationale préparatoire¹⁶, en sont un parfait exemple [cat. 84].

REVUE HORIZONTE

À Xalapa (capitale de l'État de Veracruz), le poète Germán List Arzubide dirige *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea* [Horizon. Revue mensuelle d'activité contemporaine] (1926-1927), une publication qui agit comme caisse de résonance du stridentisme, mouvement artistique d'avant-garde défendant un renouvellement esthétique, littéraire, artistique et culturel sur le modèle des manifestes du futurisme et de l'ultraïsme. *Horizonte* (fig. 3) est le reflet du contexte historique et social dans lequel s'est développé le phénomène avant-gardiste au Mexique¹⁷, mais aussi des relations qu'entretenait la rédaction de la revue avec les intellectuels de l'époque ; citons en particulier les contributions d'artistes tels que Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal ou Lola Cueto, des poètes Federico García Lorca et Manuel Maples Arce et des photographes Pedro S. Casillas, Edward Weston, Agustín Jiménez et Tina Modotti.

Sur les dix numéros que compte *Horizonte*, trois contiennent des photographies de Tina Modotti qui reflètent la ligne éditoriale de la revue, définie par son directeur comme « incarnant toutes les idées d'avant-garde, ainsi que la lutte au moment présent, et représentant la meilleure tribune de la pensée révolutionnaire¹⁸ ». Alors que dans *Forma* ses photographies avaient pour fonction principale d'illustrer les articles, elles sont présentées dans *Horizonte* comme des œuvres d'art où l'on retrouve certains des fondements du stridentisme : le culte de la modernité, les progrès techniques et scientifiques, la ville comme sujet principal, la transformation et le renouvellement constant du langage. Ce n'est pas un hasard si le poète List Arzubide inclut la photographie *Cables telegráficos* dans son livre *El movimiento estridentista* [Le mouvement stridentiste], publié par les éditions Horizonte. En effet, si le

stridentisme a d'abord été un mouvement poético-littéraire, il se nourrit déjà de plusieurs disciplines en 1926, dont le graphisme, la sculpture, la peinture, la musique et la photographie. Modotti a su capter la tension permanente entre deux réalités : le dynamisme de la modernité et la transformation incessante de la ville marquée par les avancées industrielles entrent en contradiction avec la désolation et les inégalités sociales que vit le pays.

REVUE *i30-30!*

Le *i30-30!* est un groupe d'artistes qui, à partir du milieu de l'année 1928, interroge la nécessité de rompre avec les méthodes traditionnelles d'enseignement artistique pour offrir de nouvelles ressources propices à la création d'un art pour le peuple¹⁹. Le collectif doit son nom à un fusil – la carabine 30-30 – en usage pendant la révolution mexicaine de 1910, et compte parmi ses principaux membres les anciens stridentistes Ramón Alva de la Canal (1892-1985) et Fermín Revueltas (1902-1935). Le *i30-30!* a publié cinq manifestes en grand format et une revue du même nom²⁰ ayant pour sous-titre *Órgano de los pintores de México* [Organe des peintres du Mexique] (fig. 4). Dans le premier numéro, on trouve un article de Martí Casanovas intitulé « Les photos de Tina Modotti. L'anecdote révolutionnaire » qui explique l'importance de pratiquer un art social, pédagogique et illustratif sans renoncer à son caractère purement artistique et sensible, Tina Modotti étant la seule capable de parvenir à concilier les deux. Casanovas écrit : « C'est le grand mérite de Tina Modotti que d'allier la pureté des principes à une grande honnêteté. Sa photographie est entièrement intègre, libre de toute ruse et de tout artifice. Tina Modotti a fait de la photographie un art pur, et a mis cet instrument, qu'elle manie à merveille, au service de la révolution²¹. »

Dans le numéro 3 de la revue *i30-30! Órgano de los pintores de México* paraît la photographie *Hoz, sombrero y martillo* [Faucille, chapeau et marteau] en illustration de l'article « La dernière exposition de photographie » de Ramón Alva de la Canal (fig. 7), qui évoque le travail de Modotti en ces termes : « C'est la seule qui soit véritablement intéressante, elle n'a pas recours, comme d'autres photographes, à des subterfuges techniques pour obtenir une qualité plastique uniquement grâce à l'objectif : c'est la seule qui fasse preuve d'une grande et indiscutable sensibilité artistique²². »

En 1927, Tina Modotti s'inscrit au Parti communiste et une partie de son activité militante consiste à couvrir les meetings politiques et les mouvements sociaux, où elle saisit sur le vif l'injustice et l'inégalité sociale du Mexique postrévolutionnaire. Sa façon particulière de capturer la réalité en a fait la précurseuse du photojournalisme mexicain.

L'œuvre de Modotti fait écho au concept d'« image-pouvoir » de Georges Didi-Huberman. Ses photographies révèlent les conditions de vie des classes les plus défavorisées. L'image n'enregistre pas seulement l'instant, elle se transforme en acte : critique et sensibilité deviennent action révolutionnaire. Ses photographies

ne cherchent pas à prendre le pouvoir sur ce qui est représenté ; au contraire, Modotti donne de la visibilité aux démunis, aux êtres marginalisés, aux « riens²³ », comme l'écrira des années plus tard l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, le tout sans jamais perdre, selon l'expression de Modotti, « la qualité photographique²⁴ ».

Traduit de l'espagnol par Maira Muchnik



(fig. 7) Tina Modotti, *Hoz, sombrero y martillo* [Faucille, chapeau et marteau], photographie publiée dans Ramón Alva de la Canal, « La última exposición de fotografía » [La dernière exposition de photographie], revue i30-30! Órgano de los pintores de México, n° 3, 1928, p. 15

NOTES

1. Anonyme, « Dolores del Río. Galería de grandes artistas mexicanas » [Dolores del Río. Galerie de grandes artistes mexicaines], *El Universal Ilustrado*, 15 septembre 1927, p. 27.
2. Anonyme, « Las pequeñas grandes obras de Tina Modotti », *El Universal Ilustrado*, 4 novembre 1926, p. 32.
3. Rafael Vera de Córdova, « El arte moderno en México » [L'art moderne au Mexique], *El Universal Ilustrado*, 4 octobre 1926, p. 42 et 66.
4. Antonio Saborit, « El Renacimiento Mexicano y la interpretación sinfónica de Anita Brenner » [La renaissance mexicaine et l'interprétation symphonique d'Anita Brenner], in Karen Cordero et Pablo Ortiz Monasterio (dir.), *Anita Brenner. Luz de la modernidad* [Anita Brenner. Lumière de la modernité] (cat. exp.), Mexico, Arte & Grupo Salinas / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Museo Nacional de Arte (MUNAL), 2020.
5. Voir Alexandra López Torres, « El "Renacimiento Cultural" bajo la mirada de Frances Toor » [La « renaissance culturelle » vue par Frances Toor], *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n° 34, juillet-décembre 2001, p. 124.
6. Tina Modotti, « Sobre la fotografía », *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, p. 196-198.
7. *Ibid.*, p. 198.
8. Margaret Park Redfield, « Nace un niño en Tepoztlán », *Mexican Folkways*, vol. 4, n° 2, avril-juin 1928, p. 102-108.
9. Tina Modotti, « Sobre la fotografía », art. cit. (n. 6), p. 196.
10. *Ibid.*, p. 198.
11. Anonyme, « El sentimiento estético de los juguetes mexicanos », *Forma*, n° 1, 1926, p. 32-33.
12. Jean Charlot, « El Renacimiento del fresco en México. José Clemente Orozco: su obra monumental » [La renaissance de la fresque au Mexique. José Clemente Orozco : son œuvre monumentale], *Forma*, n° 6, 1928, p. 32-51.
13. Edward Weston, « Los daguerrotipos, comentados por [Edward] Weston », *Forma*, n° 1, 1926, p. 7.
14. R. M. E., « Obras de Tina Modotti », *Forma*, n° 4, 1927, p. 30-33.
15. Xavier Villaurrutia, « Historia de Diego Rivera », *Forma*, n° 5, 1927, p. 29-35.
16. À cette époque, au Mexique, l'enseignement équivalent au secondaire était assuré dans les écoles préparatoires. Les *escuelas preparatorias* préparaient aux *escuelas profesionales*, qui formaient à une profession particulière (comme avocat, médecin ou ingénieur, pour ne citer que les plus prisées). L'École nationale préparatoire (ENP), lieu de formation par excellence des élites mexicaines, était l'une des plus prestigieuses du pays [NdT].
17. Voir l'étude introductive de l'édition en fac-similé *Horizonte 1926-1927*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, collection Revistas literarias mexicanas modernas, 2011.
18. *Ibid.*, p. 6.
19. Laura González Matute, « Documentos del grupo de pintores ¡30-30! » [Documents du groupe des peintres ¡30-30!], in *¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928* [¡30-30! Contre l'Académie de peinture, 1928], Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), 1992 [1987].
20. Lynda Klich, « México estridentista » [Le Mexique stridentiste], in Matthew Affron et al. (dir.), *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano, 1910-1950* [Peindre la révolution. Art moderne mexicain, 1910-1950] (cat. exp.), Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) et Museo del Palacio de Bellas Artes / Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2016, p. 301.
21. Martí Casanovas, « Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario », *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, n° 1, 1928, p. 5.
22. Ramón Alva de la Canal, « La última exposición de fotografía », *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, n° 3, 1928, p. 15.
23. Voir le poème « Los nadies » (1940) d'Eduardo Galeano, « Les riens » dans sa traduction par Pierre Guillaumin in *Le Livre des étreintes*, Paris, La Différence, 1995, nouv. éd. Montréal, Lux, 2012.
24. Tina Modotti, « Sobre la fotografía », art. cit. (n. 6), p. 196.

[69] *Diego Rivera Working on Mural at “Capilla Riveriana”,
Universidad Autónoma de Chapingo, 1924-1927*

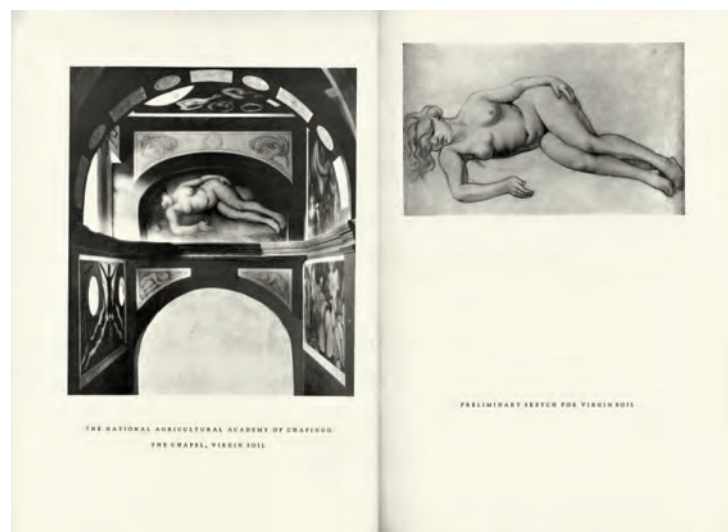
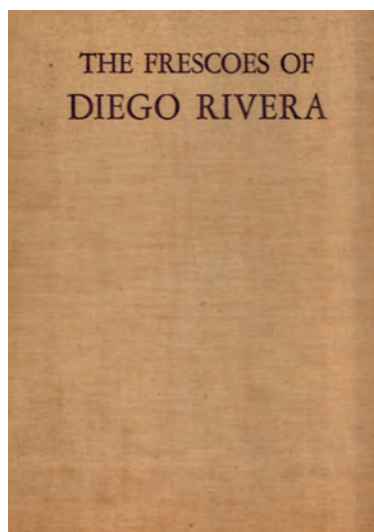




[70] *Photograph of a Portrait of Tina Modotti.*
Drawn by Diego Rivera, 1926



[71] *Portrait of Diego Rivera Painting a Mural*, vers 1924-1925



(fig. 8) Ernestine Evans, *The Frescoes of Diego Rivera* [Les fresques de Diego Rivera], New York, Harcourt, Brace and Company, 1929 : École nationale d'agriculture de Chapingo. La chapelle, *La Tierra Virgen* [La Terre vierge] et étude préparatoire pour *La Tierra Virgen*. Fundación MAPFRE, Madrid



(fig. 9) Anita Brenner, *Idols Behind Altars* [Des idoles derrière les autels], New York, Payson & Clarke, 1929 Fundación MAPFRE, Madrid



[72] Detail of Diego Rivera's Mural Sketch "The History of Mexico" at the National Palace, Mexico City, vers 1929



[73 / 74] *Untitled*, vers 1926

[75] *Pacheco Painting a Mural, 1927*



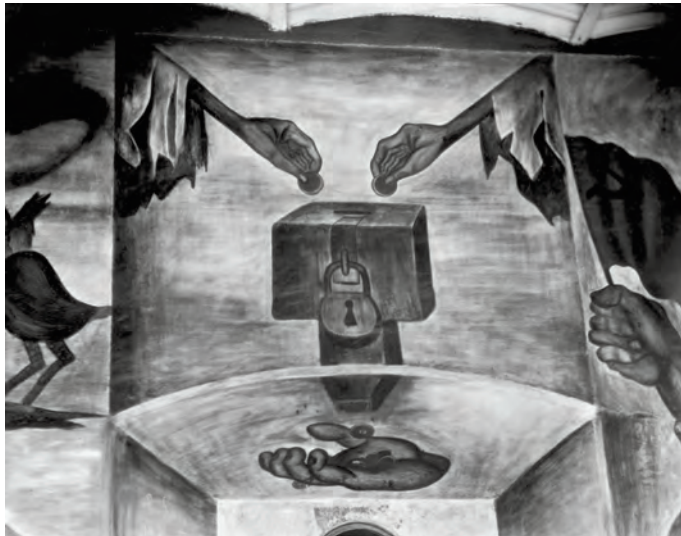


[76] *Preparatoria Mural Study (Prior to Mutilation by Students)*, vers 1924-1927
 [77] *Preparatoria Mural Study (After Mutilation by Students)*, vers 1924-1927





[78] *Orozco Mural, Preparatoria, vers 1924-1927*



[79] Orozco Mural, *"The Padlocked Box"*
(Alternatively *"Tribute to the Church"*),
Preparatoria, vers 1926-1927

[80] Orozco Mural Study, *"Man with Whip"*,
Preparatoria, vers 1926-1927

[81] Detail of *"The Strike"* and *"The Trinity"* Patio,
vers 1926-1927



[82] *Orozco Drawing, Peasant Couple from the Back. Preparatory Drawing for the Mural "The Rearguard", 1926*



[83] *Orozco Fresco, "The Rearguard", Preparatoria, vers 1926-1927*

[84] *José Clemente Orozco Painting, 1926*





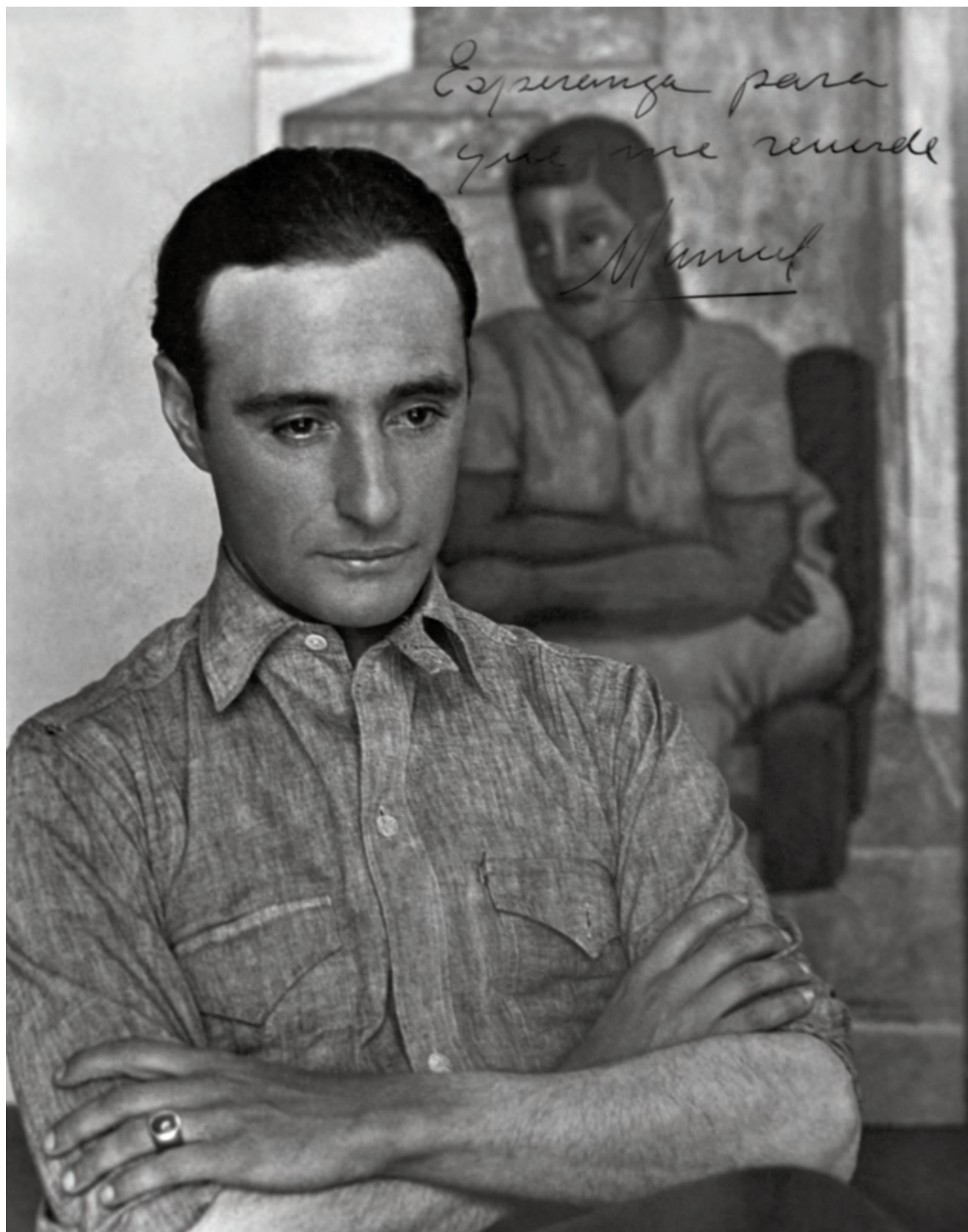


[85] *Portrait of Jean Charlot*, vers 1924



[86] *Xavier Guerrero*, vers 1926-1927

[87] *Retrato de Manuel Rodríguez Lozano*, vers 1929



Esperanza para
que me recuerde
Mami



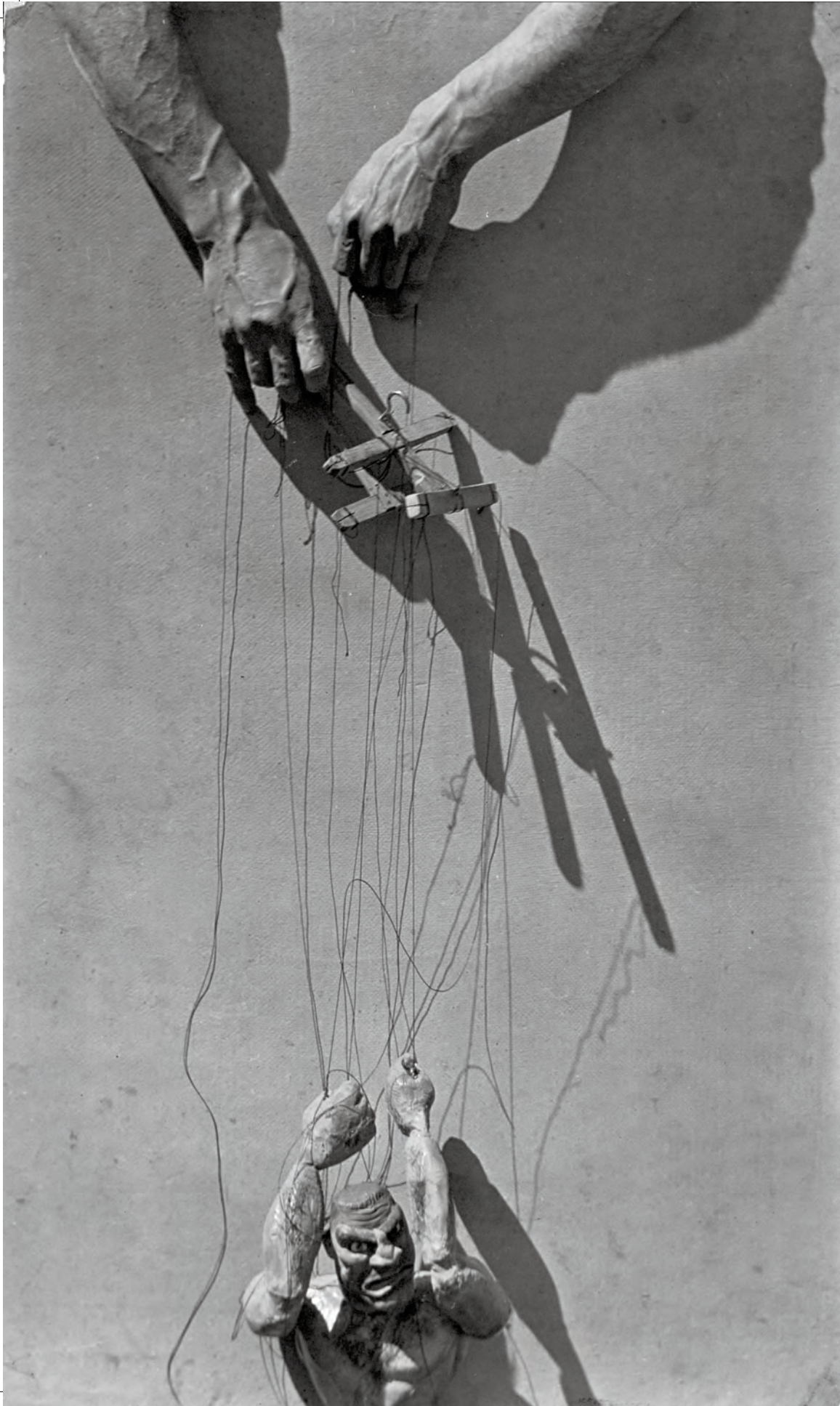




[89-97] De gauche à droite et de haut en bas : *Four Puppets*, vers 1929 / *Marionette and Modern Stage Set*, vers 1929 / *Four Puppets*, vers 1929 / “*Gentleman*” Puppet, vers 1929 / René d’Hamoncourt Puppet, vers 1929 / “*Pulqueria*” Puppet on Stage, vers 1929 / *Yank and Police Marionettes*, vers 1929 / *Three Marionettes*, vers 1929 / *Five Puppets on Stage*, vers 1929

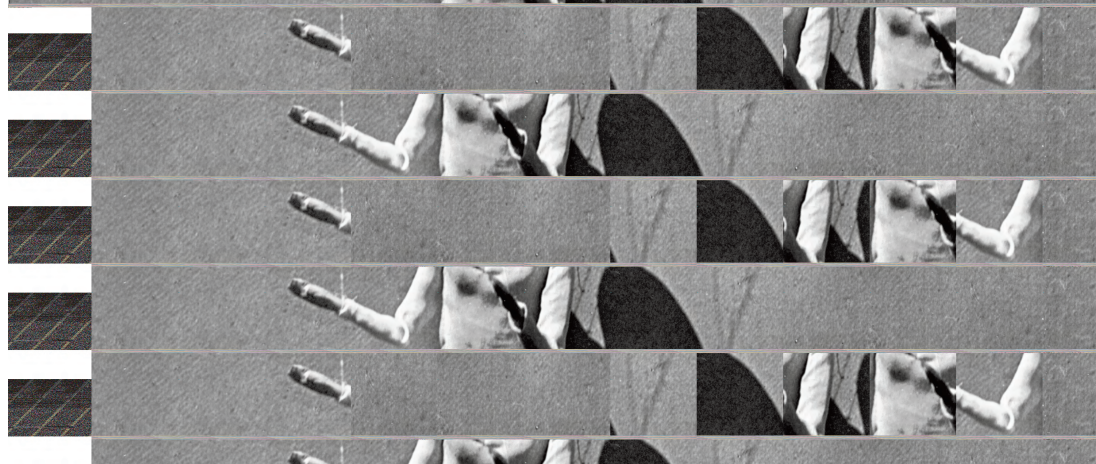
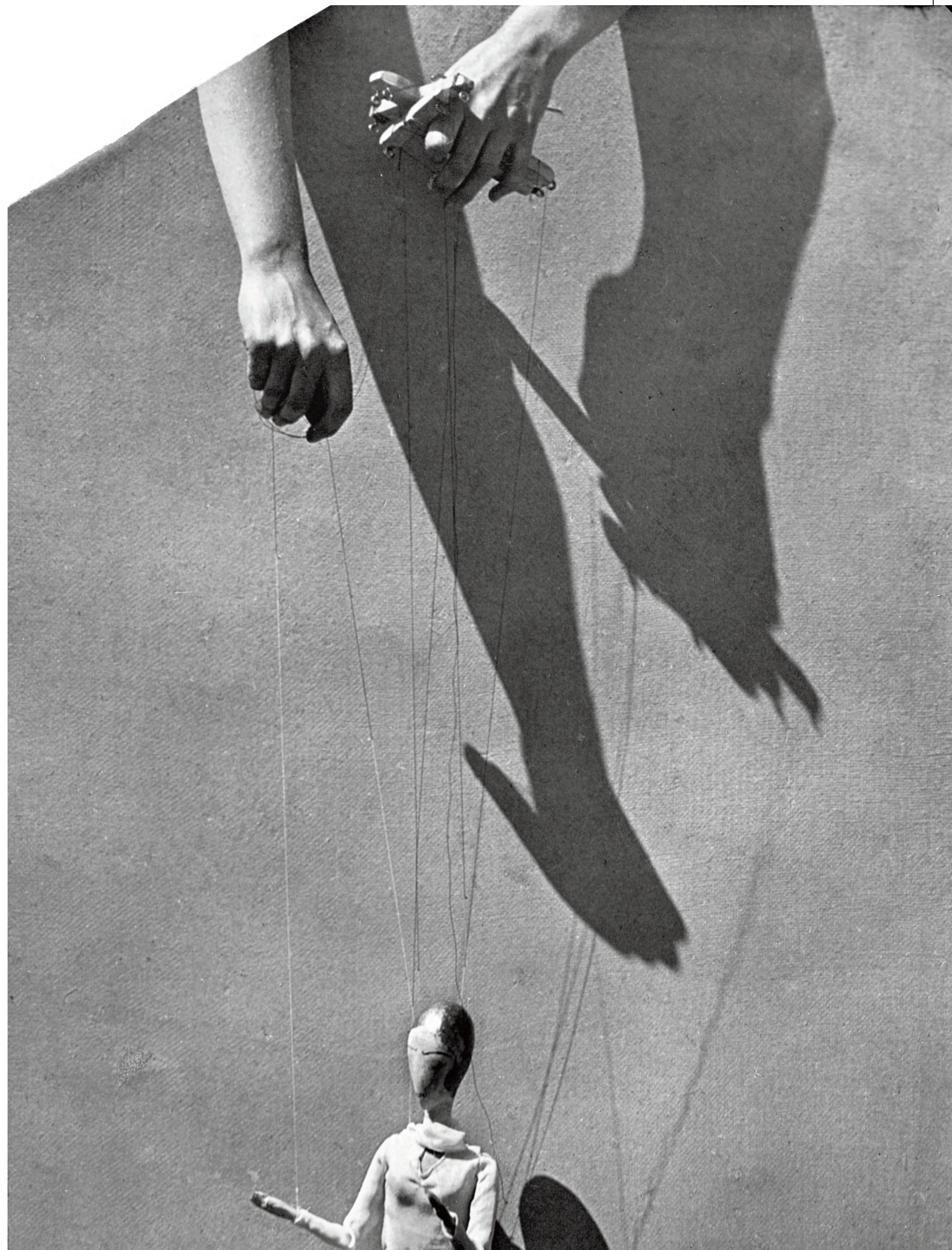
[98] Lou Bunin, *Puppet Master, Producer of “Hairy Ape”, with Marionettes*, 1929





[99] *Hands of the Puppeteer*,
vers 1929

[100] *Hands of a Puppeteer*,
vers 1928-1929



[101] *René d'Harnoncourt Puppet*, vers 1929

[102] *Anne Ione Brady*, vers 1924









[104-110] De gauche à droite et de haut en bas : Máscara de papel maché, 1926 / Devil Mask, vers 1929 / Máscara de papel maché, 1926 / Máscara de papel maché, 1926 / Máscara de papel maché, 1926 / Máscara de papel maché, 1926 / Máscara de papel maché, 1926



(fig. 10) Tina Modotti, photographie d'un masque en bois non peint représentant Ehécatl, le dieu aztèque des vents, provenant de la région mazatèque, district d'Ixtlán, Oaxaca, et conservé dans la collection du Musée national, *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 3, juillet-septembre 1929, p. 114-115. Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

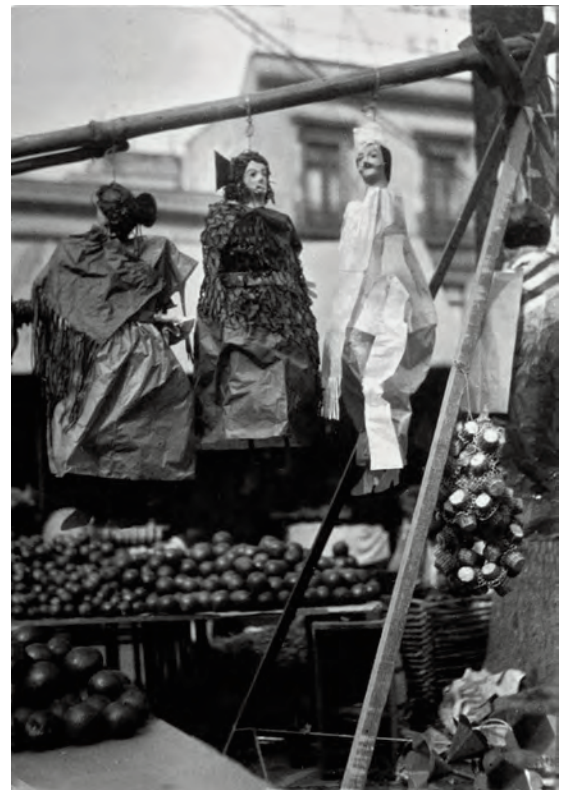


(fig. 11) Tina Modotti, photographie d'une piñata Charlie Chaplin, *Mexican Folkways*, vol. 2, n° 10, décembre 1925-janvier 1926, p. 4. Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

(fig. 12) Tina Modotti, photographie d'une grenouille verte, *Mexican Folkways*, vol. 3, n° 1, février-mars 1927, p. 48-49. Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico



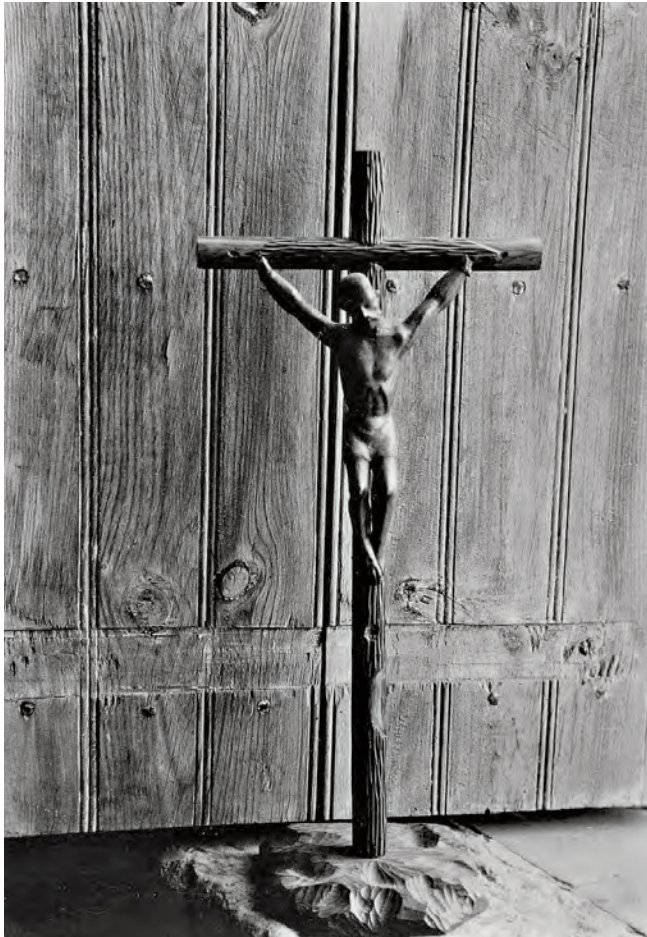
[111] *Judas, grupo de judas, vers 1925*





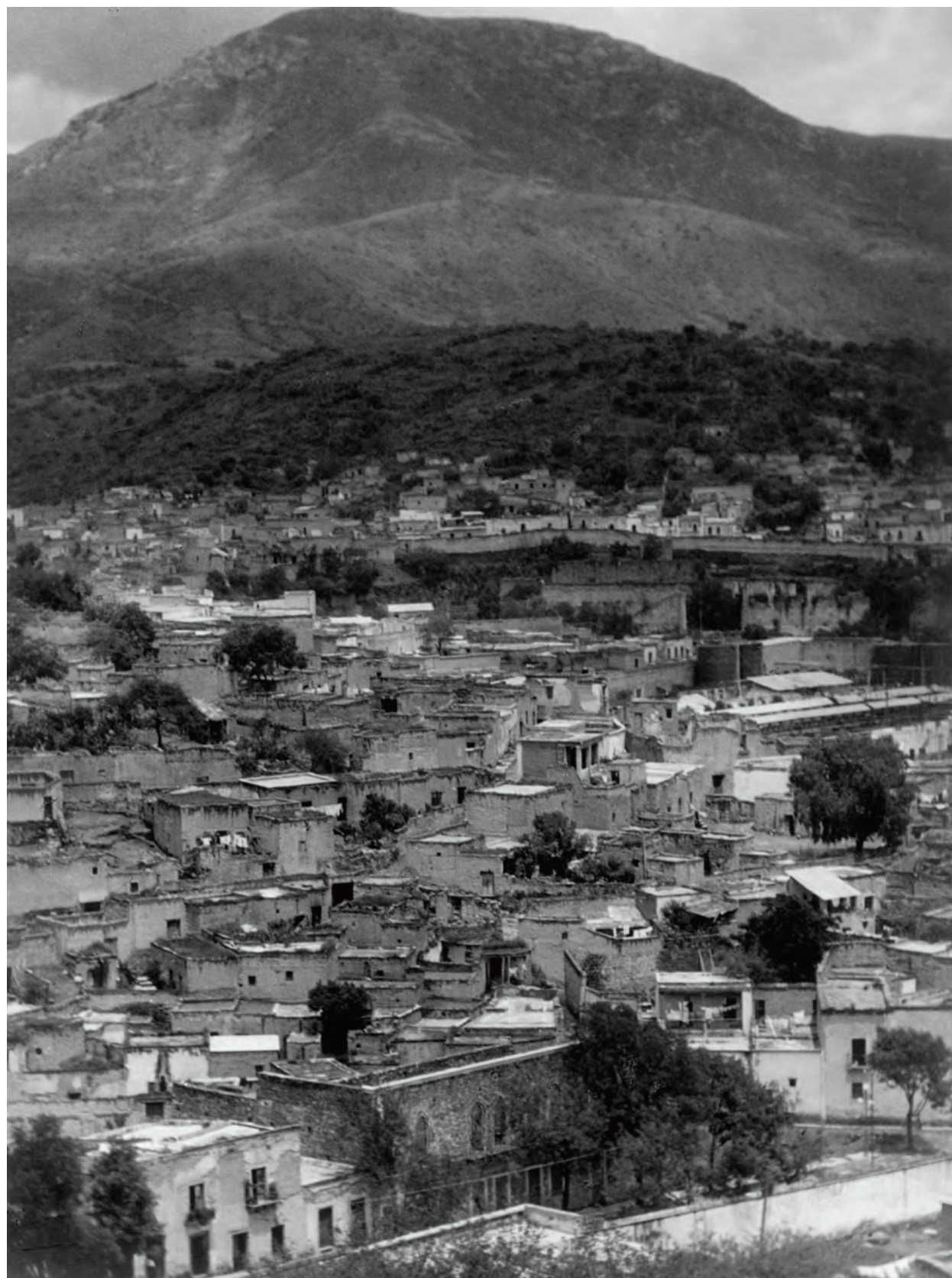


[116] *My Latest Lover!*, vers 1923-1924



[117] TINA MODOTTI / EDWARD WESTON *Crucifix against Primitive Door*, 1926

141 [118] TINA MODOTTI / EDWARD WESTON *Untitled (Straw Figure of Christ)*, 1924-1926







- [121] TINA MODOTTI / EDWARD WESTON
Shady Street with Stone Church and Pedestrian, 1926
 [122] *Untitled (Village Street)*, vers 1926

[123] *Village Scene*, 1929

[124] *Chozo con cerca de vara y montañas*, vers 1924-1929



PRÉLIMINAIRE

Jorge Ribalta : Cette conversation est une approche de Tina Modotti à travers le mouvement de la photographie ouvrière, un rapide passage en revue de son activité artistique et politique entre 1923 et 1939 pour tenter d'établir des connexions. Il nous faudra préciser à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons de photographie ouvrière, sorte de fantôme qui traverse l'Europe depuis 1926. Nous avons choisi le format de la conversation parce qu'il est une façon de partager des connaissances, mais aussi de signifier que cette œuvre ne peut être interprétée que sur le mode du questionnement et de l'approximation.

Rosa Casanova : Je ne sais pas si je dirais du travail de Modotti que c'est de la « photographie ouvrière » : son parcours va de la *straight photography*, filtrée par la préciosité d'Edward Weston, au documentaire. Quand elle adhère au Parti communiste mexicain (PCM) en 1927, elle reprend des thèmes liés à la photographie de presse telle qu'elle est alors pratiquée au Mexique et dans le monde. Au Mexique, la définition de l'« ouvrier » est complexe dans ces années-là, car elle inclut nécessairement les travailleurs ruraux, qui représentent la majorité de la population. Les secteurs radicalisés de la campagne se sont regroupés au sein de la Liga Nacional Campesina [Ligue nationale paysanne] (LNC), dont l'alliance avec le PCM a renforcé le parti, mais le débat interne entre les lignes agraires et ouvrières donne lieu à des conflits qui aboutissent, en juin 1929, à l'expulsion de plusieurs leaders liés à la LNC, ce que Modotti justifie dans un tract sur les journaliers mexicains en 1932. Par ailleurs, le terme *campesino* (« paysan ») gomme les différences ethniques et régionales et rend possible l'émergence d'un front commun entre les *ejidatarios*¹ et les salariés des industries agricoles.

La pratique photographique de Modotti est un cas à part au Mexique à ce moment-là ; elle introduit un précédent, mais il faudra attendre l'arrivée des photographes réfugiés des guerres

SPECTRES DE TINA MODOTTI

Conversation entre
Rosa Casanova et
Jorge Ribalta

[125] *Woman with Flag*, 1927



européennes pour en prendre toute la mesure. Même si, dans le manifeste du Syndicat des ouvriers techniciens, peintres et sculpteurs de décembre 1923, nombreux sont les artistes qui considèrent leur œuvre comme une arme au service de la lutte sociale, participant activement à la propagande politique².

JR : La définition de la « photographie ouvrière » est problématique. L'adéquation de l'œuvre de Modotti à la *straight photography* et au style moderne d'un Weston dont tu parles me paraît juste. Il existe chez elle une contradiction structurelle entre une esthétique romantique, pour ainsi dire régressive, et la politique progressiste ou révolutionnaire qui est au fondement de la modernité photographique. On retrouve aussi cette contradiction chez Paul Strand, par exemple³. Par l'expression « photographie ouvrière », je me réfère à un réseau artistique, médiatique et politique issu des stratégies de l'Internationale communiste dans les années 1920, en particulier des entreprises médiatiques de Willi Münzenberg – le « *Münzenberg Konzern* » – et de sa compréhension de la photographie en tant qu'arme dans la lutte des classes⁴. La photographie ouvrière a essaimé grâce à des organisations humanitaires comme le Secours ouvrier international (SOI) allemand de Willi Münzenberg et le Secours rouge international (SRI, ou MOPR en russe) soviétique de Clara Zetkin et Elena Stassova, nées des politiques de diffusion et de propagande promues depuis le Congrès de l'Internationale communiste de 1921⁵. Ces organisations de soutien et de solidarité se caractérisent par leur empreinte culturelle et leur lien avec l'avant-garde artistique, ainsi que par l'engagement en leur sein d'artistes, d'écrivains et d'acteurs culturels dans le but d'élargir les bases sociales du communisme international. La photographie ouvrière s'est typiquement constituée *via* les réseaux de photographes amateurs apparus à la suite de l'appel lancé le 25 mars 1926 par la revue AIZ (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) et les associations de photographes ouvriers qui ont dès lors commencé à se former en Allemagne autour de la revue *Der Arbeiter-Fotograf*, un modèle copié dans toute l'Europe et au-delà. Sa mission est de représenter « la beauté du travail et les horreurs de la misère sociale⁶ ». Quoiqu'il en soit, je ne comprends pas seulement ce mouvement comme une organisation, mais aussi comme quelque chose de plus diffus et fantomatique qui répond à la demande d'(auto-)représenter le nouveau rôle joué par les classes travailleuses à l'ère de la démocratie de masse. L'orientation idéologique des cercles de photographie ouvrière ou sociale n'a pas toujours été communiste ; on y observe une certaine diversité, allant du socialisme à l'anarchisme. Cette tendance à l'autoreprésentation et à l'autonomisation de classe est l'une des origines du discours documentaire.

RC : Les caractéristiques formelles de ce mouvement couvrent elles-mêmes un large spectre. Au Mexique, on a considéré la photographie qui a témoigné de la révolution, dans tous ses courants et toutes ses expressions, comme le début du discours documentaire, bien qu'elle soit davantage caractérisée par son intérêt journalistique pour l'actualité.

JR : Cette conversation est également une tentative de sortir des clichés sur le personnage de Tina Modotti et son œuvre, ainsi que de pallier l'insuffisance de leur historisation – due principalement à l'absence de traces de ses écrits et de ses contributions aux publications du SRI – et de leur représentation. L'activité professionnelle de Modotti doit être comprise dans toute sa diversité : elle inclut aussi bien la photographie que l'écriture ou le journalisme. Le versant « journalistique » de son travail est généralement relégué au second plan, alors même qu'il est caractéristique du productivisme et de la « factographie » (ou littérature factuelle), dont le plus grand représentant est Serge Tretiakov. Le mythe laisse de côté la dimension productiviste de sa posture, dans laquelle photographie, écriture et travail politique ne font qu'un⁷.

RC : Il faut préciser cette dimension « productiviste ». Je la relie à son expérience journalistique, qui comprend plusieurs facettes et débute avec la promotion de ses performances au théâtre italien, à San Francisco, puis se développe alors qu'elle est une étoile montante du cinéma et fréquente la bohème californienne aux côtés de Roubaix de l'Abrie Richey, dit « Robo ». Au Mexique, elle met à profit ce talent pour faire connaître l'œuvre de Weston, ce qui lui sera essentiel pour promouvoir ses propres photographies. Lorsque Tina Modotti collabore avec *El Machete*, elle apprend à travailler sur les textes et les traductions et se familiarise avec les directives de Moscou, leur langage et l'interprétation qui en est faite au Mexique ; elle se frotte également à l'édition et à la mise en page au sein d'un journal aux moyens rudimentaires. En couvrant des événements du PCM en tant que photographe, elle rencontre les photoreporters des principaux journaux de l'époque, d'où le fait que certains la considèrent comme un membre de la profession dans la nécrologie publiée après sa mort⁸. Son activité de propagande dans le cadre de la section mexicaine du SRI (et d'autres organisations proches) ainsi que l'édition de l'éphémère revue *Mella* en 1929 ont parfait sa formation, qu'elle a ensuite mise au service de Moscou, où elle a travaillé pour plusieurs publications liées au SRI, en particulier *Put Mopra* et la revue qui lui a succédé, *Internationalnij Majak*. Dans *Mella*, elle est désignée comme « directrice de la photographie » ou « directrice graphique », bien qu'elle soit certainement la principale instigatrice de cette publication conçue comme une sorte d'hommage à Julio Antonio Mella (1903-1929). Diego Rivera en est quant à lui le « directeur artistique ». *Mella* contient peu d'images, car celles-ci augmentent le coût de production, mais la participation des lecteurs est sollicitée afin d'obtenir des photographies de leaders et des témoignages des « manifestations, crimes et atteintes impérialistes contre les travailleurs ainsi que des persécutions des masses opprimées des pays coloniaux, etc.⁹ »

JR : On ne peut parler de Modotti dans une perspective productiviste sans se référer aux thèses du Soviétique Boris Arvatov, pour qui l'art doit faire partie des moyens de production¹⁰. Mais aussi au modèle « factographique » de Tretiakov, qui suppose une pratique de la photographie indissociable de l'essai photographique

de type journalistique, c'est-à-dire incluant l'écriture – même dans le cas d'un photojournalisme de caractère matérialiste¹¹. Ce qui signifie, comme tu le soulignes, qu'il faut considérer la pluralité du travail photographique de Modotti en prenant en compte non seulement sa dimension artistique, mais aussi son aspect professionnel et journalistique, à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu militant. Pour reprendre la réflexion classique de Walter Benjamin sur l'auteur-producteur, inspirée de Tretiakov et de John Heartfield, la subsumation de l'œuvre individuelle dans la lutte politique met fin à l'idée bourgeoise d'indépendance artistique.

RC : C'est précisément un point qui a fait débat dans le milieu culturel de la ville de Mexico, et a par exemple été à l'origine de la prise de distance de Diego Rivera et José Clemente Orozco vis-à-vis du PCM. Il est également au cœur du conflit intérieur permanent de Modotti et explique peut-être qu'elle ait fini par s'éloigner de la photographie. Je pense ici au modèle de Weston, qui associe des cadrages significatifs à des tirages de grande qualité. Autant d'heures passées dans la chambre noire qui ne cadrent pas avec les exigences du travail politique. C'est dans cette perspective qu'il faut analyser le célèbre manifeste « Sur la photographie », publié à l'occasion de l'exposition de Modotti dans le hall de la Bibliothèque nationale du Mexique en décembre 1929¹². Elle laisse de côté la question du caractère artistique ou non de la photographie, en affirmant que son objectif est de faire des photographies « honnêtes », à valeur documentaire, dignes « d'avoir [leur] place dans la production sociale à laquelle nous nous devons tous de contribuer ».

JR : En abandonnant la photographie dans les années 1930, Modotti s'engage dans un processus d'autodissolution, de « spectralisation », en cohérence avec les thèses productivistes et l'horizon utopico-révolutionnaire d'abolition de l'art. Pour l'historiographie de l'art, savoir comment rendre compte d'une pareille trajectoire est sans aucun doute un défi. Nous pouvons organiser la discussion en passant en revue les moments et les lieux clés de sa trajectoire : Mexico, Berlin, Moscou...

MEXICO (1923-1930)

JR : C'est l'étape fondatrice de son œuvre photographique, qui correspond à un corpus réalisé en à peine six ans et culmine avec son exposition à la Bibliothèque nationale en 1929. Il y a plusieurs choses à dire sur cette période. En premier lieu, le rapport artistique entre Tina Modotti et Edward Weston, et comment l'interpréter d'un point de vue idéologique. Le témoignage de Weston dans ses journaux est crucial, bien qu'il soit surprenant de constater qu'il écrit très peu sur elle et sur ses activités, et livre une description bien pauvre du contexte hautement politisé dans lequel ils vivent.

RC : Les références de Weston à Modotti trahissent son admiration pour certains de ses clichés, qu'il considère comme meilleurs que les siens, même si c'est la

problématique amoureuse qui prédomine. Nancy Newhall raconte que le photographe a effacé plusieurs parties de ses notes sur le Mexique, et, comme le souligne également Amy Stark, qu'il a détruit des lettres de Modotti – mais aussi d'autres personnes¹³. Je crois que la radicalité de Weston n'est pas politique, elle réside dans les efforts qu'il consacre à la recherche de sens et de forme à travers ses images. Ébloui par la rhétorique de Diego Rivera, il note, peu après son arrivée au Mexique, qu'il aime l'attitude des artistes qui se désignent comme des travailleurs, et admire l'engagement de ceux qui sont liés au Syndicat des ouvriers techniciens, peintres et sculpteurs¹⁴.

L'influence de Weston et Modotti dans le paysage mexicain de la photographie d'avant-garde a généré une sorte de mythe, qui tient quasiment pour acquis que les travaux menés par Manuel Álvarez Bravo ou Agustín Jiménez y ont trouvé leur origine. Il ne s'agit pas d'en minimiser l'importance, mais de retracer les chemins par lesquels sont passés l'influence et la permanence de certains standards de la photographie depuis le début du xx^e siècle au moins. Par ailleurs, on a mis en avant le travail « artistique » des deux photographes en laissant de côté le vaste registre qu'ils ont développé pour le livre d'Anita Brenner, *Idols Behind Altars* [Des idoles derrière les autels], ainsi que la recherche documentaire et journalistique effectuée par Modotti, un sujet sur lequel j'ai travaillé dernièrement¹⁵.

JR : Les motivations qui ont présidé à leur voyage au Mexique n'ont pu être, pour l'un comme pour l'autre, qu'artistiques et idéologiques, même si Modotti n'est pas encore militante en 1923 et que Weston n'a pas de sympathie particulière pour le communisme révolutionnaire.

RC : J'ai l'impression que Weston vole à un rendez-vous romantique avec une révolution censée valoriser l'art. C'est ainsi qu'elle lui a été décrite par Robo, qui était de tendance anarchiste, et par Ricardo Gómez Robelo, un écrivain et fonctionnaire qu'il avait rencontré à Los Angeles. Il s'enthousiasme également pour l'enseignement artistique prodigué dans les écoles fondées afin d'éduquer les enfants et la jeunesse de toutes les classes sociales¹⁶. Newhall cite un extrait des carnets de Weston daté de 1926 qui témoigne de sa vision romantique. Il y explique que les années passées au Mexique ont influencé sa pensée et sa vie, « non pas tant dans le contact avec mes amis artistes [...]. Des paysans, je ne savais rien. Et mes sens ont été renouvelés par leur expression élémentaire : j'ai senti la terre¹⁷ ». Le point de départ est donc très différent de celui de Modotti en 1928, mais je crois qu'il est nécessaire de rechercher les traces de ce discours primitiviste dans le discours communiste à propos des paysans.

Malgré la reconnaissance et la certaine stabilité économique qu'ils obtiennent, face aux contradictions de la vie au Mexique, ils perdent leurs illusions quant au changement social annoncé par l'État postrévolutionnaire. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'admiration de Weston pour le général et sénateur Manuel Hernández Galván. Il la matérialise dans un portrait qui, du point de vue de l'intention et du choix formel, se rattache à ce que Weston appelle les

« têtes héroïques¹⁸ », ses photographies de Guadalupe Marín, de Nahui Ollin et de Tina Modotti elle-même. Le soleil éblouissant de l'Altiplano exalte les traits du sénateur, leur octroyant une certaine dureté atemporelle. Weston ne s'arrête pas à ses opinions sur la situation sociale ou à son envergure politique, mais valorise sa vision des indigènes, son habileté dans le maniement des armes, sa prestance physique, son talent pour la guitare, ses chansons et sa spontanéité¹⁹.

JR : On est étonné par la pauvreté des détails que Weston livre au sujet du débat politique, que ce soit dans sa relation avec Modotti ou en dehors, car elle contraste avec sa précision dans d'autres domaines. Il faut prendre la mesure du degré de censure qu'ont subi ses carnets et tenir compte de l'influence déterminante du maccarthysme dans la reformulation et la dissimulation, après-guerre, de l'activité politique et artistique ayant précédé la guerre. Pendant la guerre froide, l'anticommunisme n'avait rien d'une plaisanterie. D'autres artistes nord-américains, comme Aaron Siskind, très engagé dans la Photo League (déclarée illégale en 1951), ont renié après-guerre le travail militant qu'ils avaient réalisé dans les années 1930 ; ce fut aussi le cas d'Helen Levitt ou de Paul Strand, qui a émigré en France pour les mêmes raisons. Tu as pu consulter les originaux des journaux de Weston dans ses archives conservées au Center for Creative Photography de Tucson. Quelle est ton opinion sur cette question ?

RC : C'est vrai. Cependant, je pense qu'au moment de la guerre froide, le monde mexicain était déjà très loin pour lui. Je crois que l'écramage qu'il a effectué dans ses négatifs est plus intéressant : il ne reste rien des portraits commerciaux faits au Mexique, et il n'a conservé que quelques essais sur certains thèmes, des études de nuages par exemple.

JR : Une autre question à aborder au sujet de la période mexicaine est la réception d'*AIZ* (fig. 1) dans l'entourage de Diego Rivera, où circule certainement la presse la plus pointue de l'époque, et en particulier les publications ayant un caractère politique. Rivera est un interlocuteur de l'Internationale communiste, il doit donc être au courant de leur existence. Cette revue circulait-elle au Mexique ?

RC : *AIZ* leur parvient probablement *via* les va-et-vient permanents de communistes de diverses nationalités, mais aussi par courrier. Je ne pense pas que la revue circulait beaucoup – je n'en ai trouvé que deux ou trois exemplaires dans les archives Rivera –, mais je suis certaine que l'élite culturelle du PCM la connaissait, en particulier grâce à la présence au Mexique d'Alfons Goldschmidt et de Fritz (Federico) Bach, tous deux proches de Münzenberg²⁰. On leur doit quelques articles parus dans *AIZ*, notamment dans le n° 11 de 1928, sur la couverture duquel apparaît le portrait du petit paysan [cat. 140] par Modotti. On y retrouve des thèmes traités dans la presse commerciale mexicaine, comme la mendicité ou les conditions de vie et de travail.



(fig. 1) Tina Modotti, *Woman with Flag*
[Femme au drapeau], photographie publiée
en couverture d'*AIZ*, 10^e année, n° 17, 1931

(fig. 2) Tina Modotti, *Woman with Flag*
[Femme au drapeau], photographie publiée en
couverture de *New Masses*, vol. 5, n° 1, juin 1929

УБИЙСТВО ХУЛИО МЕЛЬЯ

11 января с. г. на одной из улиц г. Мексико был убит агентами контрреволюционного правительства республики Кубы тов. Хулио Мелья, секретарь Средне-Американской организации МОПР.

Покойный был самым популярным революционным деятелем во всей Центральной Америке.

Родился он в г. Гаванне (столица Кубы), свою революционную деятельность начал в университете в 1919 г., среди студентов. Но в скором времени он убедился, что революционную деятельность надо вынести за пределы университета, в среду пролетарских масс.

Республика Куба является формально независимым государством, но фактически она подчиняется Соединенным Штатам. Куба не может без разрешения Штатов заключать какие-либо иностранные займы или договоры с другими государствами. Соединенные Штаты имеют право вооруженного вмешательства в случае революции в Кубе. Они имеют также право иметь там свои морские базы и держать там военный флот.

Лучшим показателем отношения северо-американских империалистов к Кубе является следующее обстоятельство. В 1919 году возникло революционное движение против вмешательства империалистов в дела Кубы. Правительство Соединенных Штатов высадило в столице Кубы, Гаванне, отряд матросов и солдат. Те усмирили движение с большими жестокостями. Было

расстреляно много рабочих и представителей революционной части мелкой буржуазии. Северо-американские империалисты поставили у власти «свое правительство», да еще велели поставить памятник «погибшим во исполнение долга» американским солдатам и матросам. Лишь землетрясение 1926 года смело с кубинской земли этот позорный памятник героям гнусной интервенции.

Соединенные Штаты очень дорожат владычеством над Кубой, потому что оно дает им возможность господствовать над Мексиканским заливом.

Неудивительно, что рабочие и крестьяне Кубы, а также часть мелкой буржуазии, ненавидят северо-американских империали-

стов. Все время там существует сильное антиимпериалистское движение. В этом-то движении и принял деятельное участие тов. Мелья. Он сразу понял, что базой этого движения является рабочий класс. Поэтому тов. Мелья увязывает работу студенческих революционных кружков с рабочим движением. С этой целью он основывает народный университет им. Хосе Марти для обучения рабочих экономическим и политическим наукам.

В 1924 году была основана в Мексике Антиимпериалистическая лига всей Америки. Целью ее было увязать революционное движение Латинской Америки против империализма с левым рабочим движением в Соединенных Штатах. В начале 1925 года тов. Хулио Мелья основывает секцию этой лиги в Кубе. Реакционное правительство Кубы, во



Тов. Хулио Мелья

главе с президентом Мачадо, являющимся по существу агентом Соединенных Штатов, почуввав большую опасность со стороны деятельности тов. Мелья; оно решило «ликвидировать» его. С этой целью был пущен слух о «заговоре против жизни» президента Мачадо. Хулио Мелья и его товарищи были арестованы и обвинены в участии в этом заговоре.

Вскоре после ареста тов. Мелья начал голодовку, которая продолжалась 19 дней.

Его арест и голодовка вызвали волну возмущения не только в Кубе, но и во всей Америке. Не только рабочие и крестьяне, но и мелкобуржуазные либеральные организации протестовали против ареста тов. Мелья. По всей Америке пошли демонстрации протеста. К ним присоединились мексиканский сенат и палата депутатов в Аргентине. Даже президент Мексики генерал Кайес написал письмо президенту Кубы Мачадо, ходатайствуя об освобождении тов. Мелья. Левые революционные организации в Соединенных Штатах тоже приняли участие в этой кампании, которая руководилась мексиканскими организациями. Кампания приняла такие внушительные размеры потому, что каждый понимал, что, по существу, тов. Мелья является пленником американского капитала. В результате кампании тов. Мелья был освобожден под залог и эмигрировал в Мексику.

Во время пребывания тов. Мелья в Мексике положение там было очень обостренное.

Империалисты Соединенных Штатов, овладев банками, железными дорогами и промышленностью этой страны, стремятся к



Типы детей бедняков в г. Мексико, столице Мексиканской республики

ее политическому порабощению. В этом им содействуют мексиканские помещики и духовенство.

У власти в Мексике стоит мелкая буржуазия. Она идет на уступки империализму, но не может заходить в этом отношении слишком далеко, дабы не возбудить против себя рабочих и крестьян.

Последние принуждены бороться на три фронта: 1) против помещиков и духовенства, 2) против иностранных империалистов, 3) против собственного правительства.

Громадное большинство мексиканских крестьян — безземельные и малоземельные. Пять шестых земель находится в руках помещиков и кулаков. Крестьяне



Гип девочки-работницы

вынуждены работать батраками у них и на иностранных концессиях.

Они объединены в революционные союзы и борются за землю. Вооруженные белогвардейские отряды, под руководством помещиков и священников, часто при содействии правительственных войск, убивают постоянно представителей революционного крестьянского актива.

Рабочие эксплуатируются преимущественно иностранными капиталистами. Часть рабочих союзов попала в руки продажных политиков, действующих по указке иностранного капитала. Но другая часть, в союзе с крестьянами, борется против блока помещиков, духовенства, иностранных капиталистов и социальных предателей.

В этой борьбе принял активное участие и тов. Мелья. Он стал одним из виднейших руководителей мексиканского революционного рабоче-крестьянского движения и как член



Комитет Крестьянской Лиги в штате Дуранго

ЦК компартии Мексики, секретаря Средне-Американского объединения МОПР и одним из руководителей Антиимпериалистической лиги.

В 1926 году тов. Мелья принял деятельное участие в организации национальной крестьянской лиги, объединяющей все революционные крестьянские организации в Мексике.

Как делегат этой лиги, он принял участие, в начале 1927 г., в международном антиимпериалистическом конгрессе в Брюсселе. По окончании конгресса он посетил СССР, где пробыл около двух месяцев (между прочим, в Москве он посетил станцию МОГЭС и табачную фабрику «Дукат»).

По возвращении в Мексику он еще сильнее окупился в революционную работу. Но враги не дремали. Агенты кубинского контрреволюционного президен-

та Мачадо приехали в Мексику и убили на одной из улиц столицы этого виднейшего борца революции.

Пролетариат и революционное крестьянство Мексики и всей Америки начали кампанию протеста в связи с его убийством. В результате им удалось добиться от временного президента Мексики Портес-Гиль отставки начальника полиции, подкупленного кубинским правительством, и раскрытия нитей заговора на жизнь тов. Мелья.

Рабочие и крестьяне СССР должны с неослабным вниманием следить за революционной борьбой рабочих и крестьян всей Латинской Америки и чтить память виднейшего вождя этой борьбы, тов. Хулио Мелья, убитого агентами империализма.

АНДРЕЙ ВОЛЬСКИЙ



Группа батраков в штате Мексико

(fig. 3) Tina Modotti, de gauche à droite :
Untitled (Children in Colonia de La Bolsa) [Sans titre (Enfants dans le quartier de La Bolsa)], 1927-1928 ;
Railway Worker's Daughter [Fille d'un travailleur des chemins de fer], vers 1928 ; et *Campesinos* [Paysans], 1927.
 Photographies publiées dans Andrei Volski, « Assassinat de Julio Mella », *Put Mopra*, n° 3 (1-15 février 1929), p. 2-3

(fig. 4) Tina Modotti,
La elegancia y la pobreza
[L'élégance et la pauvreté],
1928. Photographie
publiée dans *El Machete*,
28 juillet 1928

JR : C'est avant le voyage de Modotti à Berlin en 1930. Comment l'explique-t-on ?

RC : Je ne pense pas qu'il soit possible de tirer cela au clair. Nous avons connaissance des échanges continuels avec les communistes européens et des voyages de membres du PCM en Europe. Julio Antonio Mella intervient en tant que délégué de la LNC lors du Congrès international contre l'impérialisme et le colonialisme, qui a eu lieu à Bruxelles en février 1927 et où il serait entré en contact avec Münzenberg ; aux alentours de mars 1928, Xavier Guerrero se rend à Moscou pour y intégrer l'École internationale Lénine. Bach demeure un personnage clé pour comprendre le lien entre AIZ et Modotti, car il utilise ses photographies en regard de deux articles, « Das Erwachen der Massen in Mexiko » [Le réveil des masses au Mexique ; fig. 7 p. 270-271] (n° 11, 1928) et « Pulque. Die Lasterhöhlen in Mexiko » [Le pulque²¹. Les lieux de débauche au Mexique ; cat. 162] (n° 48, 1928).

La série sur le *pulque* traite d'une thématique fréquemment abordée au Mexique depuis le XIX^e siècle, tant du point de vue du folklore que dans les campagnes contre l'alcoolisme. La revue *Mexican Folkways* et le livre de Brenner décrivent la consommation du *pulque* comme une tradition, évoquant à la fois les modes de culture, les processus de fabrication et la décoration des points de vente, qui a fait l'admiration de Weston.

JR : La même année, en 1928, Modotti est également publiée pour la première fois dans *New Masses* (fig. 2)...

RC : Sa première contribution à *New Masses*, revue new-yorkaise radicale liée au communisme international et attachée à la défense d'une culture prolétaire dans une ligne proche de celle de Münzenberg, est la traduction en anglais d'un texte de Xavier Guerrero daté de mai 1927. Ce dernier a peut-être été à l'origine de la collaboration de Modotti avec le PCM et *El Machete*. Les liens de la photographe avec la revue se sont certainement renforcés après plusieurs séjours au Mexique de ses éditeurs, Joseph Freeman et John Dos Passos. En décembre 1927, elle y publie sa première photographie, un gros plan sur les mains d'un ouvrier du bâtiment. Nous savons que *New Masses* a circulé dans la ville de Mexico.

Je pense que 1928 est une année centrale pour Modotti dans l'affirmation de son travail. Elle fait probablement des traductions pour *El Machete* depuis un certain temps, et on peut supposer que lorsqu'elle adhère au PCM en 1927, elle consolide son implication éditoriale et est amenée à faire le lien avec les visiteurs étrangers grâce à sa maîtrise de plusieurs langues. Elle se met alors à enregistrer les événements de la vie du parti et à prendre des photographies promotionnelles, qui paraissent ensuite en petit format et sans crédit. À partir d'avril 1928, elle commence une série qui témoigne de la misère dans laquelle vit la population marginalisée de la capitale et condamne clairement la gestion du gouvernement de la ville²². Son œuvre est publiée ou discutée dans des médias liés à la gauche ou aux travailleurs, comme *CROM*, l'organe de la Confédération régionale ouvrière

mexicaine, qui fait paraître, en couverture et en couleurs, le portrait du petit paysan²³. Ses photographies sont commentées dans *i30-30! Órgano de los pintores de México* et constamment publiées dans *Mexican Folkways*, revue « consacrée aux us et coutumes du Mexique » dont elle a intégré la rédaction (fig. 8 p. 274).

Parallèlement à cela, elle publie des portraits dans la presse commerciale, où son œuvre est également commentée. On remarquera, dans cet ensemble, « El dolor proletario en la Ciudad de los Palacios » [La douleur prolétaire dans la Ville des Palais], une sorte de condensé de sa série sur la misère paru dans un journal à tendance conservatrice²⁴. Il est tentant d'y voir l'infiltration de journalistes sympathisants du parti. Il convient cependant de signaler que les thèmes dont traite la photographe font aussi partie intégrante du discours des deux entreprises journalistiques qui dominent le paysage médiatique : *Excelsior* et *El Universal*. Les diatribes sur la pauvreté et la mendicité, le manque de sécurité de l'emploi, les manifestations populaires, leurs protagonistes et les formes d'expressions artisanales sont des constantes dans les textes et les images qui y sont publiés, tout comme l'autopromotion *via* les photographies. Toujours en 1928, on trouve fréquemment des images de Modotti dans des revues liées aux réseaux communistes, telles que *New Masses* et *AIZ*.

Au-delà d'un repérage ponctuel des photographies de Modotti, il me semble essentiel d'attester leur circulation, qui démontre qu'elles sont largement utilisées, et parfois recontextualisées, pour représenter la réalité latino-américaine. Nous ne pouvons pas faire l'impasse sur la mise en pages : entre 1928 et 1932, plusieurs de ses photographies paraissent en une ou occupent une place importante dans les pages intérieures (fig. 5 ci-contre et fig. 6 p. 217) ; ailleurs, elles forment des ensembles autour de textes, ce qui leur donne du poids ; mais elles constituent aussi de petites « notes » qui offrent un panorama des événements internationaux. Les images de Modotti nous informent sur les priorités des publications qui gravitent autour du SRI et sur la manière dont son travail est interprété et utilisé. En 1928, la photographe est davantage connue pour ses prises de vue de la réalité mexicaine que pour son activité politique.

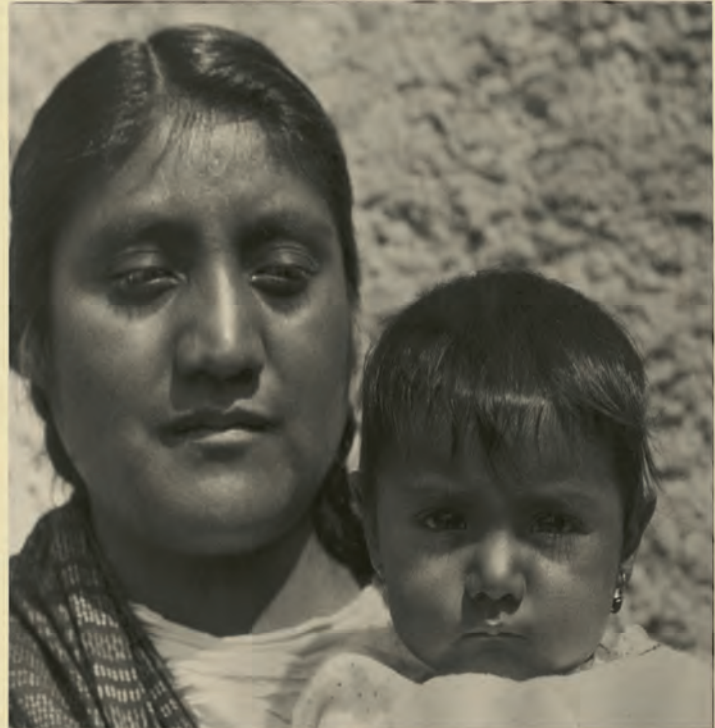
JR : L'éphémère revue *Mella*, qui commence à paraître en 1929, est l'organe du SRI dans les Caraïbes et possède son siège au Mexique. Elle appartient clairement à la constellation internationale de revues liées au SRI et au SOI, comme le montre l'éloquente illustration publiée en 1931 dans le n° 12 d'*Internationalnij Majak*. Cette image est par ailleurs importante, car on la retrouve aussi bien dans les revues du SRI que dans celles, comme *Tribunal*, qui sont associées au SOI de Münzenberg. La revue soviétique *Put Mopra* est comparable à *AIZ* par ses caractéristiques formelles. Cependant, la publication la plus importante au Mexique dans ce contexte est peut-être *El Machete*. Comment la lire par rapport à la presse du mouvement de la photographie ouvrière qui s'inspire en grande partie du modèle d'*AIZ* (*Der Kuckuck* en Autriche, *Regards* en France, *Afweerfront*

(fig. 5) Tina Modotti, *Loading Bananas, Veracruz* [Chargement de bananes, Veracruz], 1927 ; *Mujer campesina con niña* [Paysanne avec une petite fille], 1926 ; *La elegancia y la pobreza* [L'élégance et la pauvreté], 1928 ; *Street Scene outside a Pulquería* [Scène de rue devant une *pulquería*], vers 1927. Photographies publiées dans « Armut in Mexiko » [La pauvreté au Mexique], *Der Kuckuck*, n° 27, 1930, p. 14

AIRMIUT IN MEXIKO



Verladung von Bananen in Veracruz (Mexiko). Sie werden in Mexiko „das grüne Gold“ genannt. Unicefoto-Modotti



Arbeiterfrau mit ihrem Kind (Tehuantepec)

Unicefoto-Modotti



Arbeitsloser in Mexiko-Stadt: Das Schneiderplakat hinter ihm sagt: „Wir führen alles, was ein Gentleman braucht, um von Kopf bis zu Fuß elegant gekleidet zu sein.“ Unicefoto-Modotti

HEißer, tiefblauer Himmel und Berge mit ewigem Schnee, diese beiden Extreme beherrschen das Bild, das wir uns von Mexiko machen, dem weiten, riesigen Land, das von zwei Meeren gespült wird und vom 15. bis zum 30. Grad sich erstreckt. Noch immer ist für uns Romantik mit der Vorstellung von Mexiko verbunden. Wir denken an Sombreros, Indianer, Mustangs, rebellische Generale, Aufstände und Hinrichtungen. Trotzdem wir wissen, daß dieses Land heute Brennpunkt höchst realer und gewaltiger Interessen ist. Da hat nun eine kühne italienische Photographin, Tina Modotti, es unternommen, Mexiko uns nicht nur als

ethnographische Erscheinung, sondern als soziales Phänomen zu zeigen und in einer Reihe meisterhafter Aufnahmen, von denen wir nebenstehend einige reproduzieren, hat sie Arbeit und Armut unter diesem exotischen Himmel im Bilde festgehalten. Und da sehen wir, daß die Armut nicht anders ist als in Europa, daß das Leben des Arbeiters, ausgebeutet und mißbraucht, in den mexikanischen Städten nicht anders verläuft als in unserem alten Erdteil, und daß alle Unterscheidungsmerkmale rein äußerlicher Natur sind. Sinnfälliger als das Wort vermittelt hier das Bild den Begriff davon, wie international Armut, Ausbeutung und Arbeit sind.



Betrunkene Frauen vor einer Vorstadtschenke in Mexiko-Stadt

Unicefoto-Modotti

aux Pays-Bas, *WIN* en Angleterre, et peut-être *New Masses* et le *Labor Defender* aux États-Unis) ? Par son format, *El Machete* est plus proche du journal que de la revue illustrée, avec beaucoup de texte et peu d'images. Il n'est pas si éloigné de ce qui sera le journal du SRI espagnol pendant la guerre civile en Espagne, *Ayuda*.

RC : *Ayuda* contient beaucoup de photographies reproduites en plus grand format que celles qui paraissent dans *El Machete*. Assurément, au moment où Modotti y publie, le propos d'*El Machete* n'est pas d'ordre visuel : les clichés photographiques ne sont pas mis en avant, bien que la collaboration écrite des lecteurs soit sollicitée. Quand le Syndicat des ouvriers techniciens, peintres et sculpteurs le lance en mars 1924, la typographie, les gravures et les caricatures en grand format sont pensées pour que le journal soit visible sur les murs des quartiers populaires de Mexico où il est collé. Il ne contient presque pas de photographies, hormis quelques portraits de « héros » révolutionnaires. Lorsqu'il est officiellement repris par le PCM, on y trouve moins de gravures et de jeux typographiques, même si la publication de caricatures persiste pendant quelque temps et que de petites photographies liées à des personnalités locales y sont progressivement introduites. C'est avec Modotti que les sujets sociaux commencent à être traités *via* la photographie dans *El Machete*, et dès 1927, on y voit des images rendant compte de la vie du parti qui sont probablement les siennes. Malgré les limitations de technique et de place, Modotti recourt pour sa série de 1928 à des stratégies que l'on peut aussi observer dans *AIZ*, comme la juxtaposition d'images pour mettre en évidence les différences de classe (2, 9 et 16 juin), l'assemblage de deux photos sur le même thème (12 mai) ou le photomontage (28 juillet, fig. 4).

JR : Comment, dans ce contexte, lire *Mexican Folkways* ? L'iconographie élaborée dans le cadre de la presse ouvrière correspond principalement au modèle du travail industriel ou usinier, bien que des problématiques paysannes y soient aussi abordées. Ce point ne semble pas avoir les mêmes résonances en Europe qu'en Amérique, où se pose la question des populations indigènes.

RC : *Mexican Folkways* est une autre tribune dédiée à la valorisation des arts populaires et du milieu agraire dans la perspective radicale (mais non communiste) de son editrice Frances Toor, qui accueille les travaux d'artistes d'avant-garde ainsi que des recherches anthropologiques. L'une des stratégies de Toor pour financer la revue consiste à promouvoir les photographies que l'Italienne a prises des fresques de Diego Rivera, José Clemente Orozco et Máximo Pacheco et qui sont utilisées pour illustrer des textes sur les arts populaires. Y paraissent également des images prises par Modotti à Chipiltepec lors d'une réunion des Écoles libres d'agriculture fondées par Pandurang Khan Khoje, professeur à l'École nationale de Chapingo, à l'initiative de la LNC²⁵. Ce projet est la piste que nous connaissons le mieux pour suivre l'activisme de Modotti. En tant que représentante du SRI, elle coordonne les visites de personnalités comme Mihály Károlyi, ex-président hongrois qui a tenté de mettre

en œuvre une répartition des terres dans son pays ; elle couvre plusieurs événements en tant que collaboratrice d'*El Machete* et pour les écoles elles-mêmes ; elle intervient également en tant qu'oratrice dans une manifestation à Chiconcuac en août 1928²⁶.

JR : Finalement, la trajectoire de Modotti au Mexique culmine en 1929 avec son exposition à la Bibliothèque nationale, qui peut être considérée comme relativement programmatique au regard de ce que j'appelle l'esprit ou le fantôme du « mouvement de la photographie ouvrière ». *New Masses* en publie une recension dans laquelle Modotti est présentée comme une photographe ouvrière.

RC : Cette exposition mérite une étude détaillée²⁷. Modotti la conçoit, déjà, comme un adieu au pays ; elle mélange des photographies qui lui ont valu d'être reconnue en tant qu'artiste dès 1924 et des clichés issus de son activité politique. Bien imprimés, ceux-ci prennent une nouvelle dimension aux yeux des visiteurs. La presse commerciale consacre à cet événement de nombreux articles qui mettent l'accent sur la reconnaissance de son travail artistique, tandis que le flyer imprimé (peut-être par le PCM) à l'occasion de sa clôture le qualifie de « première exposition photographique révolutionnaire du Mexique ! » La revue *Mella* souligne : « Nous avons pour la première fois vu l'habit bleu des ouvriers dans une exposition organisée au sein de locaux universitaires. Car les travailleurs savaient, avant même d'admirer et de vivre l'exposition [...] que [Modotti] avait mis au service de la grande cause des opprimés son formidable métier générateur de beauté, inspirateur de révoltes²⁸. »

BERLIN (AVRIL-OCTOBRE 1930)

JR : Dans une lettre à Weston écrite à Berlin le 23 mai 1930, Modotti note l'existence d'une organisation de photographes ouvriers amateurs : « 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 [...] Les résultats obtenus sont bien entendu très éloignés des standards auxquels je m'efforce de me tenir, mais quoi qu'il en soit, le travail est fait²⁹. » Bien que ce commentaire laisse à penser que Modotti ignorait alors l'existence d'une telle association, je crois qu'il doit être compris comme une explication destinée à Weston, et surtout comme un constat de la présence sans égale de la photographie ouvrière dans le Berlin de l'époque. En tout cas, il est certain que, parmi les réseaux internationaux de la photographie ouvrière, aucun autre mouvement n'a été aussi intense que celui qui a existé en Allemagne. Son expansion allait atteindre son apogée dans les années 1930, avant qu'Adolf Hitler ne mette en 1933 un terme à son existence relativement courte et accidentée.

RC : La lettre à Weston révèle peut-être qu'elle s'est sentie supplantée dans son rôle de témoin enregistrant les conditions de vie des travailleurs, puisque ceux-ci s'en chargent eux-mêmes dans un contexte marqué par une effervescence politique et culturelle malgré la crise économique. Cela remet en cause le sens même de son travail ; elle n'est pas unique, mais fait partie d'un immense collectif, or elle n'y est pas encore préparée. Elle écrit à Weston qu'elle ne se sent pas suffisamment agressive pour faire de la photographie de presse – on le lui avait proposé au moment de son accréditation : « Je pense que c'est un travail d'homme, même si beaucoup de femmes le font ici³⁰. » Il n'a pas non plus dû être simple pour elle de travailler au sein du SRI, qui participait déjà de son identité.

JR : Modotti arrive à Berlin le 4 avril. Le même mois a lieu la deuxième grande exposition berlinoise de l'Association des photographes ouvriers allemands. Il semble que le Mexique y ait pris part *via* la contribution de Modotti³¹. Les Goldschmidt se trouvent aussi à Berlin à cette période. Nous savons que Modotti est entrée en contact avec Eugen Heilig, l'un des leaders du groupe de photographes ouvriers berlinois devenu l'éditeur d'*AIZ* et de *Der Arbeiter-Fotograf*³². C'est à ce moment-là que les deux revues publient des photographies de Modotti dans différents numéros. L'agence Union Foto, également dirigée par Heilig, est fondée en mai, ce qui explique que les images de Modotti aient circulé dans d'autres revues liées au réseau de la photographie ouvrière, comme *Der Kuckuck* à Vienne, où plusieurs de ses œuvres paraissent en 1930, 1931 et 1932, avec la mention de l'agence et de son nom entre parenthèses. Il est possible qu'elles aient été diffusées plus largement, mais que nous ne sachions pas encore dans quelle mesure.

RC : Au-delà de sa supposée participation à l'exposition des photographes ouvriers, qui pourrait expliquer sa décision de rester à Berlin, l'insertion rapide de Modotti dans les cercles et les publications liés à la photographie ouvrière peut se comprendre à la lumière de son œuvre, déjà connue grâce à *AIZ*, mais surtout du fait de son rôle au sein du PCM et du SRI, et de la notoriété que lui a valu l'assassinat de Julio Antonio Mella.

JR : Sans compter sa rencontre avec Lotte Jacobi. Bien qu'elle soit une sympathisante de gauche, Jacobi ne milite pas au sein du parti. Elle s'est rendue une ou deux fois à Moscou, notamment en 1932, alors que Modotti y était elle aussi. On peut imaginer que c'est dans le laboratoire de Jacobi que Modotti a développé les rares photographies qu'elle a prises à Berlin. Celles-ci forment en effet un ensemble très restreint, une sorte de court appendice au corpus de son œuvre, qui est définitivement mexicain. Les mois qu'elle a passé à Berlin sont une période relativement opaque, dont l'intérêt principal réside dans l'accession de ses photographies aux réseaux de distribution européens. D'après Christiane Barckhausen-Canale, plusieurs contributions écrites de Modotti paraissent dans une revue du SRI allemand entre 1931 et 1933, alors qu'elle se trouve déjà à Moscou. Nous n'avons pas travaillé sur ces sources, et il faut encore déterminer de quelle revue il

s'agit. Le SRI allemand édite notamment *Rote Hilfe*, mais ce n'est pas la publication citée par la chercheuse³³. Modotti part pour Moscou en octobre, possiblement à l'occasion du voyage d'un groupe de photographes ouvriers d'après Christiane Barckhausen-Canale³⁴, qui ne donne toutefois pas plus de précisions et présente cette éventualité comme une hypothèse. En revanche, il est certain que l'Association des photographes ouvriers d'Allemagne organisait ce type de voyages chaque année ; il est donc plausible que Modotti y ait participé, d'autant plus qu'elle était en contact avec Heilig.

RC : En récapitulant ces six mois à Berlin, je m'aperçois qu'on pourrait les considérer comme un succès : Tina Modotti bénéficie d'une accréditation pour travailler dans la presse, donc d'une certaine sécurité, elle présente une petite exposition et son travail est promu par une agence. Par ailleurs, tout au long de son séjour, elle publie dans de nombreuses revues (*AIZ* et *Der Arbeiter-Fotograf* à Berlin ; le *Deutsches Magazin von Mexiko* ; le *Labor Defender* à New York ; *Put Mopra* à Moscou ; *L'Art vivant* à Paris). Pour cela, elle puise dans les photographies prises au Mexique. Ce n'est que dans *AIZ* que paraissent des photographies prises à Berlin, peut-être à la suite d'une commande de la revue elle-même. J'ai toujours eu un doute quant aux documents que Modotti a emportés avec elle depuis le Mexique. Était-ce ceux qu'elle estimait avoir une valeur du point de vue de l'engagement social ? A-t-elle laissé ou détruit ses portraits commerciaux, comme l'a fait Weston ? Et pourquoi ceux que Vittorio Vidali a donnés à la Photothèque nationale de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire du Mexique (INAH) sont les seuls à avoir « survécu »³⁵ ?

MOSCOU (1930-1936)

JR : Tu signales que la collaboration de Modotti avec *Put Mopra* commence dès 1929, alors qu'elle est encore au Mexique. À partir de son arrivée à Moscou, elle se concentre sur son travail politique pour le SRI, et plus particulièrement pour cette revue. Son tract sur les journaliers mexicains, que nous avons évoqué au début de cette conversation, émane aussi du SRI³⁶. On considère habituellement que c'est à cette période que Modotti abandonne la photographie, et que sa contribution à la revue a essentiellement pris la forme de textes. Pourtant, il semble qu'il existe aussi des photographies, comme une couverture représentant un ouvrier en train de lire *El Machete*. Savons-nous si elle a également joué un rôle de directrice artistique ? Tu as toi-même consulté ces documents. Que peux-tu nous dire à ce sujet ?

RC : Vidali a déclaré qu'en arrivant à Moscou, Modotti a eu la possibilité de travailler en tant que photographe pour le parti, mais qu'elle a préféré se consacrer pleinement au SRI, au sein duquel elle est devenue, en novembre, responsable du « département latino-américain, italien, portugais et espagnol », qui traitait ponctuellement de questions nord-américaines³⁷. Cette fonction consiste à suivre la presse des pays concernés ainsi que leurs réfugiés à Moscou, contrôler la correspondance secrète,

rédiger des rapports mensuels, guider les délégations de visiteurs pendant leur séjour en Union soviétique, écrire pour les publications du SRI, mais aussi œuvrer clandestinement en supervisant les différents bureaux en Europe, en coordonnant la libération de prisonniers et en transportant de l'argent. Impossible ou presque, donc, de trouver le temps pour continuer à exercer le métier de photographe et participer activement à la rédaction de *Put Mopra / Internationalnij Majak* ou au Congrès des syndicats des correspondants photographes ouvriers de 1931, pour ne citer que quelques exemples. Cependant, dans un questionnaire qu'elle remplit en anglais – document qui semble être le plus transparent sur sa vie –, elle déclare : « Je considère la photographie comme mon métier, car c'est ce à quoi je me suis consacrée professionnellement la plupart du temps et je connais toutes les étapes de ce travail³⁸. »

Un appel est lancé dans le premier numéro de *Put Mopra* en 1925 : « Nous comptons sur les lecteurs de *Put Mopra*, les travailleurs actifs et les membres des cellules urbaines et rurales [...] pour être nos collaborateurs permanents, nous informer au sujet de leur travail et des succès obtenus en matière de solidarité prolétaire internationale. » Les lecteurs sont aussi exhortés à soutenir la diffusion de la revue. Cette stratégie est souvent adoptée par les publications d'obédience communiste à l'époque. C'est pour cette raison que les images promotionnelles (autoréférentielles) y abondent : elles figurent différents moments de lecture, de débat, de diffusion et de propagande. Dans les premiers temps, la revue reproduit surtout des illustrations en couverture (comme *New Masses*), puis, dans le but de diversifier le lectorat, mélange des recettes traditionnelles à des pratiques avant-gardistes, avec une utilisation précoce du photomontage, de la juxtaposition et de l'édition des images. Les résultats sont certainement probants. En 1929, davantage d'articles sur l'Amérique latine sont publiés et les premières photographies de Modotti paraissent dans le n° 3 de la première quinzaine de février, en regard de l'article « Assassinat de Julio Mella » (fig. 3). Après l'arrivée de Modotti à Moscou, la revue publie certains de ses textes et au moins huit de ses photographies, dont deux en couverture. Christiane Barckhausen-Canale fait référence à des articles portant sur d'autres thématiques et d'autres pays, parfois écrits sous pseudonyme (par exemple, « Mella » et « Vera Martini » en 1936)³⁹.

Modotti rédige aussi des tracts. Christiane Barckhausen-Canale mentionne une déclaration contre la guerre publiée en allemand en 1932. Apparemment liée à *Tribunal*, celle-ci incite les femmes travailleuses à s'inscrire au SRI et fournit des données sur les victimes et les coûts qu'entraînerait un conflit. La même année, Modotti publie *Meksikanskije Peoni* [Journaliers mexicains], une histoire de la paysannerie au Mexique – présenté comme un pays semi-féodal afin de coller à la perspective marxiste-léniniste – qui se conclut par une brève histoire du PCM, de ses différents courants internes et de la répression qui a éclaté en 1929 puis culminé avec les assassinats de leaders, dont Mella, mais aussi d'ouvriers, de paysans, de femmes et d'enfants⁴⁰.

JR : Alors même que Modotti n'est plus à Berlin, l'année 1931 marque l'apogée du mouvement de la photographie ouvrière allemande. En octobre, l'exposition célébrant

les dix ans du SOI s'ouvre parallèlement à des congrès nationaux et internationaux rassemblant des organisations de photographie ouvrière, auxquels participent des délégations et des groupes soviétiques, français, suisses, autrichiens, tchécoslovaques, néerlandais, nord-américains, hongrois, bulgares, roumains et polonais. À Moscou, l'Association russe des photojournalistes prolétaires (ROPF) se forme la même année et publie une importante déclaration, diffusée aussi bien par *Proletarskoe Foto* que par *Der Arbeiter-Fotograf*⁴¹. Durant les années de Modotti à Moscou, plusieurs personnages clés du mouvement des photographes ouvriers s'y trouvent également, mais nous ignorons si elle a ou non été en contact avec eux : John Heartfield, Joris Ivens, Paul Strand ou encore Jay Leyda – dans le cas de ce dernier, nous disposons d'un témoignage indiquant qu'il a bien rencontré Modotti en Union soviétique⁴².

RC : Les références à ses possibles rencontres avec les personnes que tu mentionnes, et même avec les Mexicains de passage à Moscou pendant ces années-là, sont très rares ; cependant, l'une de ses activités consiste à s'occuper des visiteurs étrangers, l'hypothèse est donc vraisemblable. Tout porte à croire qu'elle fréquente un milieu étranger aux mouvements d'avant-garde. Le travail qu'elle effectue en tant qu'agent du SRI dans plusieurs localités d'Europe (France, Espagne, Autriche et peut-être Pologne, Roumanie et Hongrie) est fondamentalement clandestin. Elle réussit également dans ce domaine : elle est promue « conseillère supérieure » du Comité central du SRI. Christiane Barckhausen-Canale soutient qu'elle a écrit « La photographie comme arme de combat du SRI », signe que son intérêt pour ce domaine a persisté, mais je n'ai pas vu de photographies qu'elle aurait prises à Moscou. Elle semble être devenue une ombre, toujours attentive aux ordres d'Elena Stassova.

JR : En 1932 se tient à Moscou un Congrès mondial du SRI lors duquel Modotti joue certainement un rôle important. En 1933, l'arrivée de Hitler au pouvoir marque le début de la diaspora européenne des auteurs et des acteurs du mouvement. Münzenberg s'installe à Paris, Heartfield à Prague. En 1935, le premier Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, organisé par le réseau de Münzenberg, s'ouvre à Paris. Modotti y était apparemment présente. L'Association des artistes et écrivains révolutionnaires (AEAR) organise les expositions programmatiques « Documents de la vie sociale » en 1935 et « La Photographie qui accuse » en 1936.

RC : Modotti participe au Congrès du SRI à Moscou et reçoit un prix pour « son remarquable travail de publication de livres et documents en langue espagnole, pour son active collaboration pendant le Congrès [du SRI], ainsi que pour son travail de traduction durant le Congrès⁴³ » en décembre 1932. Il est fort possible qu'elle ait collaboré au Congrès des écrivains à Paris, tout comme elle a participé au II^e Congrès à Valence en 1937, mais elle se trouve toujours du côté de l'organisation et y contribue certainement en tant que traductrice, avec peu de visibilité.

Remerciements : Enrique Arriola, María Milea, Rina Ortiz, Rocío Robles, Valentina Rojas, Josef Seiter et Erika Wolf.

1. Résultat d'une des principales luttes de la révolution mexicaine, la loi de réforme agraire de 1915 annule tous les actes de justice qui avaient exproprié les communautés indigènes et paysannes par le passé. La Constitution de 1917 permet ensuite à l'État d'exproprier et de redistribuer les terres. En 1920, la *Ley de Ejidos* officialise le démantèlement des grandes propriétés pour les transformer en *ejidos*, des propriétés collectives, les *ejidatarios* en étant les bénéficiaires [NdT].

2. Dans le premier numéro de mars 1924 d'*El Machete*, Xavier Guerrero déclare : « Nous donnerons à l'art une fonction sociale », et David Alfaro Siqueiros affirme que l'intellectuel n'a pas le droit de rester neutre.

3. Voir Jorge Ribalta, « The Strand Symptom: A Modernist Disease? » [Le symptôme Strand, une maladie moderne ?], *Oxford Art Journal*, vol. 38, n° 1, mars 2015, p. 55-71.

4. Willi Münzenberg, *Propaganda als Waffe* [La propagande comme arme], Paris, Éditions du Carrefour, 1937.

5. Au moins un représentant du Mexique, Manuel Díaz Ramírez, était présent lors du 3^e Congrès de l'Internationale communiste, qui s'est tenu à Moscou en juin et juillet 1921. La même année, Willi Münzenberg fonde le SOI – IAH (Internationale Arbeiterhilfe) en allemand et WIR (Worker's International Relief) en anglais.

6. Sur le mouvement de la photographie ouvrière, voir Jorge Ribalta (dir.), *The Worker Photography Movement (1926-1939). Essays and Documents* [Le mouvement de la photographie ouvrière (1926-1939). Essais et documents] (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia / Barcelone, TF Editores, 2011.

7. Outre la réflexion de Christiane Barckhausen-Canale dans son indispensable monographie *Verdad y leyenda de Tina Modotti* [Vérité et légende de Tina Modotti], La Havane, Casa de las Américas, 1989, la problématique sociale est également abordée par Mariana Figarella dans *Edward Weston y Tina Modotti en México* [Edward Weston et Tina Modotti au Mexique], Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

8. Parue dans *El Nacional* le 7 janvier 1942.

9. Archives d'État d'histoire sociopolitique de Russie (RGASPI).

10. Boris Arvatov, *Art et production*, trad. Claire Thouvenot, Paris, Éditions sans Soleil, 2022.

11. Sur Tretiakov et la photographie soviétique, voir le numéro monographique de la revue *October* coordonné par Devin Fore, n° 118, automne 2006.

12. Il a été publié en espagnol et en anglais dans la revue *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, p. 196-198. Voir Amy Stark, « The Letters from Tina Modotti to Edward Weston » [Les lettres de Tina Modotti à Edward Weston], in *The Archive*, n° 22, janvier 1986, ainsi que la version en espagnol d'Antonio Saborit, agrémentée d'autres matériaux, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston y otros papeles personales, 1921-1931* [Une femme sans pays. Lettres de Tina Modotti à Edward Weston et autres documents personnels], Mexico, Cal y Arena, 1992.

13. Nancy Newhall a dirigé la publication des carnets d'Edward Weston, voir *The Daybooks*, rééd. New York, Aperture, 1990, p. XVI ; et Amy Stark, « The Letters from Tina Modotti to Edward Weston », *op. cit.* (n. 12), p. 8.

14. Nancy Newhall (dir.), *ibid.*, p. 33 (28 novembre 1923) et p. 35 (7 décembre 1923).

15. Anita Brenner a publié *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots* [Des idoles derrière les autels : l'art moderne mexicain et ses racines culturelles] en 1929, avec de nombreuses photographies qu'elle avait commandées à Weston et Modotti.

16. Il s'agit des écoles en plein air, nées en 1913 ; dans les années 1920, elles accueillent de nouvelles spécialités et se concentrent sur la formation des enfants et des jeunes issus des classes travailleuses. Archives Edward Weston, Center for Creative Photography, Université de l'Arizona, Tucson, AG38.

17. Nancy Newhall (dir.), *The Daybooks*, *op. cit.* (n. 13), p. XXI. Cette note date du 4 septembre 1926.

18. Il utilise cette expression pour la première fois le 7 janvier 1924 ; le portrait a été réalisé le 3 février. *Ibid.*, p. 42, 47 et 51.

19. Weston apprend l'insurrection de juillet 1926 à Uruapan, dans le Michoacán, où il se trouvait avec Modotti pour travailler au livre de Brenner. *Ibid.*, p. 60 et 182.

20. Le professeur d'économie Alfons Goldschmidt était membre du SOI. Il est arrivé au Mexique en 1923 sur l'invitation de José Vasconcelos et a rapidement intégré le PCM. Fritz Bach est arrivé au Mexique en 1926 en tant que représentant du SRI. Il est devenu professeur d'économie et a été expulsé du PCM en 1929.

21. Le *pulque* est un alcool à base de différents agaves qui était largement consommé par les classes populaires [NdT].

22. Il ne s'agit pas d'un essai documentaire en soi, mais d'un ensemble d'images que j'ai moi-même reconstitué en me fondant sur leurs thèmes et sur le fait qu'elles paraissent souvent en couverture, accompagnées de textes qui en soulignent le propos. Je le fais commencer le 21 avril 1928, avec *Untitled (People Waiting in front of the National Pawn Shop to Go and Pawn Their Belongings)* [Sans titre

(Personnes attendant devant le mont-de-piété national pour aller mettre leurs biens en gage) ; cat. 157], et finir le 8 septembre 1928 avec *Street Scene outside a Pulqueria* [Scène de rue devant une *pulqueria* ; cat. 164]. Rosa Casanova, « The Misery in the City of the Palaces According to the Lens of Tina Modotti » [La misère dans la Ville des Palais selon l'objectif de Tina Modotti], in Andrey Schelchikov et Carlos Illades (dir.), *Istoriya*, vol. 9, n° 3 (67), 2018.

23. Le 15 janvier 1928. Le même enfant apparaît en couverture d'AIZ le 14 mars 1928. Il est possible qu'il fasse partie d'une série, car on trouve une image semblable en couverture de la revue *Labor Defender* en septembre de la même année. Il s'agit probablement d'une œuvre de Modotti, bien que le crédit ne soit pas mentionné et que je ne l'aie vue reproduite nulle part ailleurs.

24. L'article, paru dans *Jueves de Excelsior* le 6 septembre 1928, n'est pas signé, mais fait référence à Modotti et à son activité photographique.

25. Frances Toor, « Obra educativa de la Liga Nacional de Campesinos » [Œuvre éducative de la Ligue nationale paysanne], *Mexican Folkways*, vol. 4, n° 1, janvier-mars 1928. Voir Rosa Casanova, « Huellas de una utopía: Las fotografías políticas de Tina Modotti » [Vestiges d'une utopie : Les photographies politiques de Tina Modotti], *Alquimia*, n° 50, janvier-avril 2014, p. 53-73 ; et « Un experimento dimenticato: le Scuole libere di educazione agraria » [Une expérience oubliée : les Écoles libres d'éducation agraire], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* [Tina Modotti. La nouvelle rose. Art, histoire, nouvelle humanité] (cat. exp.), Udine, Forum, 2015.

26. Dans *El Machete*, le 25 août 1928, il est dit que ses photos sont bien connues des paysans de la région. Voir Rosa Casanova, « Huellas de una utopía », art. cit. (n. 25), p. 68.

27. Voir Jesús Nieto Sotelo et Elisa Lozano Álvarez (dir.), *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929* [Tina Modotti.

Un nouveau regard], Mexico, CNCA / Centro de la Imagen / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000, p. 15-17 ; et Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, op. cit. (n. 7), p. 203.

28. *Mella*, n° 4, octobre-décembre 1929. Ce numéro a probablement été imprimé l'année suivante, alors que la photographie avait déjà été expulsée du Mexique. Archives d'État d'histoire sociopolitique de Russie (RGASPI).

29. Lettre du 23 mai 1930 citée in Amy Stark, « The Letters from Tina Modotti to Edward Weston », op. cit. (n. 12), p. 74.

30. *Ibid.*

31. Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, op. cit. (n. 7), p. 204.

32. Sur Eugen Heilig, voir la monographie de Monica et Walter Heilig (dir.), *Eugen Heilig. Arbeiterfotograf 1911-1936* [Eugen Heilig. Photographe ouvrier 1911-1936], Berlin, Hentrich, 1996. Une référence à Modotti, accompagnée d'une photographie prise avec son encombrant Graflex dans un parc, se trouve aux p. 121-122. Christiane Barckhausen-Canale parle aussi de la rencontre entre Modotti et Heilig, *ibid.*, p. 209-211.

33. Christiane Barckhausen-Canale, *ibid.*, p. 331-332.

34. *Ibid.*, p. 226.

35. Le don, qui comprenait 84 négatifs et 10 positifs transparents, a été effectué par l'intermédiaire de son fils Carlos Vidali. Vittorio Vidali, lors d'un entretien avec Concepción Ruiz Funes réalisé à Trieste en avril-mai 1979, a dit avoir gardé les négatifs chez son ex-femme à Moscou. Sa fille Bianca les aurait récupérés après la guerre. Archives de la parole, Direction des études historiques / Institut national d'anthropologie et d'histoire du Mexique, Mexico.

36. Tina Modotti, *Meksikanskije Peoni* [Journaliers mexicains], Moscou, SRL, 1932.

37. Archives d'État d'histoire sociopolitique de Russie (RGASPI), 4. Op 539, on 4, d 203. Margaret Hooks cite une lettre de Frances Toor à Joseph Freeman : « Elle [Modotti] travaille dans un bureau, et elle a renoncé pour le moment à la photographie ». Voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, trad. Béatrice Vierende, Paris, Anatolia, 1995, p. 257.

38. Elle a rempli une version du questionnaire en anglais et une autre en russe pour obtenir son permis de travail. Archives d'État d'histoire sociopolitique de Russie (RGASPI), 15. Op 495, on 241, d 40.

39. Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, op. cit. (n. 7), p. 244.

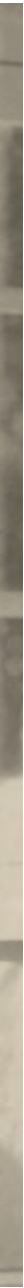
40. C'est dans ce contexte qu'elle justifie l'expulsion de courants et de personnalités qualifiés d'opportunistes. Tina Modotti, *Meksikanskije Peoni*, op. cit. (n. 36). Armando Martínez Verdugo – qui ne mentionne aucune illustration – en a donné une traduction en espagnol, publiée en 1992 sur un site mexicain qui n'est plus accessible : « Los peones mexicanos (Notas sobre el movimiento campesino en México) » [Les journaliers mexicains. (Notes sur le mouvement paysan au Mexique)].

41. « Declaration of the ROPF (Russian Association of Proletarian Photo Reporters) Initiative Group » [Déclaration du groupe d'initiative ROPF (Association russe des photoreporters prolétariens)], in Jorge Ribalta (dir.), *The Worker Photography Movement (1926-1939)*, op. cit. (n. 6), p. 67-69.

42. Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, op. cit. (n. 7), p. 244.

43. Elle reçoit un diplôme et 300 roubles (en 1934, son salaire était de 400 roubles par mois). Archives d'État d'histoire sociopolitique de Russie (RGASPI), 3. Op 539, on 4, d 179.

[126] *P. Khan Khoje Holding Corn*, vers 1928



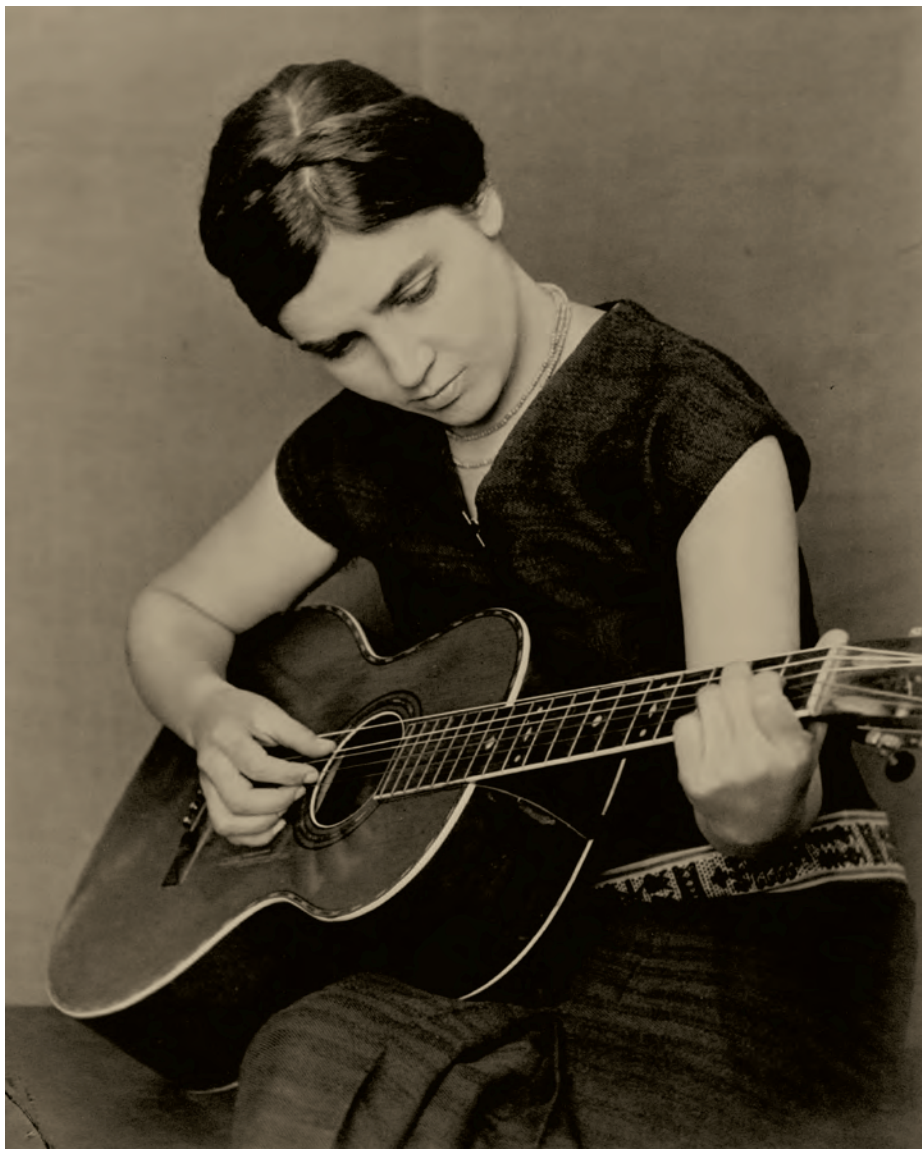




[127] *Mujer tocando la guitarra con un grupo de campesinos, 1928*

[128] *Mujer tocando la guitarra con un grupo, 1928*





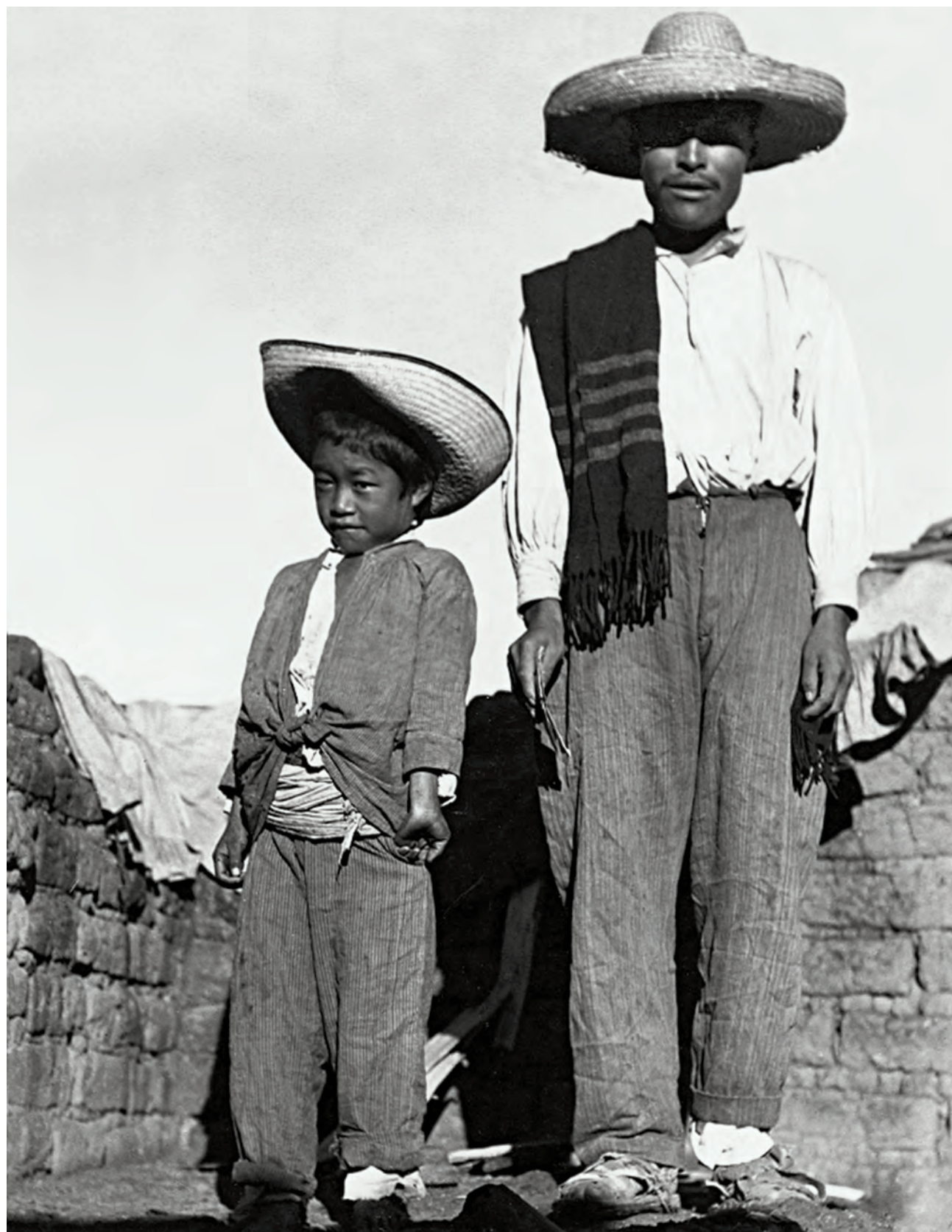
[130] *Untitled* (“*Young musicians of a village band—mostly all Indians barefooted but oh how they can play!*”), vers 1926-1929







[132] *Familia campesina ante la puerta de una casa, 1927*



[133] *Muchacho y niño campesino*, vers 1927

[134] *Campesinos*, 1927



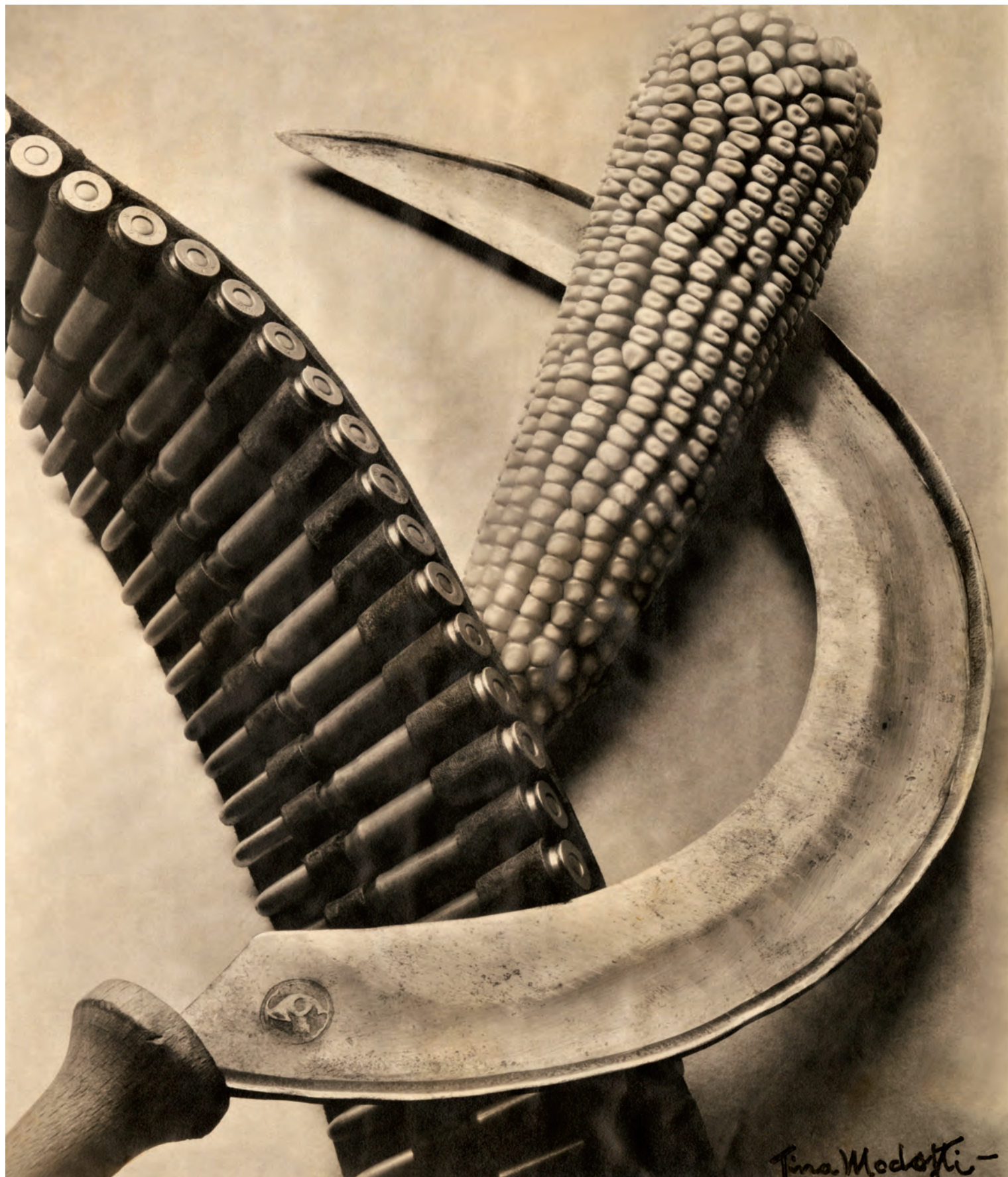






[137] *Mitín campesinos sentados al frente, 1928*

[138] *Hoz, canana y mazorca*, 1927



Tina Modotti -





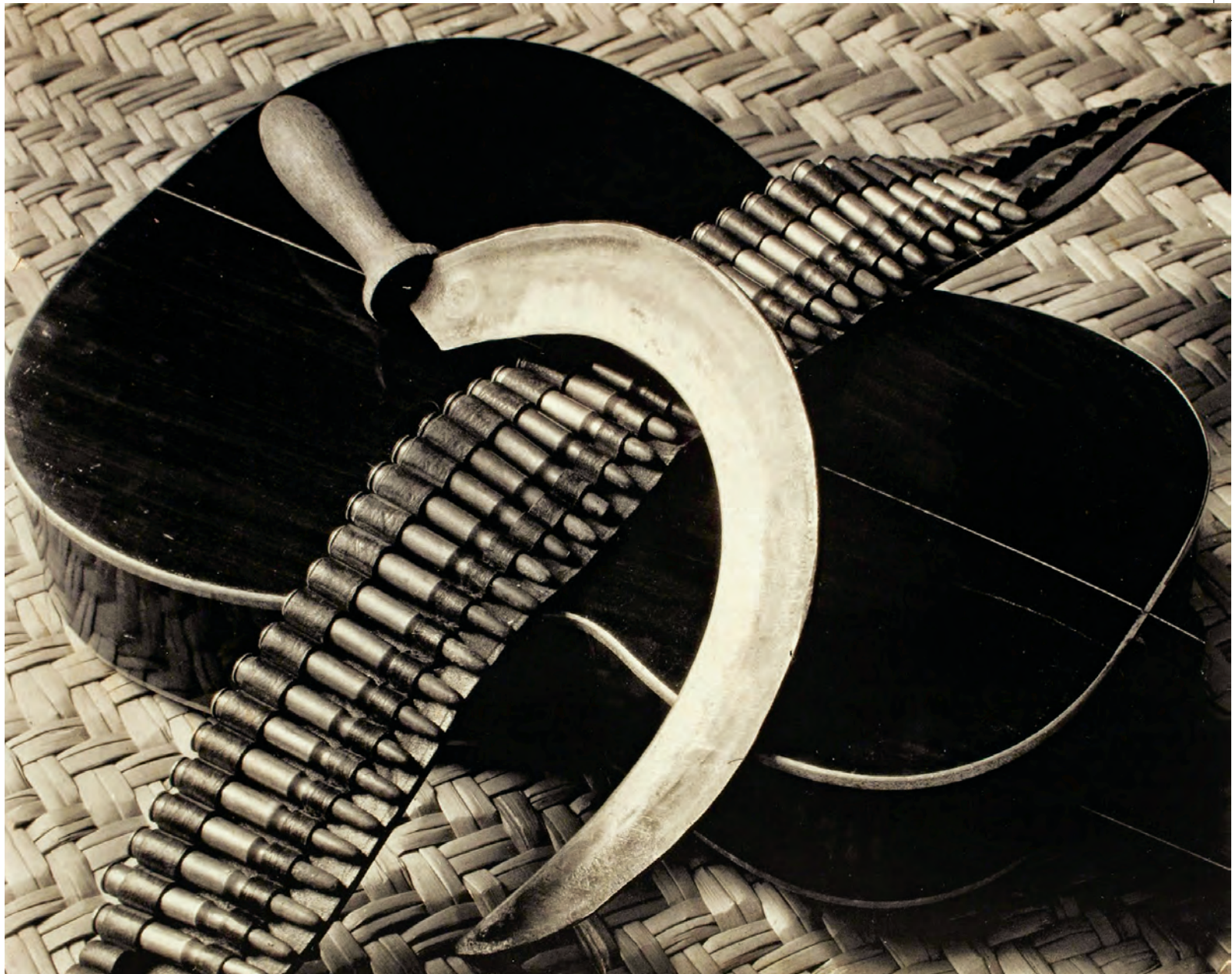
[144] *Untitled*, 1927

[145] *Manos sosteniendo una pala / Manos de trabajador*, vers 1926-1927



Jerry Modotti

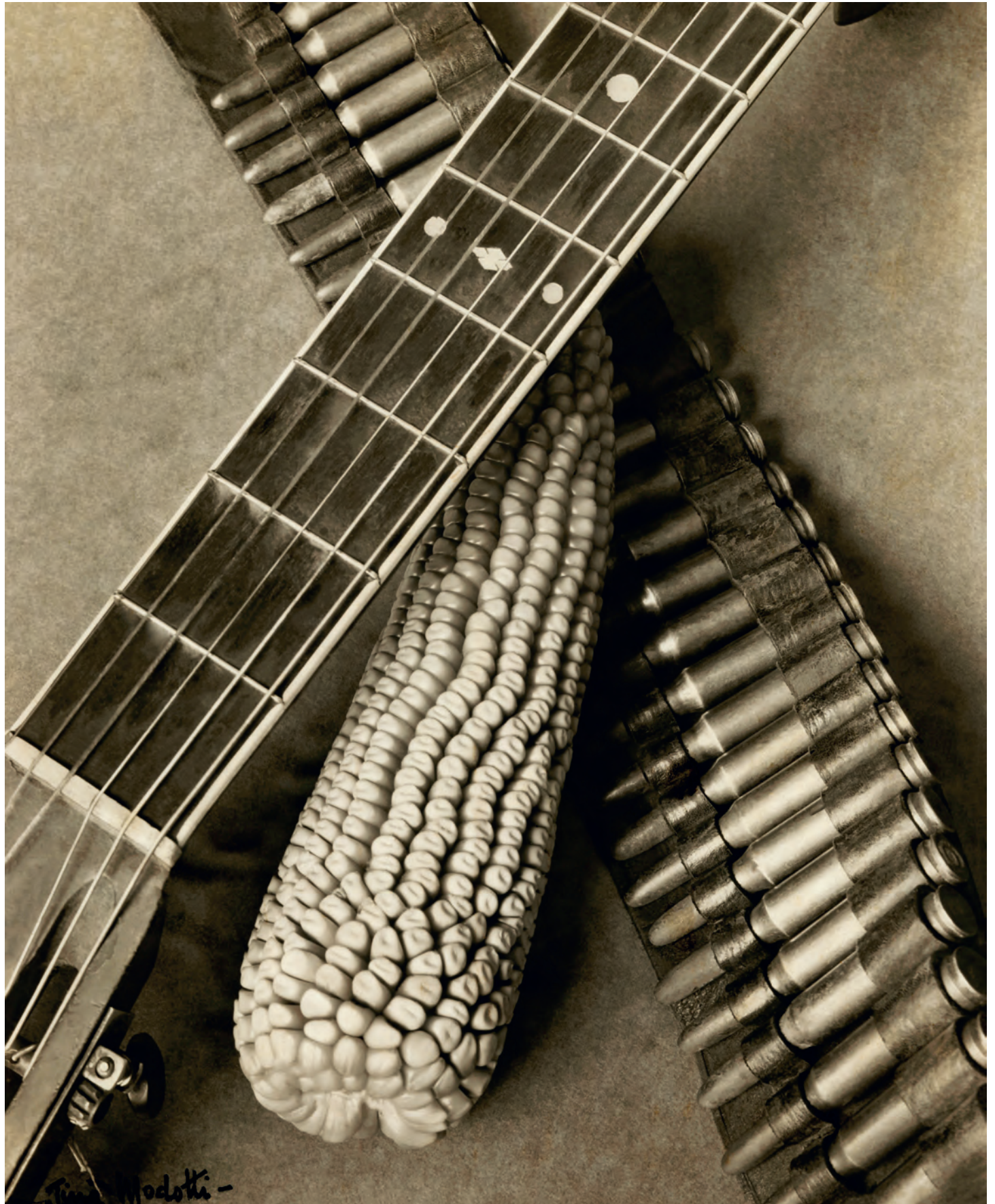




[147] *Canana, hoz y guitarra, 1927*

[148] *Brazo de guitarra, canana y mazorca*, 1927

PAGE 192 : [149] Parti communiste
mexicain, « La lucha de clases en el
campo », *El Machete*, n°165, 18 mai 1929
PAGE 193 : [150] Parti communiste
mexicain, « ¡Abajo el código fascista! »,
El Machete, n°177, 17 août 1929





(Registrado como artículo de 2a. clase el 18 de Marzo de 1924.)

REDACCION Y ADMINISTRACION ORGANICO DEL PARTIDO COMUNISTA DE MEXICO

Av. Hidalgo, 49, Despacho 4.

SECCION DE LA INTERNACIONAL COMUNISTA

ORGANO DEL BLOQUE OBRERO Y

CAMPESINO

Av. Hidalgo, 49, Despacho 4. México.

Año V No. 177

¡ABAJO EL CODIGO FASCISTA!

EL GOBIERNO DE PORTES GIL PREPARA UNA NUEVA OLEADA DE REACCION

Manifiesto del Partido Comunista a los Obreros y Campesinos de México y del Continente

CAMARADAS:
El gobierno del pacto con Wall Street y con el Papa, el gobierno manchado con la sangre de Guadalupe Rodríguez, lanza una nueva ola de represión contra el Partido Comunista de México, viendo que no bastaba el fusilamiento de docenas de hombres, el desahucio del compañero Laborde, la clausura de las oficinas del Comité Central y de la redacción de "El Machete", la disolución de manifestaciones, el encarcelamiento de cientos de camaradas, ahora prepara con la movilización de todo su aparato de "justicia" una verdadera batida en todo el país. Para ello se usa al provocador Terrones Benítez, cómplice en el asesinato de nuestro camarada Rodríguez, para que proporcione todo el "material" a fin de probar las actividades "subversivas y antipatrióticas" de los comunistas; para ello se moviliza a todos los periódicos del "orden" y se fabrican conspiraciones y "complots", llevándose hasta el ridículo de decir que nuestra actividad en defensa de la Unión Soviética y contra una nueva guerra imperialista, es una maniobra para llevar a México a una guerra contra China. Antes fue el terror en Durango, en Jalisco, en Tamaulipas y en Nuevo León, las persecuciones en todo el país; ahora será toda una vasta campaña para "pacificar" el país.

Viendo que el Partido Comunista no ha sido desorganizado por la acometida anterior, a pesar de la violencia y del terror desplegados, a pesar de las traiciones y compaña, se redobla la saña a fin de ahogar por la violencia y en la sangre la voz y la acción de la vanguardia del proletariado. Por ello Terrones

Benítez consigna al Procurador General de Justicia de la Nación al Partido Comunista, y trata de sentar en el banquillo de los acusados a todos los que a él pertenecen, acusando de "espias" al ser, vicio de una potencia extranjera: la Unión Soviética. Consignada la delación, todos los tribunales del país se preparan a juzgar a los obreros y campesinos revolucionarios convictos del delito de ser comunistas.

Esta feroz y más violenta arremetida es un castigo al Partido Comunista por no haber cedido ni haberse desbandado, por perseverar en la lucha, por denunciar las traiciones y las claudicaciones de todos los hombres en el poder y a todos los traidores a los obreros y campesinos; por tener fe de sí a las masas, que siguen con entusiasmo y confianza a su vanguardia luchadora. Porque el 10 de Agosto, al llamado del Partido, se levantaron millares de trabajadores en defensa de la Unión Soviética, en defensa del Partido Comunista, en lucha contra el imperialismo y contra el fascismo gubernamental.

EL ATAQUE AL PARTIDO COMUNISTA ES UN ATAQUE A LA CLASE OBRERA

Una ola de reacción se desborda por todo el mundo: cubre Alemania, Francia, Italia, Finlandia; llega a la América entera, a los Estados Unidos—donde las huelgas son reprimidas con ametralladoras y gases lacrimógenos—; trata por medio de la represión silenciosa de destruir a nuestro partido hermano de Cuba; persigue a los comunistas en el Perú, en Chile, en Venezuela, en Centro (Pasa a la 4a. plana.)

QUIENES SON LOS "TRAIDORES A LA PATRIA"

¡OBREROS Y CAMPESINOS DE MEXICO!

La acusación de "alta traición a la patria", lanzada contra los comunistas, es idiota. La única patria de los trabajadores del mundo es hoy la Unión Soviética, el país gobernado por los obreros y campesinos rusos, el país donde existe la dictadura del proletariado, donde las fábricas son de los obreros y toda la tierra es de los campesinos. En los mítines y manifestaciones del Primero de Agosto, los trabajadores han sabido defender a la URSS y protestar contra la contrarrevolución china, relacionando esta campaña con la lucha contra el terror blanco desencadenado en México por el Gobierno de la contrarrevolución, y que forma parte del plan internacional para la preparación de la guerra contra la Unión Soviética. Los que traicionan a la patria no son los trabajadores de México, sino los que venden el país al imperialismo yanqui, los que se arrodillan ante Mr. Morrow. "Trai-

dores a la patria" son los que toleran y favorecen el armamento de las guardias blancas y desarmar a los campesinos, los que han entregado y siguen entregando a los imperialistas la tierra, las fábricas, las minas, los ferrocarriles y todas las riquezas del país. Los trabajadores de México forman parte de la alianza obrera y campesina mundial, que junto a los trabajadores rusos luchará siempre contra el imperialismo y por una sociedad basada en la igualdad y en la justicia.

¡OBREROS Y CAMPESINOS!

¡Gritad bien fuerte que los "traidores a la patria" son los que venden a México al imperialismo yanqui y viven a costa de la sangre del pueblo oprimido.

¡Gritad que los "extranjeros perniciosos" son los imperialistas que vienen a México solamente para explotar a los trabajadores y robarse las riquezas del país!

¡Arriba la solidaridad internacional de la clase trabajadora!



Los Trabajadores Revolucionarios Inician la Lucha Contra el Código Portes Gil-Morrow

El jueves 15 inaugurase en esta capital, en un salón del antiguo Ayuntamiento, la convención convocada por la Alianza de Uniones y Sindicatos y Artes Gráficas para discutir el proyecto de Código Federal del Trabajo que trata de imponer el gobierno de Portes Gil. Asisten a la convención representantes de los sindicatos portegillistas creados hace algún tiempo en el Distrito Federal, representantes de la CROM, de los llamados gobiernos generales ferrocarrileros, de la CSUM, algunos delegados de sindicatos autónomos, y de la CGT.

El mismo día de la apertura, los camaradas David Alfaro Siqueiros y Valentín S. Campa, Secretario General y de Organización, respectivamente, de la Confederación Sindical Unitaria, expresaron el sentir del proletariado revolucionario de México en lo que atañe al proyecto de Código puesto a discusión, rechazándolo de plano como una ley de carácter fascista elaborada por el gobierno contrarrevolucionario para sanar, se las simpatías de la burguesía y del imperialismo, amarrando a los obreros y reduciendo a la impotencia o a la ilegalidad sus organizaciones de clase. Por su parte, la delegación laborista de la CROM esbozó también sus críticas al Código, aunque de un modo reformista que deja entrever el propósito de no atacar a fondo la promulgación de una ley que favorece a los industriales y al imperialismo yanqui, de los cuales los subordinados de Morones se han mostrado siempre amigos y defensores. La ac-

titud más triste ha correspondido, sin embargo, a ciertos representantes "autónomos" y de la aristocracia ferrocarrilera, que cometieron la más repugnante traición a la clase obrera, al defender el Código fascista que atenta contra sus más elementales derechos.

LA LUCHA CONTRA EL CODIGO FASCISTA

Las organizaciones obreras de Tamaulipas han iniciado con toda energía la lucha contra el fascista Código del Trabajo. Por convocatoria del Sindicato de "El Águila", se reunieron en el puerto (Pasa a la 4a. plana.)

¡23 De Agosto!

Preparamos Manifestaciones y Mítines de Protesta

El 23 de Agosto se cumplen dos años del asesinato de Nicolás Sacco y Bartolomé Vanzetti por la "justicia" capitalista yanqui.

¡Todos los trabajadores revolucionarios, todos los ant imperialistas deben demostrar su protesta contra el crimen de Boston, tomando parte en los mítines y manifestaciones que se verificarán ese día en todo el país!

¡Hagamos del 23 de Agosto un día de protesta contra el imperialismo, contra el capitalismo y contra la reacción nacional!

[151] *Hombres leyendo “El Machete”*, vers 1927







[152] *Julio Mella with Hat*, vers 1928
[153] *Julio Antonio Mella*, vers 1928







[154] *Untitled (Political
Parade with Banner),*
vers 1928-1929



[155] *Untitled (Demonstration for Obregón), 1927*

[156] *Diego Rivera en un mitin, 1928*

Attribué à Tina Modotti



[157] *Untitled (People Waiting in front of the National Pawn Shop to Go and Pawn Their Belongings), 1928*





[159] *Demonstrations by Campesinos, Mexico, 1928*
 [160] *Untitled (Demonstration with Man Carrying "Agrupación de Cuautlalpan" Banner), vers 1927-1928*
 Attribué à Tina Modotti





[161] *Untitled (Demonstration with Hats and Banners)*, vers 1926-1929

Pulque

Die Laster-
höhlen
in
Mexiko

Sonderbericht
für die „A.J.Z.“

Von

F. Bach



Die Pulque wird aus der Pflanze Maquey (Agave Americana) erzeugt. Sieben Jahre braucht die Maquey, bis sie zum Anzapfen reif ist, dann aber gibt sie täglich, morgens und abends, durch viele Wochen hindurch je 30 bis 50 Liter Saft, der als Pulque auf den Markt kommt.

Für die Hacendados (Großgrundbesitzer) bedeutet die Anpflanzung der Maquey ein einträgliches Geschäft. Nachdem die Maquey gepflanzt ist, verlangt sie bis zur Anzapfung keine Bearbeitung mehr und auch das Anzapfen selbst ist eine spielend einfache Sache. Man rechnet, daß in eine Maqueypflanze, bis zur Saftreife, im ganzen zehn Pesos an Arbeit und Material hineingesteckt werden müssen. Und dafür



Die aus der Maquey abgezapfte Pulque wird in kleinen Fässern durch Maultiere befördert

Wenige nur wissen in Europa, was Pulque ist. Umso besser aber weiß man es in Mexiko. Ist doch die Pulquetrinkerei eines der schrecklichsten Laster der in tiefstem Elend lebenden unteren Volksschichten Mexikos. Aus dem nackten, arbeitsschweren und entbehrungsreichen Leben des Alltags flüchtet sich der mexikanische Indio in die verhängnisvollen Sphären des Pulquerausches. Pulque ist sehr billig, kostet in der Hauptstadt 12 Centavos der Liter, auf dem Lande höchstens 5 Centavos. So wird das weiße Gift in unheimlichen Mengen getrunken, bis sich der Trinker in einem Zustand des Deliriums befindet, das dann einer apathischen Bewußtlosigkeit weicht und ihn schließlich in der Pulqueria oder auf der Straße niederfallen läßt, wo er stundenlang in todähnlichem Schlafe verharrt.

Die milchig aussehende Pulque ist ein altes indianisches Getränk, das aber vor der Eroberung Mexikos durch Cortez nur von Männern über 40 Jahren getrunken werden durfte, und auch dann nur mit bestimmten Einschränkungen. Niemals aber durften Frauen oder noch im zeugungsfähigen Alter stehende

Agave Americana, mexikanisch Maquey, aus der das sehr schädliche Getränk Pulque gewonnen wird. Zur Zeit der Azteken wurde die Pulquetrinkerei mit dem Tode bestraft. Nach der Eroberung Mexikos durch die Spanier wurde sie aber, um den mexikanischen Indio leichter niederzukämpfen, wieder freigegeben.

Männer sich dem Pulquetrinken ergeben, denn das schleichende, weiche und süßlich schmeckende Gift berauscht nicht nur, sondern es macht aus dem ihm ergebenden Trinker eine Ruine, die keine gesunden Kinder mehr zeugen kann. Kretins und verkrüppelte Kinder, die als Bettler die Straßen der Städte und die Bahnstationen bevölkern, sind gewöhnlich die Nachkommen von Pulquetrinkern. Gesetzwidriges Pulquetrinken wurde von den Azteken mit dem Tode bestraft. Die Spanier haben dieses vernünftige Gesetz umgestoßen und die Pulque freigegeben, um dadurch den Widerstand des freiheitsliebenden Indianers leichter zu brechen und ihn zum willfährigen Sklaven spanischer Land- und Grubenbesitzer zu machen. Und je größer das wirtschaftliche Elend des Indios wurde, umso größer wurde auch die Massenflucht in den Pulquerausch.



Nachdem die Maqueypflanzen vollständig ausgezapft sind, werden sie abgehackt und als Brennholz verwertet



Eine Pulqueria in Mexiko. Typisch für alle Pulquerias sind die in hellen und freudigen Farben bemalten Wände

bringt jede Pflanze dem Besitzer 150 Pesos ein (1 Peso = 2 Mark). Tage lang fährt man im mexikanischen Hochland durch solche unendlich scheinenden Maqueypflanzungen, die dem Hacendado Reichtum, dem der Pulqueleidenschaft unterworfenen Volke aber Elend und Verderben bringen.

Abgesehen von dem Pulque, den sie erzeugt, ist die Maquey eine höchst wertvolle Pflanze, die dem Menschen auch vielen Nutzen bringt. Unter anderem ist sie eine wichtige Medizinpflanze, aus



Arme mexikanische Arbeiterfrau vor ihrer trostlosen Hütte. Das Elend hat sie in die Pulque-Kneipe getrieben. Zurückgebliebene und kretinartige Kinder sind die Folge der Pulque-Trinkerei

der die verschiedensten Medikamente gewonnen werden. Die Fasern werden zu einem starken, seidenähnlichen Gewebe verarbeitet, die Spitzen der Blätter bilden einen guten Belag für die Dächer der Hütten, die unteren Teile der Blätter sind wertvolles Brennholz. Die Pflanzen selbst werden als Zäune um die Hütten gepflanzt und bilden so mit ihren mit spit-

zen Stacheln versehenen Blättern einen sicheren Schutz gegen das Eindringen wilder Tiere.

Außer der Pulque liefert die Pflanze auch noch den Tequila und den Mezcal. Beides sind starke Schnäpse, die des höheren Preises wegen weniger von den Indianern getrunken werden. Dafür aber stiften sie unter den Mestizen (den Mischlingen) viel Unheil an.

So unschön und unheilvoll das Pulquetrinken ist, so widerlich auch der Geruch der Pulquerien ist, herrlich sehen die Stätten dieses Lasters aus. Die Mexikaner sind ein Volk der Dichter und Maler. Tausende „namenloser“ Künstler, die viele europäische Künstler und Kunstgewerber mit „Namen“ in den Schatten stellen, weben herrliche Teppiche, formen und bemalen kunstvolles Tongeschirr und bemalen die Wände der Häuser. Mit ganz besonderer Liebe werden aber die Pulquerien bemalt, die darauf angewiesen sind, die Opfer nicht nur durch das schleichende Pulquegift, sondern auch durch das schön aussehende

Äußere anzuziehen. Nicht nur außen wird die Pulqueria hübsch aufgezogen, auch innen wird sie, besonders durch das Aufhängen zahlloser bemalter Wandteller, schön dekoriert. So hilft das bunte Kleid der Pulqueria dem Pulquegift sein Opfer das Elend der Obdachlosigkeit und des Hungers vergessen zu lassen und sich für einen Augenblick wohl und behaglich zu fühlen. Es sind ja nur die untersten Volksschichten, die die Pulquerien besuchen, die kein Heim und keine Freude haben und sich hier also wohl fühlen.

Die Arbeiterorganisationen, die jetzt in Mexiko wie die Pilze aus der Erde schießen und sich rasch und kräftig entwickeln, führen einen erbitterten Kampf gegen das Massengift Pulque, und sie werden dabei von der gegenwärtigen Regierung Calles aufs entschiedenste unterstützt.

Die Arbeiterorganisationen wissen aber sehr wohl, daß sich gegen das Pulquelaster nur durch eine zielbewußte Erziehung wirksam ankämpfen läßt, die wiederum nur dann erfolgreich sein kann, wenn auch die wirtschaftliche Lage des Bauern und Arbeiters verbessert wird.

Werden die Arbeiter und Bauern in anständigen Wohnungen leben, können sie sich täglich satt essen und auch sonst die Bedürfnisse des Lebens befriedigen, dann werden sie nicht mehr in die Pulquerias flüchten. Denn das mexikanische Volk ist viel zu gesund und viel zu weit von der Dekadenz entfernt, als daß es für es eine Lebensnotwendigkeit wäre, sich durch Rauschgifte zu betäuben.



Wenn die dem Pulque-Suff Ergebenen vollge-trunken sind, wird kurzer Prozeß mit ihnen gemacht. Sie werden auf die Straße geworfen, wo sie ihren Rausch ausschlafen können



Elend, Jammer und Angst blicken aus den Augen der Kinder, deren Eltern, infolge größter wirtschaftlicher Not, Opfer der Pulque wurden

Der aus der Maqueypflanze abgezapfte Saft wird in Schweinsbläsen in die Pulquerias transportiert





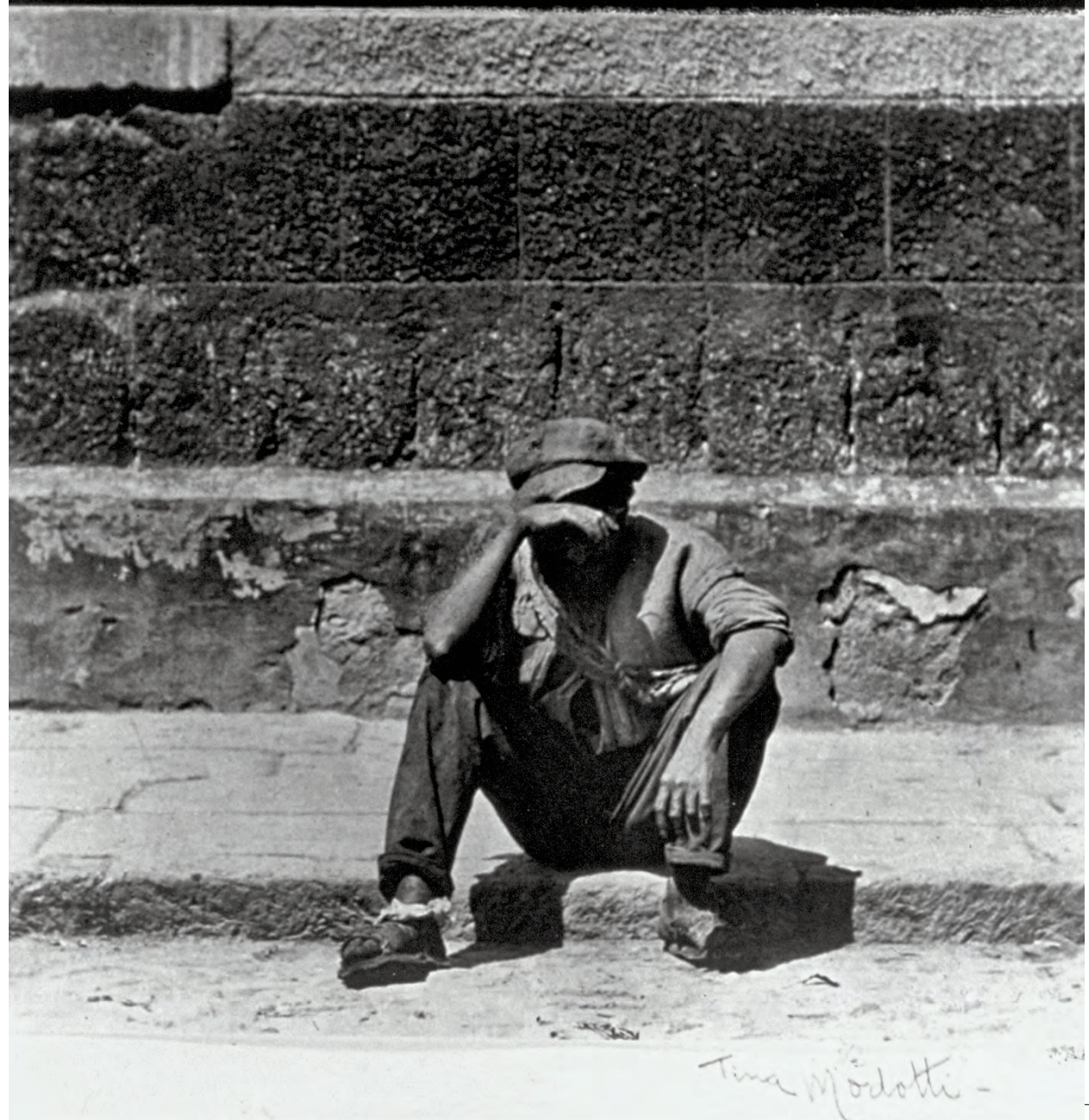
[164] *Street Scene outside a Pulqueria*, vers 1927

[165] *La elegancia y la pobreza*, 1928



Desde la cabeza
a los pies, tenemos
todo lo que requiere
un caballero para
vestir elegante.

ESTRADA HNOS.
24 BRASIL 15. 14 TACUBA 15.





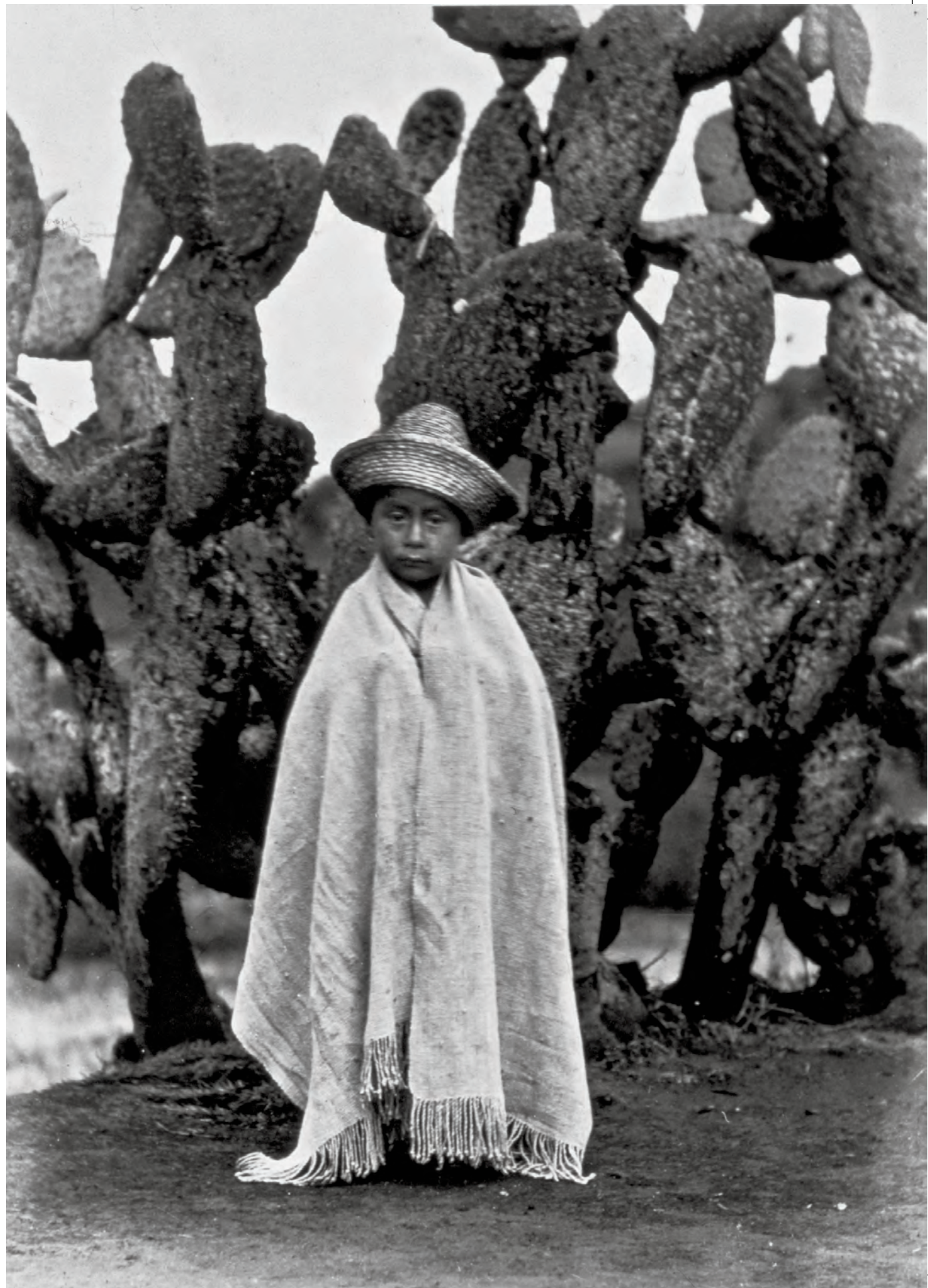


[167] *Niña delante de una puerta*, vers 1929

[168] *Tehuanas*, 1929

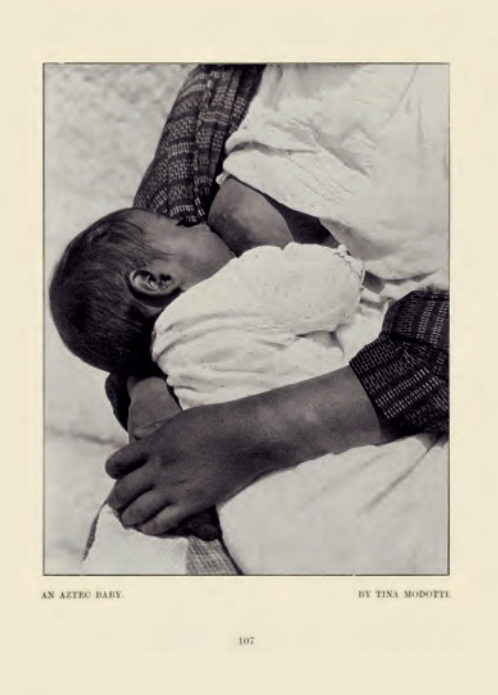
[169] *Niño con jorongo*, vers 1928







[170] *An Aztec Baby*, vers 1926



[171] *Mother and Child from Tehuantepec, Oaxaca*
Revue Mexican Folkways, vol. 5, n° 4,
octobre-décembre 1929

[172] « Schon wieder: Tina Modotti. México »
Der Arbeiter-Fotograf, sans date



(fig. 6) Tina Modotti, *Mother with Baby in Tehuantepec* [Mère et bébé à Tehuantepec], 1929. Photographie publiée dans AIZ, n° 41, 1930







[175] *Luz and Baby*, 1926

[176] *Mujer campesina con niña*, 1926

[177] *An Aztec Baby*, 1926

[178] *Untitled (Two Barefoot Boys with Baskets)*, vers 1926









[181] *Untitled (Children in Colonia de La Bolsa)*, 1927-1928

[182] *Untitled (A Stall in the Alameda Selling Indian Wares)*, 1927



[183] *Veiled Woman Climbing Stairs, Tehuantepec*, 1929









[186] *Untitled (Market Day. Notice the Man at the Right Carrying his Shopping in His Hat)*, vers 1929

[187] *Untitled (A Market Scene)*, 1929



[188] *Untitled (Indian Women Seated in front of Building)*, vers 1926

[189] *Untitled (Indians Kneeling in front of a Church Entrance)*, 1926



[190] *Still-Life (Robe, Plate, Pitcher)*, vers 1928-1929





Making Tortillas.



[192] *Untitled (Indian Woman Selling Cabbage)*, 1927

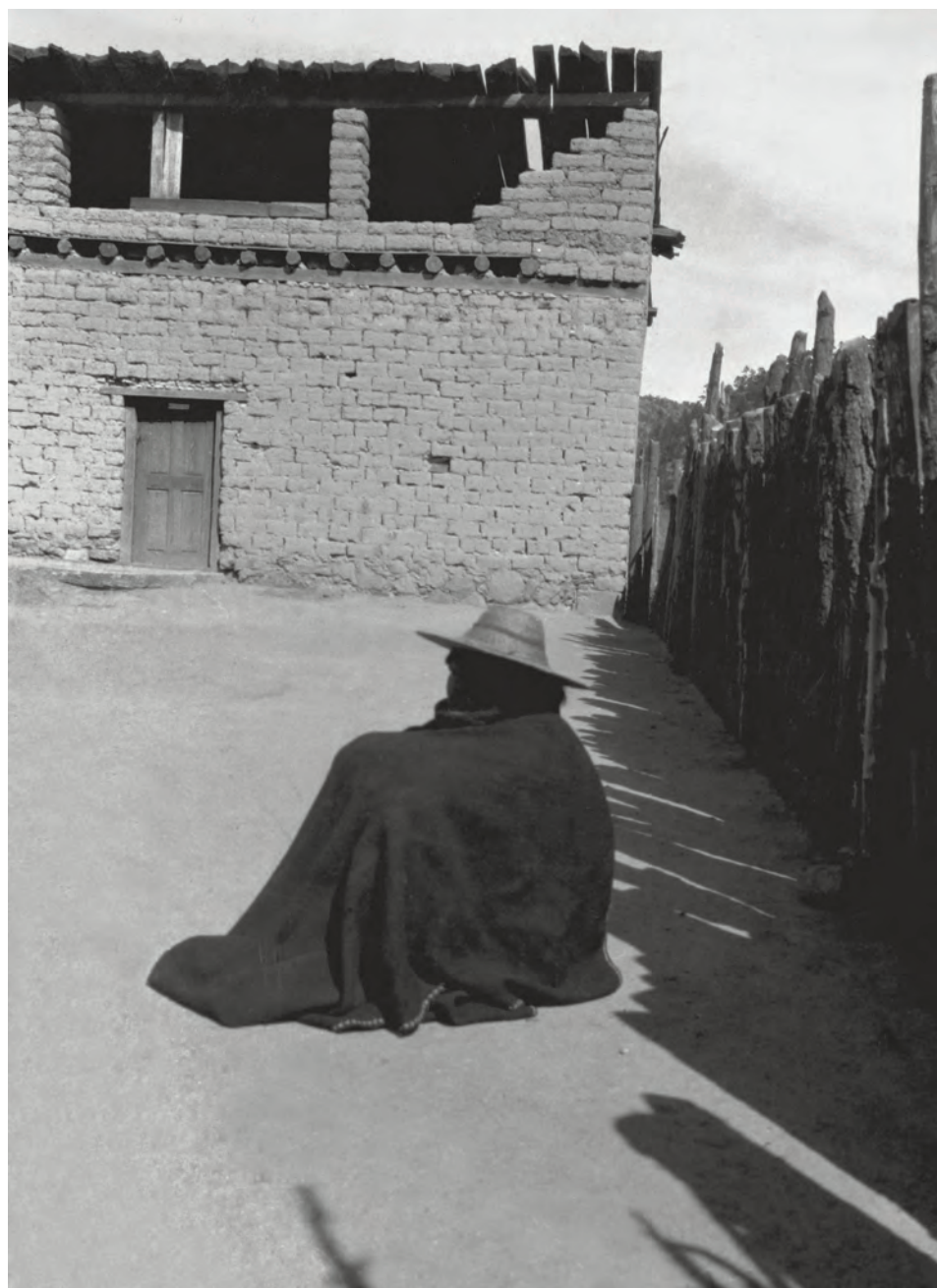


[193] *Untitled (Popular Festival in a Town near Tehuantepec), 1929*

[194] *Untitled (A Popular Festival in a Town near Tehuantepec), 1929*



[195] *Untitled, vers 1926-1929*

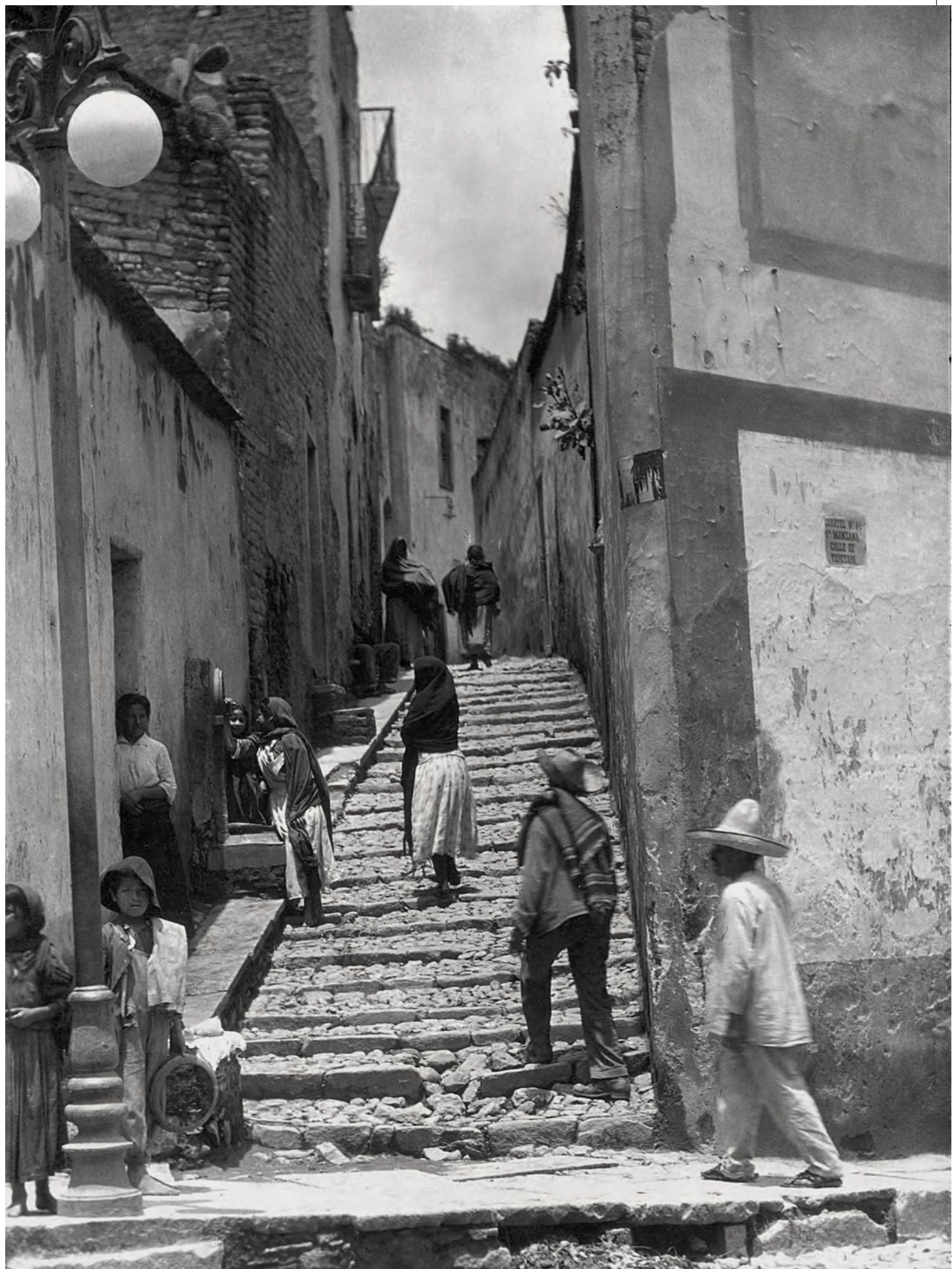




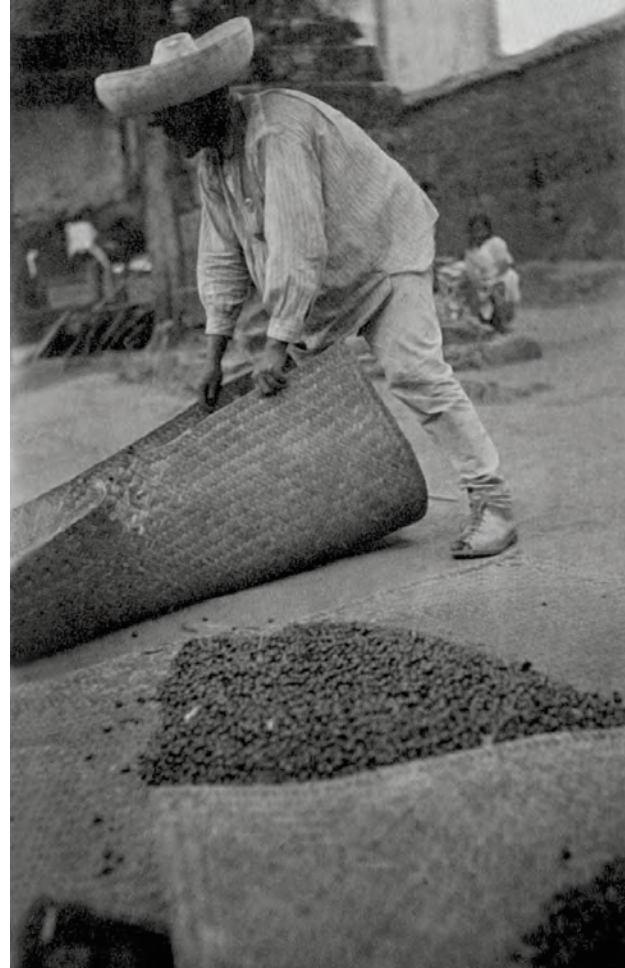
[196] *Untitled (A Toy Stand during the Easter Holidays in the Alameda)*, vers 1927
 [197] *Untitled (Market Scene)*, vers 1926-1929



[198] *Untitled (Street Scene in Guanajuato)*, vers 1926-1929







[202] EDWARD WESTON
Basket Market, Oaxaca City, 1926



[203 / 204] *Tehuanas en el río*, 1929

[205] *Tehuanas*, 1929



[206] *Untitled (Woman Doing Laundry)*, 1927 246



[207] *Manos de mujer lavando ropa*, 1928





[208] *Untitled (Woman Doing Laundry in front of Doorway with Four Children)*, 1926-1929

[209] *Untitled (Four Women Doing Laundry)*, vers 1926-1929





[210] *Untitled (Woman Carrying Load of Wood)*, vers 1929

[211] *Untitled (Everything is Carried on the Head by the Women in Tehuantepec)*, 1929







[214] *Woman of Tehuantepec (Carrying Jicalpextle)*, 1929







[218] *Untitled (Woman with Pot on Head)*, 1929





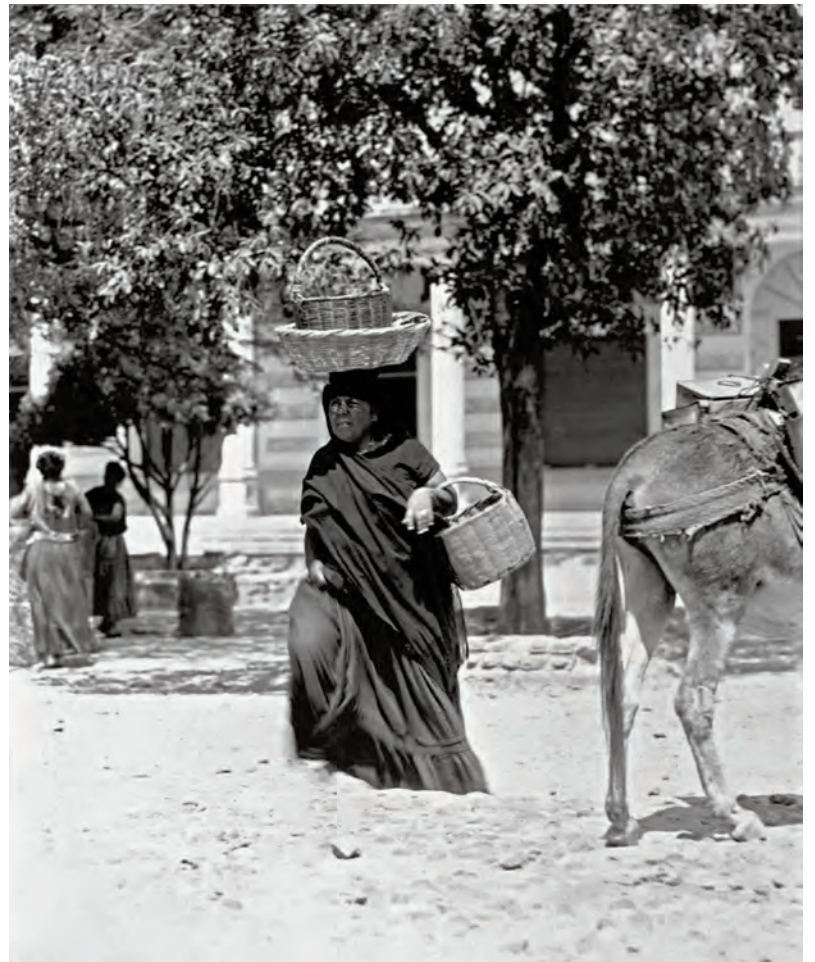
[219] *Untitled (Two Women with Baskets on Heads on Street)*, 1926-1929

[220] *Untitled (A Baker Boy in a Little Town Carrying Bread in a Basket to Sell)*, 1926-1929





[221] *Untitled (Woman Lifting Skirt with Basket on Head)*, vers 1928



[222] *Untitled*, vers 1928

[223] *Woman with Basket on Head*, vers 1929



[224] *Campesina zapoteca con cántaro al hombro*, 1926





tractivo o informativo," un "valor utilitario o práctico," un "valor disciplinario" y un "valor socializante de cultura."

El artículo del señor Sienz (Subsecretario de Educación Pública y educador reconocido) explica cómo se procura conseguir esos valores en el sistema de educación actual que se sigue en las escuelas rurales.

Mr. Sienz (Sub-Secretary of Public Instruction and leading Educator), tells in his article how these values are being realized in the present rural school system.

By Frances Toor



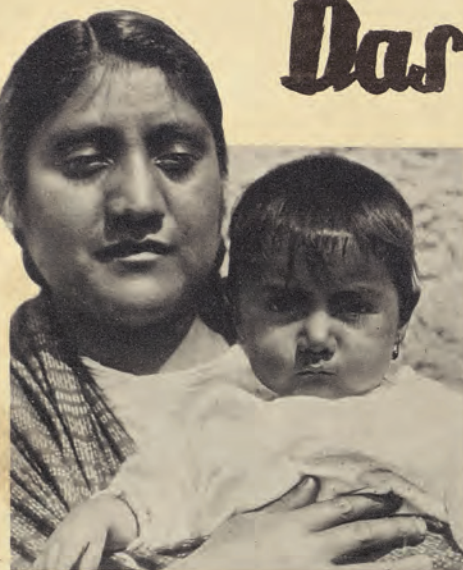
A FREQUENT SIGHT IN MEXICO.

BY TINA MODOTTI.

[225] « A Frequent Sight in Mexico »
 Revue *Mexican Folkways*, vol. 3,
 n°1, février-mars 1927



Das Erwachen der Ma



Mexikanische Bauernfrau mit Kind.

Die Massen der mexikanischen Bauern und Arbeiter erwachen. Erwachen zu neuen Kämpfen. Zu Kämpfen aber, die eine andere Form als die Kämpfe von Gestern haben werden.

Die Masse erwacht als Masse, schließt sich als Masse zusammen, tritt als Masse auf die Straße und wird als Masse in den Kampf gehen.

Dieses Massen-Erwachen widerspiegelt sich in den zahlreichen Massenversammlungen und Massendemonstrationen, die heute in Mexiko eine häufige Erscheinung geworden sind.

Massenversammlungen, Massendemonstrationen in Mexiko hinterlassen aber einem einen so ganz anderen Eindruck als Versammlungen in den übrigen Ländern. Nicht nur ist der äußere Eindruck, hervorgerufen durch den Anblick der braunen Gestalten in weißen Kleidern und riesigen Strohhüten oder in blauen Arbeitskleidern ein anderer, sondern auch die Masse selbst ist so ganz verschieden von den übrigen Ländern. Kennt man den Indio, den Bewohner Mexikos, noch nicht, so muten einem die Demonstrationen als Spaziergänge passiver, friedliebender Menschen an. Unendliche Liebe und Hilfsbereitschaft spricht aus den kindlichen Augen der Demonstranten.

Ist man aber enger mit dem Mexikaner verbunden, kennt man seine Geschichte, seine namenlosen Leiden und seine wunderbaren Kämpfe, dann weiß man, daß in dieser scheinbaren Passivität eine ungeheure Kraft und Entschlossenheit liegt. Eine Ausdauer im Kampfe, eine Entschlossenheit und Mut, der seinesgleichen suchen läßt. Man fühlt, man spürt das Erwachen, das Selbstbewußtsein eines jahrhundertlang schamlos und grausam unterdrückten Volkes.



1. Mai-Demonstration in Mexiko, der Hauptstadt des Landes.



Symbol der mexikanischen Bauernrevolutionäre.



Ältere Indiofrau aus dem mexikanischen Hochland.

Zahllos sind die Kämpfe, die dieses scheinbar passive Volk für seine Befreiung gekämpft hat, zahllos die Opfer, die es gebracht hat. Man zählt gegen 600 000 Opfer, die seit 1910 in den Revolutionskämpfen gefallen sind.

Eine ungeheure Armee Toter. Ein teurer Preis, der für die karglichen Erregenschaften der mexikanischen Revolution bezahlt wurde. Noch immer sind die mexikanischen Bauern landlos, noch immer werden die mexikanischen Arbeiter schamlos durch die Unternehmer ausgebeutet. Noch immer sind diese prächtigen Menschen gezwungen, in unaussprechlicher Armut zu leben.

Aber die mexikanischen Arbeiter und Bauern beginnen einzusehen, daß es nicht genügt zu kämpfen, daß es notwendig ist, Organisationen zu haben, die den Kampf zusammenfassen. Daß es nicht genügt gegen einen Tyrannen zu kämpfen, sondern daß der Kampf

Original-Aufn.
unseres
nach Ame
entsandt
Sonder
Berichters
F. Bac

Ein Indo
als Lastenträger



Wochenmarkt in einer mexikanischen Kleinstadt.



Landwirtschaftlicher Unterricht in Chilpancingo.



In diesem halbzerrufenen Gebäude befindet sich die Schule der Bauernliga von Chilpancingo.

Klassen in Mexiko

Aufnahmen
eres
amerika
ndten
der-
erstatters
Bach



Ein Bauer aus dem
mexikanischen Hochland.

gegen das fluchbeladene
kapitalistische Wirt-
schaftssystem, gegen
Kirche und Imperialis-
mus geführt werden muß.

Die Revolution von
Gestern war die Revo-
lution der Bauern, die, ohne Programm
und ohne ideologische Grundlage, trotz der
heldenhaften Kämpfe, zu keinem Ziel kommen
konnte. Die Revolution von Morgen wird die
proletarische Revolution sein, die als Ziel die
Eroberung der politischen und wirtschaftlichen
Macht haben wird.

Diese Revolution befindet sich im Werde-
prozesse. 2 1/2 Millionen Arbeiter und
Bauern sind bereits in den
Gewerkschaften und
Bauernorganisationen
zusammengeschlossen.

Arbeiter- und Bauern-
zeitungen werden herausgegeben. Die revo-
lutionären Organisationen errichten Schulen.

um die 63 % Analphabeten lesen und
schreiben zu lehren. Arbeiterhoch-
schulen werden von der kommunisti-
schen Partei eröffnet, in denen die Leh-
ren Marx und Lenins, die Lehren des
Klassenkampfes gelehrt werden. Die
mexikanischen Arbeiter und Bauern
machen sich vertraut mit den Lehren
der Führer des internationalen Prole-
tariats, um die Fehler der ersten Revo-
lution korrigieren zu können.

Die Masse erwacht, gärt und verlangt
stürmisch die endliche Erfüllung ihrer
Forderungen. Mit unerhörter Wucht
wurde die klerikale Reaktion, wurden
die Verräter Gomez und Serrano nie-
dergeschlagen. Mit derselben Wucht
werden die neuen Verräter nieder-
geschlagen werden, die versuchen, das
Land dem USA-Imperialismus preiszu-
geben. Die Masse ist erwacht, schreitet
vorwärts, langsam aber sicher, macht
sich die Kampfmethoden der modernen
Arbeiterbewegung, die Lehren der
russischen Revolution zu eigen, und
wird von Tag zu Tag klassenbewußter.

Und die Passivität, die sie Jahr-
hundertlang leiden ließ, wird die Quelle
der Kraft und Ausdauer der Kämpfe des
Morgen sein. Die schwarzen Augen ver-
lieren im Kampfe ihren kindlichen Aus-
druck, werden flammend, leuchtend,
leidenschaftlich, grausam und unerbit-
tlich. Der braune Mensch gibt sich mit
seinem ganzen Körper und seiner gan-
zen Seele dem Kampfe.

Die mexikanische Revolution ist noch
nicht beendet. Das Morgen aber gehört
der siegreichen Arbeiter- und Bauern-
revolution, die die unerschöpfbaren
Reichtümer des Landes der schaffenden
Bevölkerung geben wird.



Noch immer ist in Mexiko menschliche
Arbeitskraft billiger als maschinelle.



Auf dem flachen Lande muß der Bauer oft
die Arbeit eines Pferdes leisten.



Desde la cabeza
a los pies, tenemos
todo lo que requiere
un caballero para
vestir elegante.

ESTRADA HNOS.
24 BRASIL 15. 16 TACUBA 15.



Auch in Mexiko wohnen größtes
Elend und aufreizender Luxus eng beieinander.

do
träger



Während einer Bauernversammlung auf dem Dorfe.



Kinder aus Chipiltipeec.



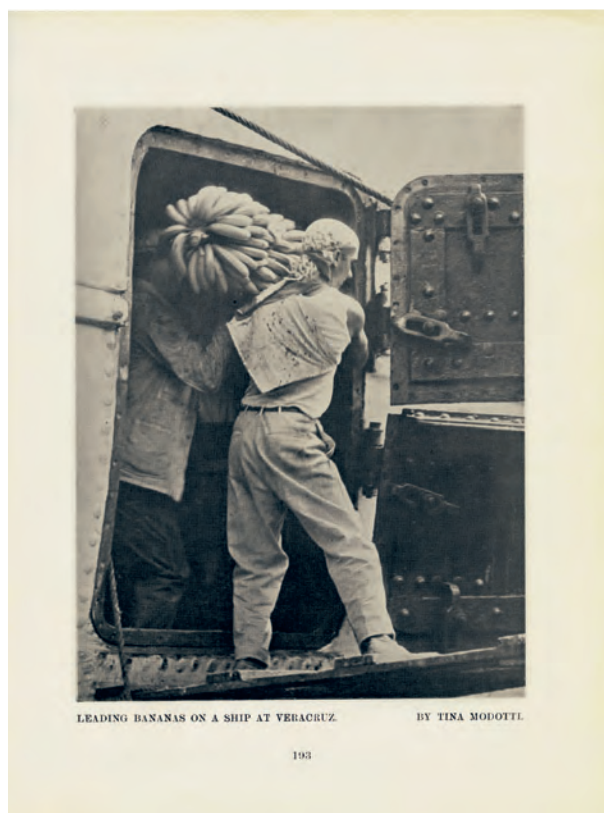
Typischer Waschraum in einem mexikanischen
Wohnhaus.

(fig. 7) « Das Erwachen
der Massen in Mexiko.
Original-Aufnahmen
unseres nach Amerika
entsendten Sonder-
Berichterstatters F. Bach »
[Le réveil des masses au
Mexique. Photographies
originales de F. Bach,
notre envoyé spécial
en Amérique], article
illustré de différentes
photographies de
Tina Modotti, revue
AIZ, n° 11, 1928





(fig. 8) Tina Modotti, *Loading Bananas, Veracruz*
[Chargement de bananes, Veracruz], 1927.
Photographie publiée dans Frances Toor, «Exposición
de fotografías de Tina Modotti» [Exposition de
photographies de Tina Modotti], *Mexican Folkways*,
vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, p. 192-195







[230] *Campesino with Hay*, vers 1927-1929
[231] *Untitled (Indians Carrying Loads of Corn Husks
for the Making of "Tamales")*, 1926-1929





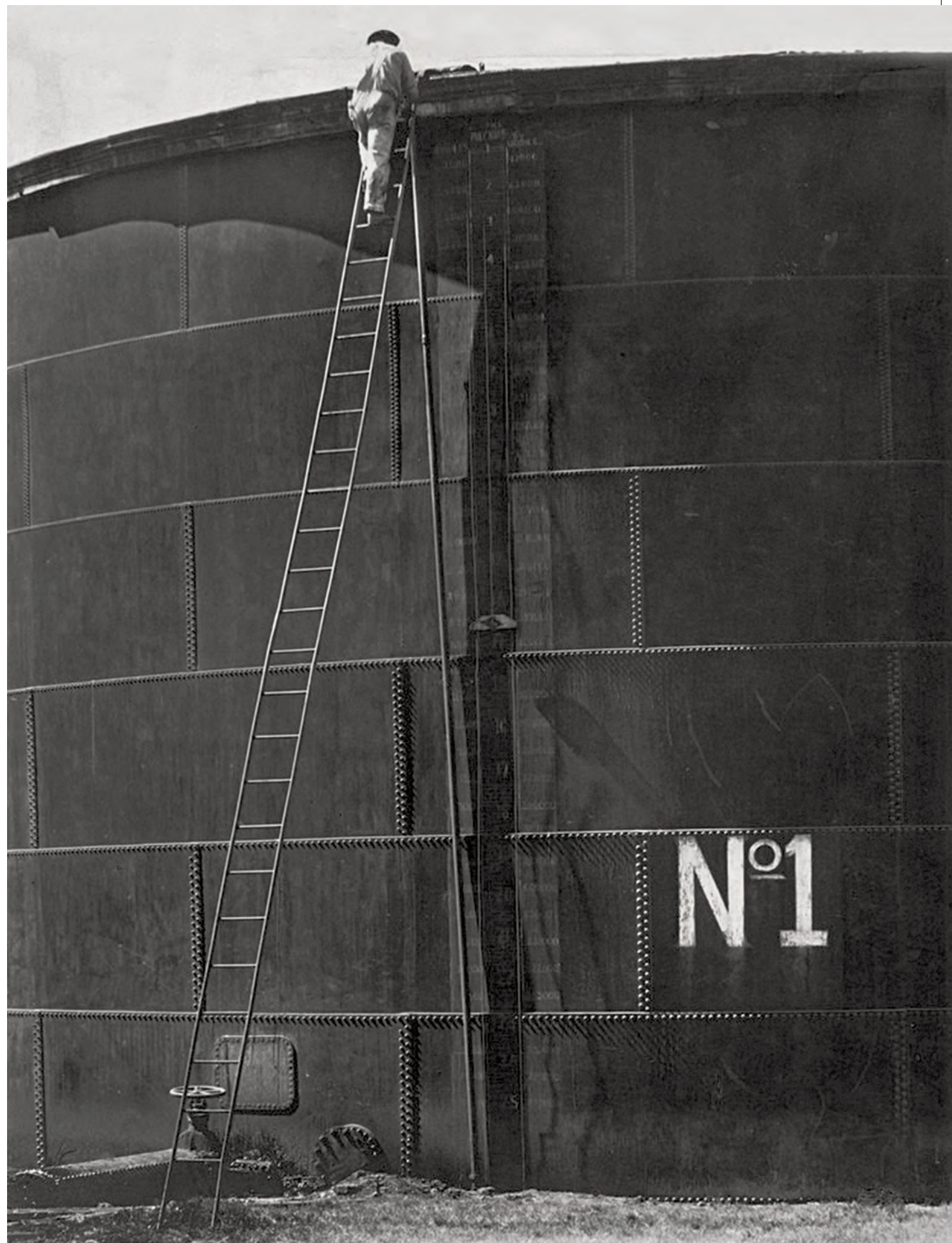
Tina Modotti -



[233] *Untitled (Indians Carrying Blocks of Stone on Their Back for the Construction of a Building)*, vers 1927



[235] *Tank No. 1*, 1927

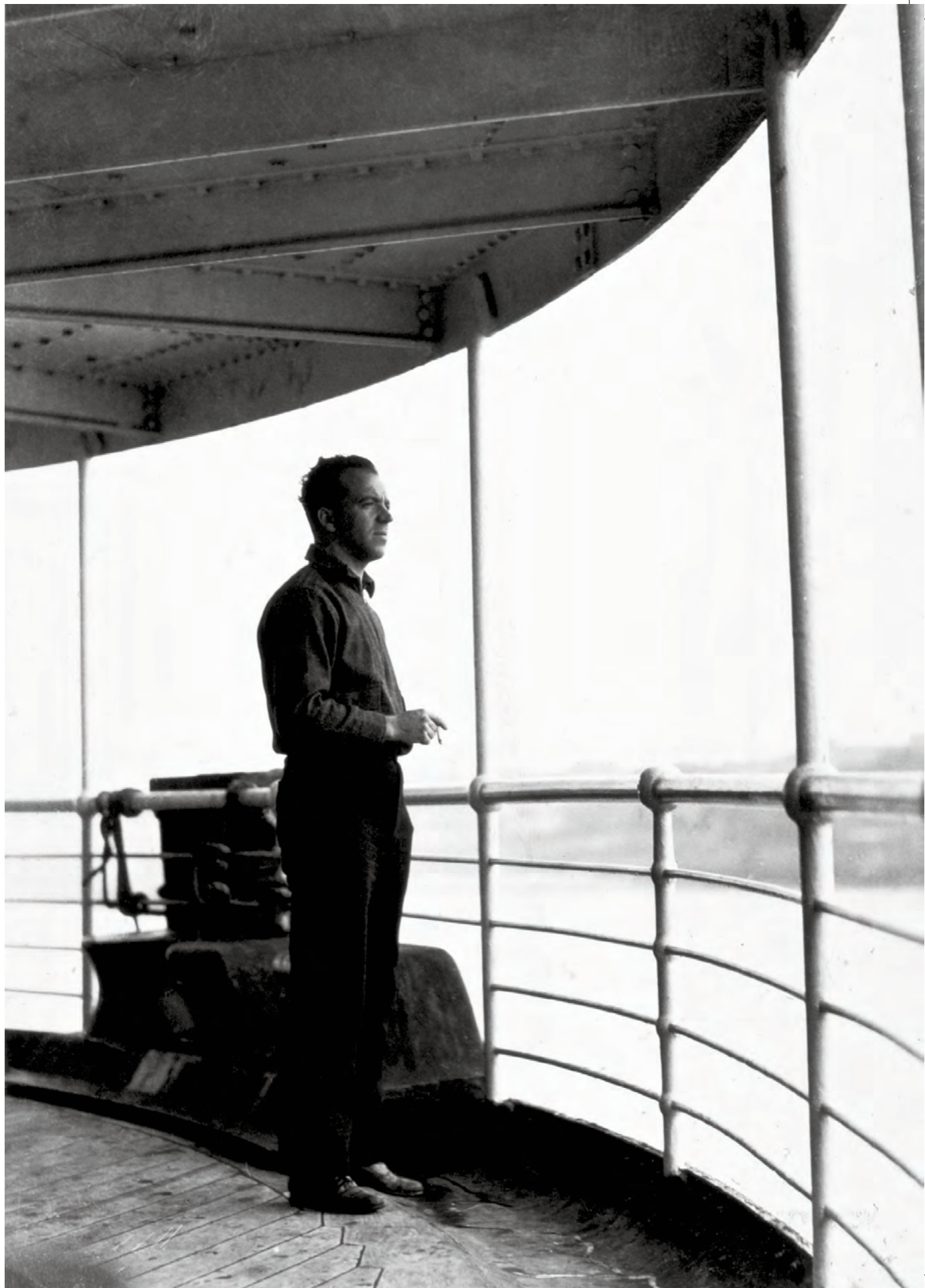






[236] *Untitled (Mexico City Square), 1926-1929*

[237] *Vittorio Vidali en el barco*, 1930







[240] *Ventriloquist and Dummy, Germany, 1930*

[241] *Grupo de turista, Alemania, 1930*

[242] *Escena de la calle, Berlin, 1930*





[243] *Pioneros de la Unión Soviética, Berlin, 1930*



Vers 11 heures du matin, le 7 janvier 1942, un cortège funèbre avance vers le Panthéon des Douleurs, derrière le château de Chapultepec, sur les collines qui surplombent la ville de Mexico. Sur le cercueil est posé un portrait de la défunte, Tina Modotti, entouré de lys, ses fleurs préférées¹. La stèle où son ami graveur Leopoldo Méndez a ciselé son profil et les vers de Pablo Neruda écrits en sa mémoire constitue le dernier acte d'une vie pleinement vécue jusqu'au bout. Des années plus tard, après s'être recueillie sur sa tombe en 1981, Margaret Gibson se souvient, dans son recueil de poèmes en hommage à la photographe révolutionnaire, d'un vase solitaire rempli d'eau de pluie, orné d'une fleur volée sur la tombe d'à côté².

Tina Modotti a interagi avec le temps, l'espace et le public de son époque ; si le contexte dans lequel elle a vécu a transformé ce qu'elle était, la photographe italienne a changé, à son tour, la manière de comprendre la photographie au Mexique. Au cours de sa vie, Modotti a endossé de nombreux rôles, au-delà des plus évidents et visibles qu'elle a incarnés lors de sa courte carrière d'actrice et de modèle³. Elle illustre à quel point l'identité n'est pas figée, mais change en fonction du contexte ; ainsi que le suggère Judith Butler, l'identité, de même que le genre et le sexe, est une mise en acte permanente, au-delà de la biologie et des efforts de l'individu pour appartenir à un collectif ou s'insérer dans une dynamique de groupe ; loin d'une simple attribution, elle offre la possibilité d'une mise en scène, d'une performativité, qui peut être aussi diverse que le sont les identités et les nouvelles façons d'habiter les corps⁴. En ce sens, les moments de convulsion pendant lesquels Modotti a joué un rôle actif dans le contexte intellectuel, artistique et politique du Mexique postrévolutionnaire l'ont poussée à défier les interdictions sociales et professionnelles, ainsi que les dogmes moraux pesant sur les femmes – de fait, c'est durant ses premières années mexicaines que la photographe italienne s'est le plus librement exprimée.

TINA MODOTTI ET LES LANGAGES ARTISTIQUES PERFORMATIFS DE SON TEMPS

Eva M. Vives Jiménez

[244] EDWARD WESTON
Tina Modotti recitando poesía,
vers 1924







(fig. 1) Album de famille avec des photographies de Tina Modotti et de la famille de l'Abrie Richey. SFMOMA. Acquisition grâce à une 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

Le premier contact de Tina Modotti avec les arts scéniques date de son arrivée à San Francisco en 1913, alors qu'elle a à peine 16 ans. La ville bouillonne d'une abondante vie culturelle qui stimule la créativité de Modotti et l'invite à se réinventer. De fait, à San Francisco, les Italiens ont leurs propres commerces, leurs théâtres, leurs cinémas et, bien entendu, leurs opéras, une exception dans une Amérique marquée par le puritanisme anglo-saxon. La communauté italienne possède, en outre, une longue tradition théâtrale, et presque chacun de ses membres sait jouer d'un instrument de musique ou chanter⁵. Entre autres activités, détaillées par le professeur Claudio Natoli dans la biographie qu'il a réalisée pour ce catalogue, Modotti est comédienne. En 1916, quand le théâtre arrive dans son quartier, elle passe des auditions pour tenir des rôles dans les pièces de dramaturges non professionnels, donnant ses premières représentations avec la compagnie Città di Firenze, que la critique admirera pour l'intensité dramatique de ses interprétations⁶. Elle et sa sœur Mercedes s'intéressent au théâtre, aussi est-il habituel de les croiser à des représentations. Ceux qui se souviennent de Tina Modotti à cette période parlent d'une jeune émigrée venue à San Francisco, parfois excentrique⁷ et dotée de nombreux talents surprenants, à la fois comédienne, poète et artiste.

À cette époque déjà, sa sensibilité et sa conviction qu'un autre monde est possible lui permettent d'exprimer sa préoccupation pour les plus défavorisés à travers le théâtre. Ce qu'elle fait en février 1918 en jouant dans une pièce dont les bénéfices vont aux victimes de la guerre en Italie. C'est le même engagement qu'elle déploie des années plus tard lorsqu'elle reflète la réalité du Mexique dans ses photographies, découvrant le pays en même temps qu'elle se découvre elle-même.

Un autre événement fascine cette artiste en herbe animée du vif désir d'apprendre : en 1915 se tient la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco, qui réunit des centaines d'objets et d'œuvres d'art du monde entier. Elle y rencontre Roubaix de l'Abrie Richey (1890-1922), « Robo », qui sera son compagnon pendant plusieurs années et lui ouvrira les portes de la bohème californienne, du monde du cinéma et de la photographie. Une fois le couple installé à Los Angeles, leur atelier devient un refuge pour des intellectuels qui viennent y passer de longues soirées. Modotti se souviendra de sa relation avec Robo comme d'un amour plein d'idéaux qui a considérablement influencé sa vie⁸.

Le physique, les vêtements de Tina Modotti et sa manière de poser pour les photographes illustrent l'image qu'elle désire donner, et qui elle veut être. Il semble à cet égard pertinent d'analyser l'album-photos familial des l'Abrie Richey, présenté dans l'exposition (*The Scrapbook*, San Francisco Museum of Modern Art ; fig. 1) : Modotti se transforme en différents personnages, jouant avec les potentialités d'une identité changeant en fonction du contexte. Sur l'une des photographies, elle apparaît habillée en danseuse ; sur une autre, elle porte un pantalon, la tenue moderne que revêtent les filles de la famille de l'Abrie



(fig. 2) Affiche du film *The Tiger's Coat* (1920) de Roy Clements

PAGES 300-301 : (fig. 3) Photogrammes de *The Tiger's Coat* (1920) de Roy Clements

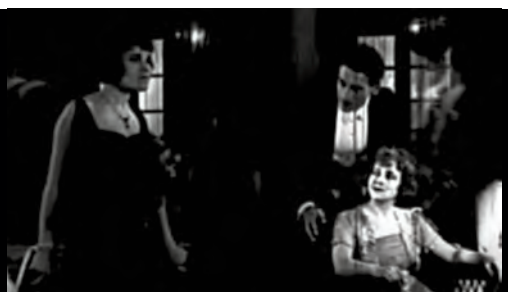
Richey pour leurs excursions. L'album témoigne de l'évolution des vêtements portés par les États-Uniennes après la Première Guerre mondiale, avec le développement de tenues plus pratiques et pensées pour les femmes qui travaillent.

En 1920, elle rencontre le photographe Edward Weston (1886-1958) à Los Angeles. Elle accède alors à un monde plus vaste et sophistiqué, et, après avoir interprété avec un certain succès plusieurs rôles au théâtre, elle intègre ce qui est encore le petit monde d'Hollywood, comme en atteste la revue *Variety* du 3 décembre de la même année. Les producteurs de films muets cherchent des actrices pour incarner des héroïnes, des aventurières et des femmes fatales ; or, Modotti convient parfaitement. Peu à peu, elle décroche des seconds rôles qui lui valent ensuite d'être sollicitée pour des rôles principaux⁹. Sa carrière cinématographique comprend trois films dont nous avons gardé la trace. Dans *The Tiger's Coat* (1920) de Roy Clements (fig. 2 et 3), elle interprète Jean Ogilvie, une Mexicaine. Elle est choisie pour son teint foncé et ses cheveux noirs, car pour les Anglo-Saxons, les Méditerranéens et les Latino-Américains, communément identifiés comme des exotiques, semblent se confondre. Des années plus tard, la photographe refusera d'être réduite au stéréotype de l'Italienne¹⁰ ou de la « beauté exotique¹¹ ». Les deux autres films sont *Riding with Death* (1921) de Jacques Jaccard, dans lequel elle incarne le personnage de Rosa Carilla, et *I Can Explain* (1922) de George D. Baker, où elle joue le rôle de Carmencita Gardez. Ces derniers ne furent jamais reprojétés, comme l'indique la *List of 7,200 Lost U.S. Silent Feature Films 1912-29* [Liste de 7 200 longs-métrages muets américains perdus entre 1912 et 1929] établie par la bibliothèque du Congrès de Washington.

Pendant une décennie, Modotti écrit aussi de la poésie. En 1923, son poème « Plenipotentiary » est publié dans la revue new-yorkaise *The Dial* (fig. 4). Cette reconnaissance l'encourage ;

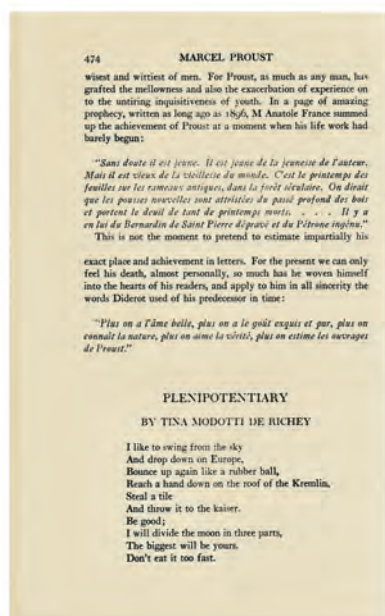
The Dial Film Company
presents
**THE TIGER'S
COAT**
*From the book by
Elizabeth De Jeans*

The mysterious visitor
Miss Tina Modotti









(fig. 4) Revue *The Dial* incluant le poème « Plenipotentiary » écrit par Tina Modotti, vol. 74, n° 5, mai 1923, p. 474

pour autant, elle ne se servira pas beaucoup de ce langage. Notons que la revue précise que « Tina Modotti de Richey vit sur la Côte Ouest et est engagée dans l'étude de la photographie », ce qui avance à sa période californienne son premier contact avec la discipline.

Après la mort inattendue, à Mexico, de Robo, dont les lettres décrivaient la transformation de la métropole en un centre de renouveau créatif sans pareil pour les artistes, Modotti embarque pour le Mexique en 1923. Weston l'accompagne avec l'un de ses fils, Chandler. Là-bas, elle tente de se débarrasser du cliché de la Latine séductrice en se réinventant comme « citoyenne du Mexique » et portraitiste de la réalité du pays. Modotti opère une métamorphose, passant du modèle de la femme soumise au regard masculin à une position qui l'identifie comme une citoyenne politiquement active, engagée pour la justice sociale et l'art (la photographie). En plus de questionner ce qu'elle avait cru être, elle met la machine en marche et tourne son regard vers ce qu'elle deviendra.

Bien qu'elle ait mis sa carrière d'actrice entre parenthèses, une autre forme de performativité ou d'interprétation, au-delà du cinéma et du théâtre, réside dans son travail de modèle devant l'objectif d'Edward Weston. Que ce soit lors des séances réalisées quand ils se retrouvent à Los Angeles ou de celles qui suivent au Mexique, leur complicité est palpable. Au cours d'une de ces séances, Modotti est photographiée à plusieurs reprises alors qu'elle récite de la poésie [cat. 244, 248-250]. Weston souligne l'expressivité de sa bouche, légèrement ouverte, et de ses sourcils haussés ; je l'imagine réciter le Chant LXXXI d'Ezra Pound, qu'il leur arrivait de lire ensemble dans l'édition de Louis Untermeyer, *A Critical Anthology: Modern American Poetry, Modern British Poetry* :

« *What thou lovest well remains,
the rest is dross
What thou lov'st well shall
not be reft from thee
What thou lov'st well
is thy true heritage
Whose world, or mine or theirs
or is it of none?*¹² »

À partir de cette période, Modotti se place derrière l'objectif et, en même temps, reprend ses revendications de justice sociale en s'engageant au sein du Parti communiste. Sa volonté de participer activement à l'Histoire par son travail et son implication dans la lutte politique transforme sa façon de vivre, de communiquer et même de s'habiller. Modotti se lie par ailleurs au mouvement stridentiste¹³, la première avant-garde issue de la révolution mexicaine. Fondé fin 1921, le groupe compte d'autres femmes parmi ses membres, comme la peintre espagnole Lola Cueto ou la journaliste Adela Sequeyro. Dans ce contexte, Tina Modotti redevient comédienne pour la pièce *Teatro mexicano del murciélago* (1924), qui fait irruption sur la scène de Mexico avec une seule représentation dans le but de sensibiliser et de mobiliser, de transformer et d'ébranler les structures de pouvoir¹⁴.

En 1929, Modotti rencontre Lou Bunin (1904-1994) [cat. 98], un artiste venu de Chicago qui vivra au Mexique jusqu'en 1930. Tout en exerçant comme peintre muraliste, il fait des expérimentations avec des marionnettes en créant des personnages et des compositions à teneur politique. Comme l'indique Sarah M. Lowe, Modotti et Bunin partagent un intérêt commun pour le théâtre en tant qu'art et métaphore politique¹⁵, ce qui est la source d'une collaboration fructueuse. Plusieurs photographies réalisées par Modotti tournent autour de la figure de l'anti-héros de *The Hairy Ape* (1922) d'Eugene O'Neill¹⁶, Robert « Yank » Smith. Pour la photographie *Yank and Police Marionettes* [Marionnettes de Yank et d'un agent de police ; cat. 95] (1929), Bunin crée une mise en scène en dessinant sur le mur des traits au fusain et des ombres qui imitent les barreaux d'une cellule et sont parfaitement cadrés par l'appareil de Modotti. Cette série de photographies de marionnettes ne reflète pas seulement une position politique ; elle a aussi un sens didactique, de même que ses mises en scène [cat. 89-97]. Pour la photographe italienne, l'art a le pouvoir d'aiguïser les consciences et d'éduquer les personnes n'ayant pas bénéficié d'une scolarité traditionnelle¹⁷. Il est ainsi mis à la portée du peuple pour construire, de façon pédagogique, la compréhension ou la pensée de la révolution.

Le 25 février 1930, à bord du navire *Edam*, Modotti écrit à Edward Weston une lettre dans laquelle elle raconte sa condition de déportée¹⁸. Accusée d'avoir participé à l'attentat contre le président du Mexique Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) et de militer au Parti communiste mexicain, elle est expulsée vers l'Europe. Après des semaines de tribulations pendant lesquelles elle fait preuve d'une grande discrétion

[246] VICTORIA STUDIO
Tina Modotti in
Costume, 1920-1921





[247] EDWARD WESTON
Portrait of Tina Modotti, 1924



[248-250] EDWARD WESTON
Tina Modotti recitando poesia, vers 1924



et d'une extraordinaire capacité à passer inaperçue, exemplifiant le « Je est un autre » d'Arthur Rimbaud, Modotti s'adapte à sa nouvelle vie dans le Berlin de la République de Weimar et en Union soviétique. En ce sens, son questionnement sur les signes qui traduisent l'identité est presque parallèle à celui de la photographe et écrivaine française Claude Cahun avec son autoportrait devant le miroir¹⁹.

Lorsqu'elle vit à Madrid, pendant la guerre civile espagnole, Modotti devient « María ». Le gouvernement républicain a exproprié un hôpital privé dédié aux malades de la tuberculose après que les religieuses qui l'administraient ont refusé de soigner des miliciens blessés. Situé dans le quartier ouvrier de Cuatro Caminos à Madrid, ce centre est renommé Hôpital ouvrier. Modotti se déguise un temps en bonne sœur pour passer inaperçue et tenter d'empêcher le sabotage dans les cuisines de l'hôpital, car on a découvert que certains malades sont morts empoisonnés²⁰.

Les scènes qui composent la vie de Modotti – les plus banales comme les plus notables – impliquent l'intervention de son corps²¹ qui, en permanence, se construit et se modèle physiquement et émotionnellement. Ses gestes et ses interactions, sa manière de s'habiller, ses relations affectives avec son entourage, sont autant d'incarnations qui articulent les différents épisodes de sa vie. Le temps a révélé que cette photographe et activiste a été un personnage important du xx^e siècle, bien que, paradoxalement, elle demeure encore assez méconnue.

Traduit de l'espagnol par Margot Nguyen-Béraud

NOTES

1. Voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, trad. Béatrice Vienne, Paris, Anatolia, 1995, p. 302.

2. Margaret Gibson, *Memories of the Future: The Daybooks of Tina Modotti* [Mémoires du futur. Les carnets de Tina Modotti], Baton-Rouge (États-Unis), Louisiana State University Press, 1986, p. XI.

3. Manuel Antonio Velandia Mora propose de définir l'identité comme l'idée et la sensation mouvantes d'un être humain, dans une société et à une époque donnée, d'être ce qu'il ou elle souhaite être en fonction de sa culture, des autres individus de son entourage et de lui ou d'elle-même, puis de le rester

à mesure que le temps passe. Voir Manuel Antonio Velandia Mora, *De la movilidad en la identidad sexual, en la identidad política y en la identidad sexual política* [Sur la mobilité dans l'identité sexuelle, l'identité politique et l'identité sexuelle politique], conférence donnée à Cali (Colombie) le 9 novembre 2006 devant des représentants de la communauté LGBT.

4. Pour écrire ce texte, je me suis fondée sur l'analyse que donne Judith Butler du genre et de l'identité dans la perspective de la performativité. Butler reprend les questionnements féministes de Simone de Beauvoir, Monique Wittig et Gayle S. Rubin, ainsi que les théories critiques de

Michel Foucault, Jacques Lacan et Jacques Derrida, entre autres. Pour développer sa théorie de la performativité ou mise en scène du genre, elle s'est appuyée sur la théorie des actes de langage, qui doit son origine à un ouvrage posthume du philosophe et linguiste John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

5. Mary A. Burgess, « Introduction », in Lawrence Estavan (comp.) et Mary A. Burgess (dir.), *The Italian Theatre in San Francisco* [Le Théâtre italien à San Francisco], San Bernardino (États-Unis), The Borgo Press, 1991, p. 16.

6. Anonyme, « Serata indimenticabile e memorabile quella di ieri » [La soirée inoubliable et mémorable d'hier], in *L'Italia* (San Francisco), 29 août 1918, n. p.

7. Lawrence Estavan (comp.) et Mary A. Burgess (dir.), *The Italian Theatre in San Francisco*, *op. cit.* (n. 5), p. 60.

8. Voir Mari Domini et Paolo Ferrari, « Dal Friuli a San Francisco » [Du Frioul à San Francisco], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* [Tina Modotti. La nouvelle rose. Art, histoire, nouvelle humanité] (cat. exp.), Udine, Forum, 2015, p. 54-55 ; et Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* [Ombres, feu, neige. La vie de Tina Modotti], New York, Clarkson Potter, 1999, p. 61.

9. Pour en savoir plus sur le premier Hollywood, voir Leonardo Gandini, « Hollywood e il mondo culturale californiano » [Hollywood et le milieu culturel californien], in Comitato Tina Modotti et Riccardo Toffoletti (dir.), *Tina Modotti. Una vita nella storia* [Tina Modotti. Une vie dans l'histoire] (actes du colloque international, Udine, 26-28 mars 1993), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1995, p. 119-128.

10. Letizia Argenterì, « La prima formazione di Tina Modotti dal Friuli agli Stati Uniti: teatro, cinema, poesia e arte tra San Francisco e Los Angeles » [L'éducation précoce de Tina Modotti, du Frioul aux États-Unis. Théâtre, cinéma, poésie et art entre San Francisco et Los Angeles], in Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. Arte e libertà fra Europa e Americhe* [Tina Modotti. Art et liberté entre l'Europe et les Amériques], Udine, Forum, 2017, p. 33-34.

11. Elena Poniatowska, *Tinísima*, Mexico, Era, 2004 [1992], p. 125.

12. Extrait du Chant LXXXI d'Ezra Pound cité par Patricia Albers in *Shadows, Fire, Snow*, *op. cit.* (n. 8), p. 163. « Ce que tu aimes bien demeure, le reste est déchet /

Ce que tu aimes bien ne te sera pas arraché / Ce que tu aimes bien est ton véritable héritage / À qui est le monde, à moi, à eux, ou bien n'est-il à personne ? », trad. Denis Roche, in *Les Cantos*, Paris, Flammarion, 2002, collection Mille & une pages, p. 564.

13. Les premières sources d'inspiration du mouvement sont le futurisme et l'avant-garde russe. Il est constitué, entre autres, des écrivains Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela et Luis Quintanilla, et des artistes Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Leopoldo Méndez et Fermín Revueltas.

14. Cette pièce en onze actes a été conçue et mise en scène par Luis Quintanilla del Valle (1900-1980). Mêlant différents arts dans un objectif esthétique et didactique, le spectacle tient à la fois de la danse folklorique et de la satire de la vie urbaine. Il entre d'ailleurs en résonance avec les théories de José Vasconcelos, à l'époque secrétaire à l'Éducation publique du Mexique. Voir Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to i30-30!* [Les Avant-gardes révolutionnaires au Mexique : du stridentisme au i30-30!], New Haven / Londres, Yale University Press, 2013, p. 193-194.

15. Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs* (cat. exp.), New York, Harry N. Abrams / Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1995, p. 43.

16. Cette pièce expressionniste du dramaturge états-unien Eugene O'Neill (1888-1953) aborde la question de la lutte des classes.

17. À l'époque du Porfiriato (1876-1911), régime qui doit son nom au militaire et politicien Porfirio Díaz, les spectacles de marionnettes contribuaient déjà à la diffusion du langage commun dans une population qui comptait 80 % d'analphabètes. Le gouvernement se concentrait en effet sur l'enseignement supérieur au détriment de l'éducation populaire. Sa politique, qui bénéficiait principalement aux

entreprises et provoqua une augmentation des inégalités sociales, fut remise en cause par la classe moyenne intellectuelle. Voir William H. Beezley, « El ámbito artístico y público: un teatro de títeres itinerantes en la Ciudad de México del siglo XIX » [La sphère artistique et publique : un théâtre de marionnettes itinérant dans la ville de Mexico au XIX^e siècle], in Alicia Azuela et Guillermo Palacios (coord.), *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945* [Le regard regardé. Transculturalité et imaginaires du Mexique révolutionnaire], Mexico, El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 113.

18. Antonio Saborit (éd. et trad.), *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston y otros papeles personales, 1921-1931* [Une femme sans pays. Lettres de Tina Modotti à Edward Weston et autres documents personnels], Mexico, Cal y Arena, 1992, p. 208.

19. Voir José Jiménez et Monique Sebbag, *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* [Nous sommes pleinement libres. Femmes artistes et surréalisme] (cat. d'exp.), Málaga, Museo Picasso Málaga, 2017, p. 25. Dans son texte « Confidences au miroir » (1945-1946), Claude Cahun s'interroge sur les signes de l'identité. À travers ses écrits et ses photographies, elle se réinterprète en permanence et questionne l'idée d'une identité fondée sur un rôle préassigné.

20. Voir Letizia Argenterì, *Tina Modotti: Between Art and Revolution* [Tina Modotti : entre art et révolution], New Haven, Yale University Press, 2003, p. 164 ; et Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, *op. cit.* (n. 1), p. 264-265.

21. « L'existence est d'abord corporelle. En cherchant à élucider cette part qui fait la chair du rapport au monde de l'homme, la sociologie est face à un immense champ d'étude », David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 2016.

Quand je suis partie sur les traces de Tina Modotti en Espagne, en 2022, peu connaissaient son nom et son visage, et peu savaient quel rôle elle avait joué dans l'histoire de ce pays. À l'occasion du 80^e anniversaire de sa mort, qui survint au matin du 5 janvier 1942, de nombreux événements et expositions ont été organisés à Madrid et dans le reste du pays. La réhabilitation de la figure de Modotti à travers la présente exposition scelle impeccablement la *riscoverta* (« redécouverte ») en Espagne de cette femme dont on découvre peu à peu le parcours. Dans la continuité des brillantes recherches réalisées en Italie, aux États-Unis et au Mexique depuis les années 1970, l'Espagne propose une reconstitution fidèle et complète de la vie de Modotti qui prend aussi bien en compte l'artiste-photographe que la révolutionnaire-militante antifasciste, tant d'un point de vue théorique que dans l'espace de l'exposition.

Il est vrai que Modotti a fini par être davantage étudiée en tant que sujet et que ses œuvres sont plus largement diffusées. Cependant, il subsiste quelques traces des considérations déplacées, non exemptes d'une certaine frivolité, qui ont fait une figure érotisée de cette femme libre, émancipée politiquement, culturellement et moralement, parfois au point de l'enfermer dans des cases qui ne lui correspondent pas – féministe avant la lettre ou « Mata Hari soviétique ». Certains sont allés jusqu'à l'impliquer dans le « mystérieux » assassinat de Léon Trotski¹.

Dans ce texte, je m'en tiendrai à un récit historique de l'action menée en Espagne par Tina Modotti en tant que représentante du Secours rouge international (SRI) et défenseuse de la République espagnole et des idéaux antifascistes². Elle y était connue sous le nom de María, et non Tina, après avoir été surnommée ainsi par le président honorifique de la section espagnole du SRI, Isidoro Acevedo.

Vouloir faire le portrait le plus fidèle possible des années que Modotti a passé en Espagne suppose de se débarrasser des visions et des représentations idéalisées, ou diabolisées, tout en ayant conscience que l'on ne parviendra à connaître son histoire qu'en partie, en raison du manque de sources existantes.

LA REDÉCOUVERTE DE TINA MODOTTI, ALIAS MARÍA, EN ESPAGNE

(fig. 1) Revue *Ayuda*, 2^e année,
n° 46, Madrid, 13 mars 1937.
Centre documentaire de la
mémoire historique, Salamanque

AUIIDA SEMANARIO DE LA SOLIDARIDAD AUIIDA

AÑO II.—NÚM. 46

Madrid, 13 de marzo de 1937

Precio: 15 cts.

Nuestros combatientes se baten hoy con el mismo heroísmo que en el mes de julio. Esa bravura encuadrada en la disciplina que nos da la creación del Ejército popular, nos deparará la victoria si la retaguardia, cumpliendo con su deber, hace carne suya todas las consignas. ¡Evacuación de los mujeres y niños de Madrid! ¡Supeditación de todas las industrias a las necesidades de la guerra! ¡Obediencia absoluta de todos a los órdenes del Gobierno del Frente Popular! ¡Que la vanguardia y retaguardia sean un solo frente cara al fascismo invasor!

¡El 18 de marzo Jornada de Solidaridad Antifascista!

La gloriosa fecha del 18 de marzo, tan rica en sugerencias y enseñanzas para los hombres y mujeres de sentimientos libres, se celebrará este año en España como Jornada de la Solidaridad Antifascista.

En el fragor de la gigantesca lucha que libra actualmente el pueblo español por su independencia y contra la barbarie fascista, el 18 de marzo significa un día de fraternidad universal, de comprensión y de acercamiento entre los que aman la justicia y la paz, entre los combatientes y la retaguardia y nuestros luchadores con todos los países civilizados.

El 18 de marzo fundirá en un cálido y emocionado abrazo a los bravos combatientes de las trincheras y a los trabajadores de las ciudades; los sufrimientos de las víctimas inocentes torturadas en territorio rebelde serán una llamada apremiante al Ejército de la democracia para conseguir su pronta liberación, y los corazones generosos de todo el mundo se unirán frente al enemigo común, el fascismo sangriento y destructor.

Ese día marcharán juntos los españoles honrados y aquellos países y personas que desde el primer momento, conociendo la importancia internacional de nuestra lucha, sumaron sus energías a la causa de la España republicana y antifascista.

Figuras señeras de la Humanidad, cuyo nombre ondea a la cabeza de batallones y compañías de combatientes de la libertad; hombres y mujeres queridos por nuestro pueblo, como Thaelmann, Prestes, Anna Pauker, Rakosi y Pesenti, que sufren en las cárceles y campos de concentración, serán el 18 de marzo un nuevo estímulo para redoblar la lucha contra el fascismo nacional e internacional.

¡Españoles!

¡Cada vez más unidos contra el enemigo provocador y sangriento!

¡Estrechad los lazos entre los combatientes y la retaguardia!

¡Ayudad a las víctimas inocentes en territorio rebelde!

¡Multiplicad los esfuerzos para libertar a los prisioneros del fascismo internacional!

¡Por un 18 de marzo, por una grandiosa jornada de fraternidad humana y antifascista!

EL COMITE EJECUTIVO DEL SOCORRO ROJO
DE ESPAÑA



Modotti était une combattante antifasciste tenace et insoumise, engagée dans l'aide et la solidarité internationale. Riccardo Toffoletti, photographe et fondateur du Comitato Tina Modotti³, la décrit aussi synthétiquement qu'efficacement comme « une femme avec un cœur vaillant et un passeport d'émigrée, [qui,] venue d'un petit village provincial, a traversé la mer, a croisé le monde du cinéma, est entrée dans celui de la culture et de l'histoire : une vie de liberté⁴ ».

Cependant, on ne peut simplement découper le parcours de Tina Modotti en deux périodes : « les années lumineuses » au Mexique, qui correspondent à son affirmation en tant que photographe, puis « les années sombres » de l'activisme politique au sein du Parti communiste et du Secours rouge international, car ces dernières ont bien résulté de sa volonté. Plus que de césures, il faut parler de choix conscients. Modotti a elle-même décidé de la façon dont elle interviendrait dans la réalité politique et sociale dans laquelle elle s'inscrivait, cette période cruciale de l'entre-deux-guerres en Europe qui a précipité certains tournants de sa vie.

MODOTTI ET LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE

Après de nombreux voyages et missions sur le continent européen en qualité de membre du SRI, Modotti arrive en Espagne en 1933. La section espagnole du SRI est née clandestinement en 1923, un an après la fondation de l'organisation en Union soviétique. Dans le climat défavorable de la dictature militaire de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), elle a surtout une fonction de propagande politique. Dès cette période, le SRI se diffuse à travers le monde *via* ses sections nationales. S'il doit s'astreindre politiquement aux directives nationales et internationales de l'Internationale communiste, cet organisme dédié à la solidarité et à l'action humanitaire acquiert une grande importance grâce la participation et au dévouement de la population civile (fig. 1). Dès la révolution des Asturies en octobre 1934, il devient la principale organisation d'aide et de secours aux prisonniers politiques et à leurs familles ; durant la guerre civile espagnole, il achève de se constituer comme la véritable base du système de santé militaire républicain.

La vie de Modotti en Espagne coïncide avec son activité très importante au sein du SRI, dont les traces sont sauvegardées dans des archives, hémérothèques et bibliothèques en Espagne⁵, en France⁶ et en Italie⁷. En 1933, Paris est la capitale de l'antifascisme européen et le siège du Bureau latin du SRI, un point de ralliement entre l'Espagne et l'Union soviétique par lequel Modotti a souvent transité. À son plus grand regret, elle n'a jamais pu fouler à nouveau le sol italien, car elle est constamment restée dans la ligne de mire de l'Organisation de la surveillance et de la répression de l'antifascisme (OVRA) depuis son expulsion du Mexique et son arrivée en Europe en 1930. En Espagne, son parcours est semé d'embûches : lorsqu'elle essaye d'y pénétrer pour la première fois en mai 1933, elle est arrêtée à Madrid après « une rencontre avec le comité du Secours rouge, à Reus⁸ » et reconduite à la frontière française.



(fig. 2) Anonyme, « Los combatientes necesitan prendas de abrigo » [Les combattants ont besoin de vêtements chauds], affiche pour une campagne d'hiver du Secours rouge international, Valence, SRI, 1937. CRAI Biblioteca del Pabellón de la República, Barcelone

Modotti, en sa qualité de représentante du SRI, s'investit complètement dans l'assistance et le soutien économique et juridique aux familles de prisonniers politiques et à la population civile des Asturies⁹. Sa tentative pour se rendre dans les Asturies en compagnie de Vittorio Vidali (1900-1983) – son compagnon de l'époque, plus connu durant la guerre civile sous le pseudonyme de « Comandante Carlos Contreras » – avec un faux passeport et sous une identité guatémaltèque échoue, et elle est de nouveau expulsée. Malgré tout, Modotti continue d'aider la population à travers les actions de soutien économique et solidaire mises en œuvre par le SRI, ainsi que par une assistance juridique organisée *via* le Groupe des avocats défenseurs des condamnés des événements d'octobre 1934 (ASO), une « organisation d'avocats antifascistes » également créée par le SRI¹⁰.

À partir du début de la guerre civile, l'activité politique et humanitaire de Modotti devient irréfrenable (fig. 2). Elle assume de multiples rôles : milicienne dans le bataillon féminin du 5^e régiment, infirmière à l'Hôpital ouvrier du Cuatro Caminos à Madrid et auprès d'unités mobiles dans toute l'Espagne, marraine de la Centuria Gastone Sozzi, la première des brigades italiennes... Elle est aussi superviseuse et reporter, avec d'autres écrivains et journalistes de renom¹¹, pour le journal du SRI, qui commence à être publié quelques jours avant les élections de février 1936. Il paraît d'abord sous le nom *¡Ayuda! Portavoz de la solidaridad*, puis devient rapidement *Ayuda. Semanario de la solidaridad*¹².

La revue *Ayuda* nous permet de suivre les principaux déplacements et activités de Modotti sur le territoire espagnol durant la guerre. Ses articles sont signés « María¹³ », « Carmen Ruiz » ou « Vera Martini¹⁴ ».

À Madrid, Modotti est chargée de réorganiser l'hôpital de Maudes¹⁵, plus connu sous le nom d'Hôpital ouvrier de Cuatro Caminos. Cet ancien asile privé pour tuberculeux passé sous la juridiction du SRI a pour fonction de soigner les miliciens

blessés¹⁶. Tina Modotti y travaille avec Matilde Landa, la « responsable du personnel de l'Hôpital¹⁷ », avec laquelle elle partage toutes les difficultés et les atrocités de la guerre. Elle collabore également avec María Luisa Lafita¹⁸, María Valero¹⁹, Mary Bingham de Urquidí²⁰ et de nombreuses autres engagées volontaires qui apportent leur aide après le coup d'État du 18 juillet 1936, des femmes sans visage et sans nom sur lesquelles ont reposé le secours et l'intendance, sur les champs de bataille comme à l'arrière²¹.

À partir de fin juillet 1936, le SRI réalise de premiers sauvetages dans la Sierra Norte de Madrid et prend en charge le transport des blessés jusqu'à la capitale. Dès lors, le rôle de Modotti se renforce au sein du Secours rouge, car il faut faire face à la situation de guerre en ville : il faut coordonner le ramassage des blessés, l'approvisionnement des combattants en vivres et en vêtements, l'équipement en ambulances et en brancards, ainsi que l'organisation de cinq hôpitaux de campagne. La gestion sanitaire militaire est sans doute très complexe pendant cette période chaotique de remplacement et de réorganisation d'un appareil qui était jusqu'alors la prérogative de l'État.

Modotti, en plus de gérer les tâches liées à l'urgence sanitaire, continue à agir en tant que principale représentante du SRI. Comme cela avait déjà été le cas à Moscou, elle est affectée au secteur de la propagande : elle œuvre à la diffusion et à la divulgation du copieux matériel qui arrive d'Union soviétique²² et accomplit un important travail politique.

Cependant, ses priorités sont déterminées par l'urgence de la guerre ; elle doit bientôt affronter la difficile situation de Madrid, qui se trouve sous la menace d'un assaut rebelle. Contre sa volonté, elle transfère les bureaux du SRI à Valence, ville relativement plus sûre à cette période. En décembre 1936 est publié le premier article signé María pouvant être attribué avec certitude à Modotti, « Visite dans un atelier de couture²³ », écrit alors que le gouvernement et les ambassades étrangères se sont temporairement réfugiés à Valence. L'atelier décrit est celui du SRI d'Alicante : la proximité entre Alicante et Valence et la fonction de représentante du SRI exercée par Modotti laissent penser que c'est bien elle qui l'a visité. Dans cet article, on trouve certains éléments permettant de reconnaître sa patte. En premier lieu, il est marqué par un intérêt pour les femmes et leur travail infatigable, motif qui revient constamment dans ses photographies, ses articles et ses activités publiques. Le style se caractérise par une alternance entre un registre intime et chaleureux, présent dans bon nombre de ses écrits, et un ton plus bureaucratique, cohérent avec la rhétorique officielle du SRI et la manière absolue dont elle défend son action en tant qu'ambassadrice. L'article ne manque pas de références énergiques aux femmes antifascistes qui servent « la cause » dans tous les pays (l'Union soviétique, l'Italie, la France, etc.), ni d'éloges pour le travail effectué par le SRI.

J'ai pris connaissance de la position de représentante du SRI occupée par Modotti grâce à une femme qui a appartenu à la même organisation, Flor Cernuda (1918-2014). Jeune combattante en première ligne de l'histoire espagnole des années 1930, elle rejoint les Jeunesses socialistes unifiées à 19 ans, avant que les urgences de la guerre

ne la poussent à s'engager au sein du SRI²⁴. Elle se remémore le rôle de Modotti en tant que « doyenne virtuelle du Secours rouge international » et la forte impression qu'elle a éprouvée en rencontrant cette femme envoyée par Moscou, elle qui était alors si jeune :

« C'était au Comité exécutif national du Secours rouge pour lequel je travaillais, nous étions encore au n° 73 de la rue Velázquez [à Madrid], à l'angle de [la rue] Padilla [...], moi j'étais la secrétaire de la propagande – je travaillais avec l'équipe ambulante de cinématographie en tant que mécanographe et j'accompagnais les opérateurs²⁵ – et María était dans l'Organisation [...]. Je la voyais physiquement au SR [...] rue Lista, au n° 25 de la rue Lista, où on avait notre cantine et les chambres où on dormait, nos chambres n'étaient pas loin et j'entendais même Tina et Carlos parler. »

Il est surprenant que Flor Cernuda se souvienne que María « portait toujours un Leica » ; difficile de vérifier s'il s'agit d'un souvenir ou de la superposition de représentations postérieures, puisqu'il n'existe aucune trace de photographies réalisées par Tina Modotti en Espagne.

L'activité de Modotti se diversifie à mesure que la guerre l'amène à travailler dans de nombreuses provinces espagnoles et à assumer différentes fonctions en qualité de représentante du SRI à l'intérieur et à l'extérieur de l'Espagne, même lorsque l'organisation n'est plus la principale responsable de la Santé publique.

L'épouvantable et pressante réalité de l'évacuation de Málaga impose de nouvelles priorités au SRI. Comme l'a écrit Tina Modotti, la pire expérience de sa vie, « encore plus terrible qu'à Madrid », est celle qu'elle a vécue à Málaga, Motril et Almería avec Matilde Landa et le célèbre Norman Bethune²⁶, chirurgien innovant et controversé. Celui-ci a mis en place le service canadien de transfusion sanguine, avec lequel le SRI a déjà travaillé à Madrid²⁷.

« Tina et Matilde partent avec l'unité de transfusion sanguine mobile du médecin canadien Norman Bethune, pour aider à évacuer les réfugiés le long de l'étroite route côtière qui mène à Almería²⁸. [...] L'unité de Bethune s'attache surtout à sauver les femmes et les enfants, en les faisant avancer en tête de la colonne. Tina ne cesse de ramasser des enfants et des femmes. Et un témoin dira : "C'était épouvantable, parce qu'ils bombardaient aussi Almería [...]. Elle s'est montrée extraordinairement efficace."²⁹ »

Bien que le SRI ne soit pas la seule organisation d'intervention médicale et de solidarité, son action est particulièrement importante pour faire face à la nécessité d'évacuer la population. Il opère conjointement avec le ministère de la Présidence et, à partir de janvier 1937, avec le ministère de la Santé et de l'Assistance sociale, sous la direction de Federica Montseny³⁰ jusqu'à la mise en place du nouveau gouvernement de Juan Negrín en mai de la même année.

Au mois de mars 1937, l'urgence de la guerre entraîne la publication de nouveaux articles signés Carmen Ruiz dans *Ayuda*³¹. L'un d'eux, intitulé « Pour la défense de nos enfants » (fig. 3), se rapporte à un aspect important et très délicat de la guerre civile : « Carmen » lance un puissant appel aux mères pour les convaincre d'envoyer leurs enfants hors d'Espagne. Elle affirme la nécessité d'effectuer un immense « travail de propagande et de persuasion » auprès de toute la population, et en particulier des mères. Face à la gravité de la situation, elle écrit, désespérée : « Il n'existe plus aucun recoin d'Espagne qui puisse se considérer à l'abri des attaques de l'armée de l'air ou de la flotte fasciste. » C'est pourquoi, déclare-t-elle, l'évacuation des enfants vers l'étranger demeure la seule et « la meilleure des solutions ». Modotti ne s'exprime pas seulement en tant que représentante du SRI, mais aussi en tant que femme ; elle s'adresse aux parents avec force et désolation pour les prévenir que s'ils ne protègent pas leurs enfants en les envoyant dans un territoire sûr jusqu'à ce que la guerre soit terminée, ils courent « le risque de les perdre pour toujours³² ».

L'article fait écho à un moment critique de la guerre. Le 21 mars 1937, le navire *Cabo de Palos* part de Valence en direction de Yalta, en Union soviétique, avec 70 enfants espagnols à son bord³³. En juillet, 500 enfants sont accueillis dans les environs de Mexico³⁴. Cette évacuation est directement assumée et organisée par Modotti³⁵ ; en septembre, peu après leur départ, elle écrit une émouvante lettre au Comité d'aide aux enfants du peuple espagnol, dont le siège se trouve à Mexico. Après y avoir remercié le peuple mexicain et le gouvernement de Lázaro Cárdenas pour leur générosité, elle demande des photographies de l'arrivée des enfants au Mexique ainsi que des dessins de leur part (fig. 4 et 5)³⁶.

Pendant ce temps, les défaites républicaines dans la région cantabrique, la perte du front stratégique nord et les journées de mai à Barcelone mettent en grande difficulté la réalisation des objectifs



(fig. 3) Carmen Ruiz [Tina Modotti], « En defensa de nuestros niños » [Pour la défense de nos enfants], *Ayuda*, 2^e année, n° 46, Madrid, 13 mars 1937, p. 3. Centre documentaire de la mémoire historique, Salamanque



(fig. 4) Mercedes Comellas Ricart, *Bombardeo* [Bombardement], vers 1937. Dessin au fusain sur papier crème. Bibliothèque nationale d'Espagne



(fig. 5) Luis Aparicio Alonso, *Bombardeo* [Bombardement], vers 1937. Dessin aux crayons de couleur et à l'encre bleue sur papier crème. Bibliothèque nationale d'Espagne

prioritaires du SRI. Cependant, Modotti ne perd ni sa force ni son courage, malgré toute la modestie qu'elle exprime quant à son engagement quotidien en Espagne dans une lettre envoyée à son ami Ivan Regent³⁷ depuis Moscou : « Mes activités sont plus modestes [que celles de Carlos] mais je suis contente et satisfaite de pouvoir moi aussi faire partie de la mécanique de ce merveilleux moteur qu'est le peuple espagnol qui lutte pour sa liberté³⁸. »

Au mois de juillet 1937, on retrouve Modotti entre Valence et Madrid, occupée à organiser le fameux II^e Congrès international des écrivains pour la défense de la culture³⁹, qui connaît un important écho international et a une grande valeur pour elle. Malgré les conditions difficiles dans lesquelles il se tient, le Congrès est marqué par une participation conséquente du monde de la culture : sont présents des écrivains soviétiques, français, portugais, états-uniens, italiens et espagnols, « toute l'intelligentsia qui est aux côtés des soldats de la République et de toute l'Espagne loyaliste [...], [dont] André Malraux, Anna Seghers, Ernest Hemingway, Alexis Tolstoï, Octavio Paz et sa femme [Elena Garro⁴⁰], Robert Capa et Gerda Taro⁴¹ », parmi beaucoup d'autres personnalités. Tina Modotti parvient à établir un contact avec de nombreux correspondants, intellectuels et photographes étrangers, comme Robert Capa et Gerda Taro⁴² qui, en découvrant sa véritable identité, l'incitent à reprendre la photographie. Mais sa réponse est sèche et tranchante : « Non, on ne peut pas faire deux choses en même temps⁴³. »

En effet, il n'existe pas de trace de photographies qu'elle aurait prises en Espagne. Seul plane un doute – comme on peut le lire dans le texte de la commissaire de cette exposition, Isabel Tejeda Martín⁴⁴, qui se fonde sur de précédents témoignages – quant au fait qu'elle ait réalisé trois des dix-sept photographies figurant dans le livre *Viento del pueblo* de son ami poète Miguel Hernández, publié à Valence en 1937 par les éditions Socorro Rojo⁴⁵. Nous ne saurons certainement jamais si

l'image, peut-être plus poétique que réelle, qu'a donnée Pablo Neruda de son amie Tina Modotti jetant son appareil photo Graflex dans le courant gelé de la Moskova⁴⁶ correspond vraiment à la fin de son travail photographique⁴⁷.

Le 26 janvier 1939, avec la chute de Barcelone, la guerre semble perdue. Modotti se dirige vers la frontière française. « María » est chargée d'emmener à Paris Isidoro Acevedo, le vieux fondateur du Parti communiste espagnol, et Melchiorre Vanni, alias Auguste Bonnet. Ce dernier meurt dans la capitale française en mars, quelques jours après avoir franchi les Pyrénées, où il est parvenu à passer la frontière après la chute de Gérone survenue le 4 février 1939. L'exil politique mène de nouveau Tina Modotti au Mexique avec un passeport espagnol au nom de María del Carmen Ruiz Sánchez ; triste et épuisée, elle quitte une Europe sur le point d'éclater en un second conflit mondial et une Espagne sans avenir.

LE SOUVENIR DE TINA MODOTTI EN ESPAGNE

C'est à María plutôt qu'à Tina que sont adressés, bien des années après sa mort, les hommages de nombreux Espagnols, dont certains ont combattu à ses côtés. Fanny Edelman⁴⁸, à propos de Modotti, affirme :

« J'ai travaillé avec María, [la] compagne [de Carlos Contreras], merveilleuse, très modeste, avec de grandes capacités intellectuelles [...]. Des années plus tard, en lisant une revue, j'ai appris que María était morte dans un taxi [...]. Et même si cela vous semblera être un mensonge, j'ai aussitôt compris, en 1942, que ma chère et tant admirée "María" était Tina Modotti⁴⁹. »

María Teresa León s'en souvient également avec émotion : « Je voudrais qu'un jeune grave un jour sur les rochers de la Sierra de Guadarrama ce nom que personne ne peut effacer de notre mémoire : Tina Modotti. Notre María⁵⁰. » Beaucoup expriment de la gratitude pour son immense travail de défense de la République espagnole : Cruz Díaz, Margarita Nelken, Constanca de la Mora⁵¹, Santiago Álvarez, Enrique Castro, Isidoro Acevedo, les frères Antonio et Manuel Machado, Rafael Alberti ou encore Pablo Neruda⁵². Tous et toutes ont été, parmi tant d'autres, les témoins de son engagement en Espagne⁵³.

À ces souvenirs, il faut ajouter la *riscoperta* renouvelée et réactualisée que nous présentons au travers de cette exposition. Elle replace l'Espagne au cœur de l'importante vague de redécouverte de Tina Modotti, qui, depuis sa mort, a traversé le temps et les continents. Ce projet, qui se propose de reconstituer la femme de chair et d'os qu'elle était, permettra peut-être de dépasser la constante oscillation entre imagination et réalité qui a marqué les représentations de sa vie.

Traduit de l'espagnol par Margot Nguyen-Béraud

1. « Tina Modotti a-t-elle été impliquée dans ce crime ? » s'est demandé Reinhard Schultz, amplifiant les doutes sur la vie de la photographe. Voir « Vanguardia y revolución: las dos vidas fotográficas de Tina Modotti » [Avant-garde et révolution : les deux vies photographiques de Tina Modotti], in *Babelia*, supplément d'*El País*, 3 septembre 2022.
2. Voir Laura Branciforte, *El Socorro Rojo Internacional en España, 1923-1939. Relatos de la solidaridad antifascista* [Le Secours rouge international en Espagne, 1923-1939. Histoires de solidarité antifasciste], Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
3. Voir Paolo Ferrari, « Riccardo Toffoletti e la riscoperta di Tina Modotti » [Riccardo Toffoletti et la redécouverte de Tina Modotti], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* [Tina Modotti. La nouvelle rose. Art, histoire, nouvelle humanité] (cat. d'exp.), Udine, Forum, 2015.
4. Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti. Arte, vita, libertà* [Tina Modotti. Art, vie, liberté], Trieste, Il Ramo d'Oro Editore, 2001, p. 7.
5. Bibliothèque nationale d'Espagne ; Service historique militaire ; archives historiques du Parti communiste espagnol ; archives de la Fondation Pablo Iglesias ; Archives nationales de Catalogne ; hémérothèque municipale de Madrid.
6. Archives du Parti communiste français ; archives de la Préfecture de police de Paris ; La contemporaine ; archives d'avant-guerre et fonds documentaire de la Bibliothèque marxiste de Paris ; Archives nationales de France.
7. Archives de la Fondation Istituto Gramsci (Rome) ; Archives centrales de l'État.
8. Tina Modotti, « Rapport sur mon arrestation et mon expulsion d'Espagne ». Ce document m'a été montré par l'historienne Christiane Barckhausen-Canale.
9. Je ne mentionne ici que les textes les plus significatifs qui traitent de cette période : Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti, garibaldina e artista* [Tina Modotti, garibaldienne et artiste], Udine, Circolo Culturale « Elio Mauro », 1973 ; Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti. Arte, vita, libertà, op. cit.* (n. 4) ; Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life* [Tina Modotti. Une vie fragile], New York, Paddington Press, 1975 ; Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* [Vérité et légende de Tina Modotti], La Havane, Casa de las Américas, 1989 ; et Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, trad. Béatrice Vienne, Paris, Anatolia, 1995.
10. SRI, 1923-1938. *XV Años de Solidaridad en España. Labor de Ayuda y Finanzas. Socorro Rojo de España* [1923-1938. Quinze ans de solidarité en Espagne. Travail d'aide et de finance. Secours rouge espagnol], Conférence nationale de solidarité, Madrid, 1^{er} et 2 novembre 1938, p. 1.
11. Parmi ses collaborateurs, on trouve María Teresa León, Julio Álvarez del Vayo, Rafael Alberti, María Lejárraga, Javier Bueno, Dolores Ibárruri, Ramón J. Sender, Luis Araquistáin, Isidoro Acevedo, Matilde de la Torre... Miguel Hernández, Antonio Machado ou encore León Felipe ont également signé des articles dans la revue. « Tous d'important calibre, ils signeront des articles », in *¡Ayuda! Portavoz de la solidaridad*, 1^{re} année, n° 5.
12. María Teresa León (1903-1988) en fut la première directrice ; à partir du n° 12 (15 juillet 1936), elle est remplacée par Isidoro Acevedo (1867-1952). La revue, d'une périodicité bimensuelle puis hebdomadaire, compte 113 numéros en tout et paraît jusqu'au 22 décembre 1938. Elle change de nom à partir du n° 14.
13. María, « Visita a un taller de costura » [Visite dans un atelier de couture], in *Ayuda. Semanario de solidaridad*, 1^{re} année, n° 33, 12 décembre 1936, p. 6. Voir Laura Branciforte, « Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América » [Tina Modotti : une vie intense entre Europe et Amérique], in *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 24, 2006, p. 299.
14. D'après Christine Barckhausen-Canale, l'autre nom utilisé par Modotti, Vera Martini, lui a aussi servi à signer un article dans la revue soviétique du SRI, ainsi qu'à envoyer depuis l'Espagne des informations sur la section espagnole de l'organisation à Moscou. Voir Christine Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti, op. cit.* (n. 9), p. 244.
15. Agustina Ciudad Jiménez, *El hospital de Maudes. La adaptación de un edificio a través de la historia: de hospital de jornaleros a monumento histórico-artístico* [L'hôpital de Maudes. L'adaptation d'un bâtiment à travers l'histoire : de l'hôpital de journaliers au monument historique et artistique], Madrid, Comunidad de Madrid, 2001.
16. Tomás Monterde Araú, « En el sanatorio de milicias populares » [Au sanatorium des milices populaires], in *Ayuda*, 1^{re} année, n° 13, 15 août 1936, p. 4-5.
17. Matilde Landa (1904-1942) s'est occupée de « l'aide aux réfugiés, en particulier de l'évacuation des enfants et de l'inspection des colonies enfantines et des réfectoires ». Voir David Ginard i Ferón, *Matilde Landa. De la Institución Libre de Enseñanza a las prisiones franquistas* [Matilde Landa. De l'Institution libre d'enseignement aux prisons franquistes], Madrid, Flor del Viento, 2005, p. 41 et suivantes.
18. María Luisa Lafita (1910-2004) a fui Cuba pour l'Espagne avec son mari Pedro Vizcaino en mai 1935. Elle faisait partie d'un groupe de communistes cubains qui ont ensuite participé à la guerre civile espagnole. Voir Ramón Nicolau

González (dir.), *Cuba y la defensa de la República española (1936-1939)* [Cuba et la défense de la République espagnole (1936-1939)], La Havane, Editora Política, 1981, p. 85-90.

19. María Valero (1912-1948) était une réfugiée hispano-cubaine qui a travaillé avec Tina Modotti comme infirmière pendant la guerre civile et est devenue une actrice renommée de retour dans son pays d'origine. Voir Josefa Bracero Torres, « María Valero: la gran dama de la radio en Cuba » [María Valero : la grande dame de la radio à Cuba], www.radiocubana.cu, 1^{er} novembre 2007.

20. Mary Bingham de Urquidí (1891-1981) était une infirmière australienne d'origine britannique qui a œuvré à l'organisation de l'hôpital du 5^e régiment. Voir Mary Bingham de Urquidí, *Misericordia en Madrid* [Miséricorde à Madrid], Mexico, B. Costa-Amic, 1975.

21. SRI, 1923-1938. *XV Años de Solidaridad en España*, *op. cit.* (n. 10), p. 2-3.

22. Pour en savoir plus sur l'importance de l'« offensive culturelle russe » dans les activités d'agitation politique, voir Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la Guerra Civil española. Una revisión crítica* [L'Union soviétique et la guerre civile espagnole. Une révision critique], Barcelone, Planeta DeAgostini, 2005, p. 155.

23. María, « Visita a un taller de costura », art. cit. (n. 13), p. 6.

24. Laura Branciforte, « Flor Cernuda », in Comitato Tina Modotti, *Perimmagine. Periodico di informazione culturale*, été 2005.

25. Parmi ses structures ambulantes, le SRI comptait un instrument de propagande consistant en une équipe cinématographique qui éditait des films « d'information sur notre travail », « de brefs films sur les bombardements », et d'autres sur les campagnes d'hiver, les garderies, etc. Voir Secours rouge espagnol, Comité exécutif national (CEN), *Memoria*

sobre las actividades del SRI [Mémoire sur les activités du SRI], Conférence nationale de solidarité, Madrid, 1^{er} et 2 novembre 1938, p. 18 ; archives historiques du Parti communiste espagnol, tiroir 44, dossier 39.139.

26. Voir Roderick et Sharon Stewart, *Phoenix. The Life of Norman Bethune* [Phénix. La vie de Norman Bethune], Montréal / Kingston (États-Unis), McGill-Queen's University Press, 2011.

27. Norman Bethune (1890-1939), défenseur de la médecine socialisée, a exercé comme médecin durant les deux guerres mondiales et la guerre civile espagnole. Les transfusions de sang qu'il réalisait *in situ* sur le front ont marqué l'histoire médicale et militaire de la guerre civile. Bethune est rentré au Canada en 1937, d'où il a continué à lever des fonds pour l'Espagne, et est parti en 1938 pour la Chine où il est mort l'année suivante. Voir Norman Bethune, photographies d'Hazen Sise, *The Crime on the Road Malaga-Almeria. Narrative with Graphic Documents Revealing Fascist Cruelty* [Le crime sur la route entre Málaga et Almeria. Récit accompagné d'images témoignant de la cruauté fasciste], s. l., Publicaciones Iberia, 1937 ; et Ted Allan et Sydney Gordon, *The Scalpel, the Sword: The Story of Dr. Norman Bethune* [Le scalpel, l'épée. L'histoire du Dr Norman Bethune], Toronto / Montréal, McClelland and Stewart, 1952. Sur l'introduction et l'organisation du système des unités mobiles de transfusion en Espagne, voir également le documentaire *Heart of Spain* (1937) de Herbert Kline, produit par le Comité canadien d'aide à la démocratie espagnole et le Bureau médical américain d'aide à la démocratie espagnole et conservé à la Filmothèque nationale espagnole, à Madrid.

28. Voir Vittorio Vidali, *Retrato de mujer: Una vida con Tina Modotti* [Portrait de femme. Une vie avec Tina Modotti], Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984, p. 38-40.

29. Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, *op. cit.* (n. 9), p. 268. Il existe de nombreux écrits

attestant le rôle de Modotti et de Bethune dans l'évacuation des réfugiés sur la route de Málaga à Almería ainsi que dans la capitale ; voir le roman d'Elena Poniatowska, *Tinísima*, Mexico, Era, 1992, p. 493-507 ; David Ginard i Ferón, *Matilde Landa*, *op. cit.* (n. 17), p. 54 ; et Lucía Prieto Borrego et Encarnación Barranquero Texeira, *Población y Guerra Civil en Málaga: caída, éxodo y refugio* [Population et guerre civile à Málaga : chute, exode et refuge], Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2007, p. 224-229. Peu le démentent : « Nous sommes convaincus que Tina n'a jamais aidé Bethune sur la route Málaga-Almería », Jesús Majada Neila et Fernando Bueno Pérez, *Carretera Málaga-Almería (febrero de 1937)* [La Route Málaga-Almería (février 1937)], Benalmádena (Espagne), Caligrama, 2006, p. 297-299.

30. Susanna Tavera, Federica Montseny, *La indomable (1905-1994)* [Federica Montseny. L'indomptable (1905-1994)], Madrid, Temas de Hoy, 2005, p. 216.

31. Carmen Ruiz, « En defensa de nuestros niños » [Pour la défense de nos enfants], in *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, 2^e année, n° 46, 13 mars 1937, p. 3 ; et « ¡Lo que debemos a la solidaridad internacional! » [Ce que nous devons à la solidarité internationale !], in *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, 2^e année, n° 48, 27 mars 1937, p. 2.

32. Carmen Ruiz, « En defensa de nuestros niños », art. cit. (n. 31), p. 3.

33. Les 70 enfants évacués venaient de Madrid, Málaga, Almería, Játiva, Oliva, Gandía et d'autres villages de la région valencienne. Cette expédition fut la première d'une série de quatre évacuations organisées par le Conseil national de l'enfance évacuée, qui partirent pour la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Union soviétique et le Mexique. Voir Marie José Devillard, Álvaro Pazos, Susana Castillo et Nuria Medina, *Los niños españoles en la URSS, 1937-1997: narración y memoria*

[Les enfants espagnols en URSS, 1937-1997 : récit et mémoire], Barcelone, Ariel, 2001, p. 11-12.

34. Anonyme, « Nuestra gran preocupación: los niños » [Notre grande préoccupation : les enfants], in *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, 2^e année, n° 62, 4 juillet 1937 ; et *¡Ayuda! Boletín del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español* [Aide ! Bulletin du Comité d'aide aux enfants du peuple espagnol], rédigé à Mexico en septembre 1937.

35. Anonyme, « Los niños españoles llegan a Méjico » [Les enfants espagnols arrivent au Mexique], in *Ayuda, op. cit.* (n. 34), p. 7.

36. María, lettre au Comité d'aide aux enfants du peuple espagnol de la part du Comité exécutif national du SRI.

37. Ivan Regent (1884-1967), alias Giovanni Matteo, pseudonyme adopté lors de son expulsion de Yougoslavie en 1929, était un représentant du Parti communiste d'Italie (PCd'I) proche du Secrétariat exécutif du SRI, de la section presse et propagande (*Agit-prop*) duquel il fut chargé.

38. Lettre de Tina Modotti à Giovanni Matteo (Ivan Regent), 10 avril 1937, in Miklavž Komelj, « Le lettere di Tina Modotti e Vittorio Vidali a Ivan Regent » [Les lettres de Tina Modotti et Vittorio Vidali à Ivan Regent], in Comitato Tina Modotti, *Perimmagine. Periodico di informazione culturale*, automne 2009, p. 23.

39. Durant la séance inaugurale fut effectuée une « salutation du SRI au Congrès international des intellectuels antifascistes », in *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, 2^e année, n° 65, 25 juillet 1937, p. 7.

40. J'ajoute le nom d'Elena Garro afin de ne pas laisser dans l'ombre une écrivaine d'un tel renom.

41. El Aprendiz de Cronista, « Los intelectuales del mundo, con Madrid » [Les intellectuels du monde entier, avec Madrid], in *Ayuda, op. cit.* (n. 39), p. 7.

42. Gerda Taro trouve la mort quelques jours plus tard dans un accident de voiture, le 26 juillet 1937, à la fin de la bataille de Brunete. À propos des liens entre les photographes Gerda Taro et Tina Modotti, citons – bien que nous ne partagions pas toutes ses opinions – Fernando Olmeda, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia* [Gerda Taro, photographe de guerre. Le journalisme comme témoignage de l'histoire], Barcelone, Debate, 2007, p. 271.

43. Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution, op. cit.* (n. 9), p. 271.

44. Voir, dans le présent ouvrage, le texte d'Isabel Tejeda Martín, « Le destin critique de la photographe Tina Modotti », p. 14-43.

45. Ces photographies sont attribuées à Modotti d'après José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* [Miguel Hernández. Passions, emprisonnement et mort d'un poète], Madrid, Temas de Hoy, 2002, p. 371 et 503.

46. Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1987 [1975].

47. À Moscou, elle remplace son Graflex par un Leica, bien que le doute subsiste sur le fait qu'elle s'en soit servie. Modotti quitte Moscou avec ce Leica en 1932, mais Vidali affirme qu'elle ne l'a pas emporté en Espagne et l'a laissé avec ses photographies chez les Regent, de proches amis communs. Voir Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* [Ombres, feu, neige. La vie de Tina Modotti], New York, Clarkson Potter, 1999, p. 255 et 280 ; Vittorio Vidali, *Retrato de mujer, op. cit.* (n. 28), p. 32 ; et Miklavž Komelj, « Le lettere di Tina Modotti e Vittorio Vidali a Ivan Regent », art. cit. (n. 38), p. 4.

48. Fanny Jacovsky [Edelman] (1911-2011), professeure de musique et membre du Parti communiste argentin, a occupé le poste de secrétaire générale de la Fédération

démocratique internationale des femmes (FDIF) après avoir été engagée volontaire auprès du SRI en Espagne. Voir Stella Calloni, « Fanny Edelman, 70 años de militancia » [Fanny Edelman, 70 ans de militantisme], *La Jornada*, 27 et 28 septembre 2004.

49. Fanny Edelman, entretien avec Susana Viau, « Recuerdos de la Guerra Civil española » [Souvenirs de la guerre civile espagnole], in *Sin Permiso*, 16 juillet 2006, p. 12.

50. María Teresa León a écrit cet hommage en 1971, pendant son exil en Argentine. Voir Christiane Barckhausen-Canale, *Tina Modotti*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 1998, p. 166.

51. L'amitié de Modotti avec l'écrivaine et activiste Constanica de la Mora (1906-1950) a été très intense et s'est poursuivie au Mexique après la guerre civile. Elles y ont préparé la publication du livre *Mexico is Thiers* et ont voyagé dans tout le pays. Voir Soledad Fox Maura, *Constancia de la Mora. Esplendor y sombra de una vida española del siglo XX* [Constancia de la Mora. Splendeur et obscurité d'une vie espagnole au xx^e siècle], Séville, Espuela de Plata, 2008.

52. Pablo Neruda lui a dédié un poème, « Tina Modotti ha muerto » [Tina Modotti est morte], dont un extrait est gravé sur la tombe de la photographe au Panthéon des Douleurs de Mexico, conçue par son ami architecte Hannes Meyer. Le dernier vers est « Porque el fuego no muere » (« Parce que le feu ne meurt pas »).

53. À ce sujet, lire les hommages rendus à Modotti dans l'ouvrage de Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti, garibaldina e artista, op. cit.* (n. 9).

Tina Modotti naît à Udine le 16 août 1896, troisième de sept enfants ; son père est mécanicien et sa mère couturière (fig. 1 et 2). Issue d'un milieu vivant dans des conditions d'extrême pauvreté, elle doit, encore très jeune, quitter l'école pour travailler dans une filature. Après avoir émigré avec sa famille en Autriche, son père choisit, en 1906, de tenter sa chance aux États-Unis¹.

En 1913, Tina, alors âgée de 16 ans (fig. 6), traverse seule l'océan et rejoint son père à San Francisco, où elle travaille d'abord dans une fabrique de chapeaux, puis dans un grand atelier de couture du centre-ville. Là, elle découvre un monde incomparablement plus vaste, ouvert et riche en apports multiculturels, et vit ses premières expériences théâtrales au sein de la communauté des émigrés italiens du Frioul, sa région natale, avant de gagner Los Angeles et Hollywood ; elle y joue quelques rôles dans divers films commerciaux, dont le plus connu est *The Tiger's Coat* (1920) de Roy Clements (fig. 4 et 5). Dans le même temps, l'aspect le plus essentiel de sa formation est sans doute la fréquentation de la famille de son partenaire Robo de l'Abrie Richey (1890-1922) et du cercle de jeunes artistes et de personnages bohèmes composant son entourage, et en particulier la rencontre d'Edward Weston (1886-1958), qui l'initie à l'art de la photographie².

Mais la Californie est aussi pour Modotti un trait d'union important avec les artistes d'un Mexique tout juste sorti de la révolution de 1917, marqué par une véritable renaissance politique et culturelle et animé d'une poussée visant à la fois à le libérer de la domination des oligarchies traditionnelles et de la lourde influence de l'impérialisme nord-américain qui en résulte. Au début des années 1920, alors que de violents conflits se cristallisent autour des questions de la réforme agraire, de la limitation des pouvoirs de l'Église et du contrôle de l'État sur les ressources minières, le Mexique est dirigé par des élites bourgeoises modérées, mais qui ne sont pas défavorables à l'émancipation des couches les

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

Claudio Natoli



plus pauvres de la population rurale³ à travers des programmes d'alphabétisation et de valorisation des racines anciennes de la culture populaire indomexicaine. Celle-ci s'exprime à travers la floraison de l'art muraliste, incarné par José Clemente Orozco, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros.

Dans ce contexte, le Parti communiste du Mexique (PCM) offre, pendant une courte période, un point de référence pour les revendications d'affranchissement présentes au cœur de la société : il favorise en effet l'implantation des syndicats dans les zones urbaines, le développement des coopératives agricoles, l'acquisition de terres, l'alphabétisation et l'acculturation des *campesinos*⁴. Dès lors, il devient aussi un lieu de rencontre pour les artistes et les muralistes qui œuvrent à la « renaissance mexicaine ». C'est précisément ainsi que la jeune Tina Modotti, qui, après la mort de Robo de l'Abrie Richey, s'installe à Mexico en 1923 avec Weston, découvre un milieu tout à fait adapté à son sens aigu de la justice et du partage avec les laissés pour compte de l'Histoire, et y effectue son premier apprentissage politique⁵ (fig. 3).

Durant la seconde moitié des années 1920, Mexico est en outre le point de ralliement des groupes anti-impérialistes d'Amérique latine, et en particulier de ceux de Cuba, du Salvador, du Nicaragua et du Venezuela. Un rôle déterminant est joué, de ce point de vue, par certains mouvements affiliés à l'Internationale communiste (IC), mais dotés d'une large autonomie et capables d'unir des groupes et des personnalités aux orientations différentes, tout en accordant une attention particulière aux intellectuels qui, après la catastrophe de la « Grande Guerre » et face à la crise des systèmes libéraux, voient dans l'URSS les prémices d'une nouvelle civilisation et dans l'engagement politique une nouvelle façon de concevoir la culture. Le plus important d'entre eux est le Secours ouvrier international (SOI), dirigé par le communiste allemand Willi Münzenberg (1889-1940)⁶.



(fig. 1) Photographie inconnu, Giuseppe et Assunta (les parents de Tina). Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti

(fig. 2) Photographie inconnu, Tina et Mercedes, Californie, début des années 1920. Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti



(fig. 3) Photographe inconnu, Tina et Miguel Covarrubias, Mexique, 1924. Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti



(fig. 4) Photographe inconnu, Tina à Hollywood, 1920. Dédicace en italien : « À ma sœur Jolanda en souvenir de ce beau Noël, Tina, 1920 ». Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti



(fig. 6) Pietro Modotti, Tina jeune, Udine, avant juin 1913. Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti



(fig. 5) Walter Frederick Seely, Tina à Hollywood, 1921. Dédicace en anglais : « À ma chère sœur Jolanda avec tout mon amour, Tina Modotti, Los Angeles, 1921 ». Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti

Au titre de la solidarité du mouvement ouvrier face à la famine en Russie, à la forte inflation en Allemagne, au tremblement de terre de 1923 au Japon et aux difficultés rencontrées par les travailleurs en grève, le SOI mène une action d'ampleur à travers des campagnes de presse, des collectes de fonds, la mise en place de soupes populaires et l'organisation d'une garde mutuelle des enfants par les familles de travailleurs. Le SOI promeut en outre, en s'appuyant sur le concours d'intellectuels prestigieux, les premières campagnes internationales contre le fascisme italien et pour la défense et la libération des prisonniers politiques – on citera à ce propos les manifestations mémorables contre la condamnation à mort des anarchistes Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti⁷. Enfin, il ouvre de nouveaux horizons à la lutte anticoloniale par la fondation, à l'issue du Congrès de Bruxelles de 1927, de la Ligue contre l'impérialisme et l'oppression coloniale, qui bénéficie de la participation de certaines des figures les plus éminentes des mouvements de libération d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine⁸.

La seconde organisation destinée à jouer un rôle central dans la vie de Modotti est le Secours rouge international (SRI). Fondé en 1922 et dirigé par une bolchevique de longue date, Elena Stassova (1873-1966), il concentre son action sur la protection des réfugiés politiques, la libération des militants emprisonnés et le soutien à leurs familles, la lutte contre la « terreur blanche » contre-révolutionnaire et contre le fascisme. Structuré en sections nationales et en secrétariats par groupes de pays⁹, il lie étroitement son implantation en Amérique latine avec l'action de la Ligue contre l'impérialisme et l'oppression coloniale, dont le siège se trouve à Mexico, où s'est également établi le communiste originaire de Trieste Vittorio Vidali (1900-1983) après avoir été expulsé des États-Unis en raison de son engagement antifasciste et de sa participation active à la campagne pour la libération de Sacco et Vanzetti. Les deux organisations se consacrent à l'aide aux militants emprisonnés, à l'appui des grèves dans les campagnes et dans les zones minières, à la lutte contre les oligarchies et les dictatures militaires soutenues par les États-Unis, ainsi qu'à la collecte de fonds et d'armes pour les mouvements anti-impérialistes de Cuba, du Nicaragua, du Venezuela et du Salvador, dont les protagonistes sont Augusto César Sandino, Agustín Farabundo Martí et Julio Antonio Mella¹⁰.

C'est donc dans ce climat que Tina Modotti, après ses premières années d'apprentissage auprès de Weston, élabore les traits originaux de son art photographique et passe de la perfection des formes abstraites à la photographie sociale. Elle s'attache à représenter les travaux épuisants et sans dignité, les inégalités et la misère des zones urbaines, mais aussi les subjectivités féminines, si éloignées des stéréotypes machistes entretenus par les classes bourgeoises, ainsi que les formes et les symboles de l'émancipation des classes laborieuses. Son art n'admet aucune concession aux canons pédagogiques pouvant nuire à la qualité des formes expressives, et ne cesse jamais de se référer à la leçon de Weston¹¹.

Dans le même temps, ses contacts étroits avec Diego Rivera et Xavier Guerrero – dessinateur, graveur et surtout leader du PCM, alors engagé dans les luttes des





[253] *Jolanda Hanging Out the Laundry, California, 1925*



[254] *Jolanda Reading, San Francisco, 1926*

campesinos pour la réforme agraire – frayent à Tina Modotti la voie de l'adhésion successive au SRI, au Comité international de défense des victimes du fascisme, dirigé par Henri Barbusse et dont elle devient secrétaire pour le Mexique et la Californie en 1926, à la Ligue contre l'impérialisme et l'oppression coloniale et enfin au PCM¹². Comme pour beaucoup d'autres membres de sa génération, ce sont la solidarité avec les opprimés, l'antifascisme et l'anti-impérialisme qui constituent les motifs de son adhésion au communisme, et non l'inverse. Ces années comptent parmi les plus intenses et les plus fécondes de la vie de Modotti : tandis qu'elle opère la rencontre entre l'esthétique moderniste et l'engagement politique et social, et obtient grâce à cela, au Mexique et ailleurs dans le monde, une reconnaissance qui se traduit par la reproduction de ses photographies dans *El Machete*, *Mexican Folkways*, *New Masses* et le célèbre hebdomadaire *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*¹³, sa maison devient le lieu de réunion habituel d'intellectuels et d'artistes progressistes, de représentants de mouvements et de groupes de gauche et d'exilés politiques latino-américains¹⁴. Après que Weston a quitté le Mexique, à la fin de l'année 1926, Modotti se lie d'abord avec Xavier Guerrero, puis avec Julio Antonio Mella, un étudiant exilé d'un très haut niveau intellectuel, par ailleurs dirigeant de la Ligue contre l'impérialisme et l'oppression coloniale et du PCM, qui planifie une expédition armée à Cuba visant à renverser le dictateur Gerardo Machado et à déclencher une révolution nationale, démocratique et socialiste¹⁵. Comme l'écrit Elena Poniatowska, c'est la période la plus brillante de la vie de Modotti, non seulement sur le plan artistique, mais aussi sur le plan spirituel et sentimental¹⁶.

Des changements brutaux ne tardent cependant pas à affecter son existence. En février 1930, Modotti est en effet arrêtée et expulsée du Mexique après qu'on l'accuse à tort d'avoir participé à une tentative d'assassinat contre le président Pascual Ortiz Rubio ; l'année précédente, elle avait d'ailleurs déjà été la cible d'une campagne virulente de la presse à scandales cherchant à l'impliquer dans le meurtre de Mella, qui avait eu lieu dans la rue, sous ses yeux, et est attribuable, comme tant d'autres, au dictateur cubain¹⁷. Après un long voyage en mer, Modotti débarque à Rotterdam, où elle faillit être arrêtée par la police fasciste lancée à ses trousses ; puis elle s'installe à Berlin.

Son projet initial de reprendre son activité photographique s'y heurte à de graves difficultés, d'abord en raison de son refus de s'adapter au genre du reportage, mais aussi parce qu'elle souffre beaucoup d'être privée de la luminosité du Mexique¹⁸ ; à l'automne 1930, elle s'installe donc en URSS, devient la compagne de Vittorio Vidali et commence à travailler avec lui, à plein temps, pour les organes centraux du SRI¹⁹. Il ne fait aucun doute que Modotti, comme tant d'autres représentants de la gauche à l'époque, croit au mythe d'une URSS perçue à la fois comme le pays du « socialisme victorieux » face à l'effondrement des régimes bourgeois consécutif à la crise de 1929 et comme un rempart contre le danger que constituent l'internationalisation du fascisme et le risque d'une nouvelle guerre mondiale. Pourtant, au début des années 1930, avec la pleine affirmation du stalinisme, la collectivisation forcée des campagnes, le monolithisme officiel, la toute-puissance de l'État et de ses



appareils de contrôle et de coercition, la réalité de l'URSS ne pouvait pas concorder avec les expériences vécues par Modotti au Mexique lors de ses « années lumineuses ». De surcroît, un changement politique radical affecte le mouvement communiste lorsque l'IC adopte une ligne d'opposition frontale envers la social-démocratie et les autres forces antifascistes. Cette décision entraîne une crise profonde du SOI et du SRI, l'isolement des partis communistes et l'aggravation de la scission du mouvement ouvrier – appelée à favoriser, entre autres, l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler. Par ailleurs, l'ostracisme qui frappe alors les avant-gardes artistiques en URSS dissuade Modotti de reprendre son activité photographique ; elle refuse même de devenir la photographe officielle du Parti communiste, compte tenu de l'incompatibilité entre l'expérimentalisme moderniste et les canons du « réalisme socialiste ».

À la fin de l'année 1933, Vidali et Modotti se voient confier la tâche d'installer un bureau officieux du SRI à Paris et de participer à la campagne internationale lancée à la suite de l'incendie du Reichstag, qui, par son contenu et par le puissant élan antifasciste que lui imprime le SOI, prélude à la grande période d'unité des Fronts populaires ; Modotti ne tarde pas à percevoir dans cette orientation l'amorce d'un tournant politique convenant mieux à ses propres « choix de vie ». Vidali et elle respirent alors l'atmosphère nouvelle suscitée en France par les grandes manifestations antifascistes du début de l'année 1934 ; ils se rendent clandestinement en Autriche pour y secourir les militants et leurs familles victimes de la féroce répression qui a suivi le coup d'État d'Engelbert Dollfuss en février ; ils participent à la Conférence internationale des femmes contre la guerre et le fascisme, promue par le SRI, où Modotti organise une exposition sur le fascisme italien. Puis ils s'installent en Espagne, dans le cadre d'une campagne internationale de solidarité envers les 30 000 prisonniers politiques incarcérés après l'insurrection manquée des Asturies²⁰. Cette campagne bénéficie de la participation d'un large éventail de forces antifascistes et est à l'origine, en Espagne, d'une alliance entre communistes, socialistes et républicains de gauche qui, avec l'appui des anarchistes, permet en février 1936 la victoire électorale du Front populaire²¹.

Lorsque la guerre civile éclate, Modotti et Vidali, qui se trouvent en Espagne, comprennent tous deux que ce conflit est appelé à prendre la signification d'un « choc des civilisations » entre fascisme et antifascisme. Pour Modotti, c'est le début d'une des périodes les plus riches en espoirs et en ferveur idéaliste, et tout porte à croire qu'elle retrouve alors une continuité avec les valeurs fondatrices qui ont stimulé son militantisme dans le Mexique des années 1920 : les principes fondamentaux de l'antifascisme, la liberté et l'émancipation des opprimés, la création artistique conçue comme l'expression d'une « nouvelle humanité ».

Tout au long de la guerre d'Espagne, Modotti prend une part active à la défense de la République et à la solidarité internationale envers le régime. Au sein du Secours rouge espagnol, elle déploie des efforts ininterrompus dans le cadre de l'organisation des secours et de l'assistance apportés à la population civile.

À Madrid, elle anime le système des hôpitaux militaires, puis l'aide aux civils victimes des bombardements, et participe à la création de centres d'accueil et de réseaux d'adoption d'enfants réfugiés ou orphelins à l'étranger ; elle vit, en première ligne, la tragédie de la défaite et l'exode des républicains de Catalogne vers la France, dans les premiers mois de l'année 1939. Elle joue en outre un rôle primordial lors du II^e Congrès des intellectuels pour la défense de la culture, qui se tient à Madrid, Valence et Barcelone à l'été 1937 ; elle rencontre des écrivains, des intellectuels, des artistes et des photographes de renommée internationale qui ont accouru en Espagne ; elle noue des liens d'amitié avec Rafael Alberti, Miguel Hernández et Antonio Machado. Enfin, elle fait l'expérience directe du « grand espoir » suscité par la défense victorieuse de Madrid, mais aussi de l'isolement et de la défaite militaire de la République, ainsi que des divisions politiques navrantes qui ont caractérisé sa phase de déclin²².

Tous ces événements provoquent en elle, outre une profonde souffrance morale, une répulsion envers les atrocités de la guerre, exacerbée par la grave détérioration de son état de santé. Il en résulte, après son retour au Mexique, un certain repli sur elle-même et un éloignement du militantisme actif, dans un pays marqué par des divisions profondes entre exilés espagnols, les déchirements consécutifs au pacte germano-soviétique – que Modotti condamne fermement – et les répercussions de l'assassinat de Léon Trotski au sein du PCM²³.

Modotti n'a pas vécu assez longtemps pour connaître la période, pleine d'énergies libératrices, qui suivit l'agression de l'URSS par l'Allemagne nazie, les débuts de la « grande alliance antifasciste » et le développement des mouvements de résistance en Europe. Dans la nuit du 5 janvier 1942, elle meurt d'une crise cardiaque à Mexico, seule dans un taxi²⁴.

Les hommages que lui ont rendus des poètes, des artistes et des exilés politiques européens ou latino-américains – au premier rang desquels Pablo Neruda, Anna Seghers, Hannes Mayer, Manuel Álvarez Bravo, Egon Erwin Kisch et Margarita Nelken – fournissent le meilleur témoignage possible de l'empreinte qu'elle a laissée en tant que « citoyenne du monde²⁵ », entre l'Europe et les Amériques.

Traduit de l'italien par Renaud Temperini



1. Sur le milieu familial et l'enfance de Tina Modotti, voir Gianfranco Ellero, *Tina Modotti in Carinzia e in Friuli* [Tina Modotti en Carinthie et dans le Frioul], Pordenone (Italie), Cinemazero, 1996.
2. Sur le rôle central du séjour californien dans la vie de Tina Modotti, voir Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* [Ombres, feu, neige. La vie de Tina Modotti], New York, Clarkson Potter, 1999 ; et Letizia Argenterì, *Tina Modotti: Between Art and Revolution* [Tina Modotti : entre art et révolution], New Haven, Yale University Press, 2003. Pour en connaître davantage sur la valeur fondatrice de sa relation avec Weston, il est très intéressant de lire les lettres publiées par Valentina Agostinis dans *Lettere à Edward Weston : 1922-1931*, trad. Béatrice Vienne, Paris, Anatolia, 1995.
3. Sur cette période, voir Manuel Plana, « Il Messico degli anni Venti » [Le Mexique dans les années 1920], in Comitato Tina Modotti et Riccardo Toffoletti (dir.), *Tina Modotti. Una vita nella storia* [Tina Modotti. Une vie dans l'histoire] (actes du colloque international, Udine, 26-28 mars 1993), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1995, p. 131-153.
4. Pour une reconstitution de ce contexte, voir Barry Carr, *Marxism and Communism in Twentieth-Century Mexico* [Marxisme et communisme dans le Mexique du xx^e siècle], Lincoln (États-Unis), University of Nebraska, 1992. Sur la promotion des coopératives agricoles, voir Rosa Casanova, « Tina Modotti e le Escuelas libres de agricultura nel Messico degli anni Venti » [Tina Modotti et les écoles libres d'agriculture au Mexique dans les années 1920], in Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. Arte e libertà fra Europa e Americhe* [Tina Modotti. Art et liberté entre l'Europe et les Amériques], Udine, Forum, 2017, p. 51-66.
5. Voir à ce propos Patricia Albers, Sam Stourdizé et al., *Tina Modotti. La renaissance mexicaine* (cat. exp., Moderna Museet de Stockholm, Rencontres de la photographie d'Arles, Helsinki City Art Museum), Paris, Jean-Michel Place éditeur, 2000.
6. Sur Münzenberg, le livre de Babette Gross, *Willi Münzenberg. A Political Biography*, East Lansing (États-Unis), Michigan State University Press, 1974, est aujourd'hui encore un ouvrage de référence. Pour un portrait mis à jour, voir *Willi Münzenberg, 1889-1940. Un homme contre* (actes du colloque international, Aix-en-Provence, 26-29 mars 1992), Aubervilliers, Le Temps des cerises, 1993.
7. Pour une vaste documentation sur la multiplicité des initiatives du SOI, voir Willi Münzenberg, *Fünf Jahre Internationale Arbeiterhilfe* [Cinq ans d'aide internationale aux travailleurs], Berlin, Neuer Deutscher Verlag, 1926. On lira aussi avec beaucoup d'intérêt Til Schulz (dir.), *Willi Münzenberg. Propaganda als Waffe. Ausgewählten Schriften 1919-1940* [Willi Münzenberg. La Propagande comme arme. Écrits choisis, 1919-1940], Francfort-sur-le-Main, März Verlag, 1972.
8. Sur le Congrès de Bruxelles, voir Babette Gross, *Willi Münzenberg, op. cit.* (n. 6), p. 181-195.
9. Sur le SRI, voir Claudio Natoli, « Tra solidarietà e rivoluzione. Il Soccorso rosso internazionale » [Entre solidarité et révolution. Le Secours rouge international], in *Tina Modotti. Una vita nella storia, op. cit.* (n. 3), p. 193-211. Pour une contribution plus récente et centrée sur le cas espagnol, voir Laura Branciforte, *El Socorro Rojo Internacional en España, 1923-1939. Relatos de la solidaridad antifascista* [Le Secours rouge international en Espagne, 1923-1939. Histoires de solidarité antifasciste], Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
10. Sur ces différents thèmes, voir le témoignage de Vittorio Vidali, qui dirigea le secrétariat du SRI pour l'Amérique centrale en 1927-1928, dans *Comandante Carlos*, Rome, Editori Riuniti, 1983, p. 58 et suiv. Sur Vidali, signalons aussi l'ouvrage de Patrick Karlsen, *Vittorio Vidali. Vita di uno stalinista (1916-1956)* [Vittorio Vidali. Vie d'un staliniste (1915-1956)], Bologne, Il Mulino, 2019, qui, malgré une prise de position anticommuniste très marquée, apporte une contribution d'une importance considérable à la démolition de la « légende noire » construite pendant de nombreuses années par la droite mexicaine et plusieurs autres groupements politiques à propos du communiste triestin.
11. Voir à ce propos Roberta Valtorta, « Tina Modotti e la fotografia » [Tina Modotti et la photographie], in Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. Arte e libertà fra Europa e Americhe, op. cit.* (n. 4), p. 161-171 ; et, dans une perspective biographique plus large, Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti. Arte, vita, libertà* [Tina Modotti. Art, vie, liberté], Trieste, Il Ramo d'Oro Editore, 2001.
12. Pour une analyse plus détaillée, voir Letizia Argenterì, *Tina Modotti: Between Art and Revolution, op. cit.* (n. 2).
13. Sur l'AIZ, voir Eckhard Siepmann, *Montage: John Heartfield vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente, Analysen, Berichte* [Montage : John Heartfield, de Club Dada à l'Arbeiter-Illustrierte-Zeitung. Documents, analyses, comptes-rendus], Berlin, Elefant Press Verlag, 1977. Sur le mouvement international des photographes ouvriers, voir Jorge Ribalta (dir.), *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y Documentos* [Le mouvement de la photographie ouvrière (1926-1939). Essais et documents], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / TF Editores, 2011.

14. Pour une reconstitution très riche et articulée de cette période, voir Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow*, *op. cit.* (n. 2), chap. 7 et 8, et, plus récemment, Patricia Albers, « Tina Modotti e il Rinascimento messicano: l'incontro con la fotografia, l'arte e la politica » [Tina Modotti et la renaissance mexicaine : la rencontre avec la photographie, l'art et la politique], in Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. Arte e libertà fra Europa e Americhe*, *op. cit.* (n. 4), p. 35-50.

15. Voir l'excellente biographie de Christine Hatzky, *Julio Antonio Mella (1903-1929). Eine Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Vervuert, 2004 ; éd. espagnole, trad. Jorge Luis Acanda, Santiago de Cuba, Editorial Oriente / Instituto Cubano del Libro, 2008.

16. Je me réfère ici à Elena Poniatowska, *Tinisima*, Mexico, Era, 2004 [1992].

17. Pour une reconstitution méticuleuse de cet assassinat et de son contexte, voir Christine Hatzky, *Julio Antonio Mella (1903-1929). Eine Biographie*, *op. cit.* (n. 15), p. 300-322.

18. Sur le séjour berlinois de Tina Modotti, voir Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow*, *op. cit.* (n. 2), chap. II.

19. Pour un approfondissement de cette question, voir Christiane Barckhausen-Canale, *Tina Modotti. Verità e leggenda* [Tina Modotti. Vérité et légende], Florence, Giunti, 2003, p. 163 et suivantes ; éd. originale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Havane, Casa de las Américas, 1989.

20. Sur ces thématiques, voir Claudio Natoli, « Tina Modotti: tra arte fotografica e "nuova umanità" » [Tina Modotti, entre art photographique et « nouvelle humanité »], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa. Arte, storia, nuova umanità* (cat. exp.), Udine, Forum, 2015, p. 4-6.

21. Voir à ce propos Marta Bizcarrondo, « De las Alianzas Obreras al Frente Popular » [Des alliances ouvrières au Front populaire], *Estudios de historia social*, n° 16-17, 1981, p. 93 et suivantes, et Laura Branciforte, *El Socorro Rojo Internacional en España*, *op. cit.* (n. 9), p. 175-210.

22. On trouvera la reconstitution la plus approfondie de ce contexte dans Laura Branciforte, *El Socorro Rojo Internacional en España*, *op. cit.* (n. 9), p. 224-250, et Laura Branciforte, « Tina Modotti: un'appassionante biografia dell'antifascismo europeo. Spagna, 1933-1939 » [Tina Modotti : une

biographie passionnante de l'antifascisme européen. Espagne, 1933-1939], in Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. Arte e libertà fra Europa e Americhe*, *op. cit.* (n. 4), p. 117-130.

23. Sur l'exil mexicain de Tina Modotti, on trouvera l'analyse la plus à jour et la plus documentée dans Christiane Barckhausen-Canale, « Il ritorno in Messico e la morte di Tina Modotti » [Le retour au Mexique et la mort de Tina Modotti], in Enzo Collotti, Mari Domini, Paolo Ferrari et Claudio Natoli (dir.), *Tina Modotti. La nuova rosa*, *op. cit.* (n. 20), p. 29-34.

24. Sur la mort de Tina Modotti, qui ne manqua pas de provoquer le déchainement d'une énième violente campagne de dénigrement de la part de la droite mexicaine, voir Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, art et révolution*, trad. Béatrice Vienne, Paris, Anatolia, 1995, p. 297-303 et Letizia Argentero, *Tina Modotti: Between Art and Revolution*, *op. cit.* (n. 2).

25. Voir le très beau recueil de témoignages publié dans Vittorio Vidali, *Ritratto di donna. Tina Modotti* [Portrait de femme. Tina Modotti], Milan, Vangelista, 1982, p. 77-115 ; éd. espagnole, *Retrato de mujer. Una vida con Tina Modotti*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

LISTE DES ŒUVRES

Sauf indication contraire, toutes les photographies sont de Tina Modotti.

[1] Abel Plenn
Tina Modotti, vers 1927
Tirage gélatino-argentique
12,1 × 7,6 cm
The Museum of Modern
Art, New York

[2] Edward Weston
Nude [Nu], 1923
Tirage gélatino-argentique
17,6 × 23,8 cm
Collection du Center for
Creative Photography,
University of Arizona.
Fonds Edward Weston

[3] *Mother's Hands, California* [Mains de mère, Californie], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
9,2 × 11,8 cm
Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti. Comitato Tina Modotti

[4] *Rosas* [Roses], 1924
Palladiotype, tirage d'époque
18,7 × 23,4 cm
Collection et archives de la
Fundación Televisa, Mexico

[5] *Experiment in Related Form* ou *Glasses* [Expérience avec formes imbriquées ou Verres], vers 1924
Platinotype
25,4 × 27,94 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[6] Edward Weston
Xanicho, Lake Pátzcuaro [Île de Janitzio, lac de Pátzcuaro], 1925
Tirage gélatino-argentique
18,9 × 24 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[7] Edward Weston
Xanicho, Lake Pátzcuaro [Île de Janitzio, lac de Pátzcuaro], 1925
Tirage gélatino-argentique
19,1 × 24,2 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[8] *Vista de techos de teja (Janitzio, Lago de Pátzcuaro)* [Vue sur toits en tuiles (Île de Janitzio, lac de Pátzcuaro)], 1925
Tirage gélatino-argentique

réalisé à partir du négatif
original du Comitato
Tina Modotti, Trieste
18 × 27 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[9] Edward Weston
Portrait of Mexican Woman Wrapped in Shawl (Luz Jiménez) [Portrait de femme mexicaine enveloppée dans un châle (Luz Jiménez)], 1926
Tirage gélatino-argentique
23,7 × 18,6 cm
Collection du Center for
Creative Photography,
University of Arizona. Fonds
Edward Weston. Donation des
héritiers d'Edward Weston

[10] *Elisa*, 1924
Palladiotype
22,5 × 16,9 cm
The Museum of Modern
Art, New York. Donation
d'Edward Weston

[11] Edward Weston
Woman Seated on a Petate [Femme assise sur une natte en feuilles de palmier], 1926
Tirage gélatino-argentique
19,1 × 24 cm
Collection du Center for
Creative Photography,
University of Arizona.
Fonds Edward Weston

[12] *Untitled (The Way Indian Women Dress in the State of Michoacán)* [Sans titre (Tenue des femmes indiennes dans l'État du Michoacán)], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
8,89 × 7,46 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[13] Edward Weston
Nude, Anita Brenner [Nu, Anita Brenner], 1925
Tirage gélatino-argentique
24,1 × 19,2 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[14] *Portrait of Anita Brenner* [Portrait d'Anita Brenner], 1925
Tirage gélatino-argentique

23 × 18,7 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[15] Edward Weston
Circus Tent [Chapiteau de cirque], 1924
Tirage gélatino-argentique
23,5 × 17,8 cm
Collection du Center for
Creative Photography,
University of Arizona.
Fonds Edward Weston

[16] *Circus Tent, Mexico* [Chapiteau de cirque, Mexico], 1924
Platinotype
23,4 × 17,7 cm
Collection du Center for
Creative Photography,
University of Arizona.
Acquisition

[17] *Interior of Church Tower at Tepetzotlán* [Intérieur de clocher à Tepetzotlán], 1924
Palladiotype
23 × 16,9 cm
The Museum of Modern
Art, New York

[18] *Calla Lily* [Lys calla], vers 1924-1926
Platinotype
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation de la
galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[19] *Bird in Flight* [Oiseau en vol], 1926
Tirage gélatino-argentique
7,5 × 9,8 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[20] *Nopal Cactus* [Figuier de Barbarie], 1925
Platinotype, tirage réalisé
par Manuel Álvarez Bravo
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[21] *Azucena* [Lys], vers 1924
Calotype, tirage
postérieur réalisé par
Manuel Álvarez Bravo
22,7 × 16,2 cm
Collection et archives de la
Fundación Televisa, Mexico

[22] *Dos alcatraces* [Deux lys calla], vers 1924
Tirage gélatino-argentique
23,7 × 18,3 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[23] *Maceta con geranios* [Pot de géraniums], vers 1924
Tirage gélatino-argentique
24,5 × 19,3 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[24] *Palmeras* [Palmiers], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
donné par Vittorio Vidali à
la Fototeca Nacional INAH
25 × 18,5 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[25] *Maizal* [Champ de maïs], vers 1925
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
donné par Vittorio Vidali à
la Fototeca Nacional INAH
23,4 × 17,6 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[26] *Cañas* [Cannes à sucre], vers 1925
Tirage gélatino-argentique
réalisé postérieurement
par Manuel Álvarez Bravo
23,7 × 18,9 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[27] *Untitled (Convent of Tepetzotlán)* [Sans titre (Couvent de Tepetzotlán)], 1924
Tirage gélatino-argentique
8,73 × 7,3 cm
San Francisco Museum
of Modern Art. 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

[28] *Convent of Tepetzotlán, Mexico* [Couvent de Tepetzotlán, Mexique], 1924
Tirage gélatino-argentique
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[29] *Untitled (Building Scene)* [Sans titre (Bâtiment)], vers 1926
Platinotype
27,94 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[30] *Arch, Wall, and Fountain* [Arche, mur et fontaine], 1924
Platinotype
27,94 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[31] Tina Modotti /
Edward Weston
Zuno's House, the Courtyard [Maison de Zuno, le patio], 1926
Tirage gélatino-argentique
11,9 × 7,2 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[32] Tina Modotti /
Edward Weston
Zuno's House, the Courtyard [Maison de Zuno, le patio], 1926
Tirage gélatino-argentique
12 × 7 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[33] *Untitled (Arched Ruin Seen from Above)* [Sans titre (Ruine avec arches vue d'en haut)], 1923-1929
Tirage gélatino-argentique
9,37 × 6,83 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[34] *Arquitectura con andamios* [Bâtiment avec échafaudages], vers 1925
Tirage gélatino-argentique
24 × 19 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[35] *Escalera interior* [Escalier intérieur], vers 1924-1925
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
donné par Vittorio Vidali à
la Fototeca Nacional INAH

17,5 × 23,4 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[36] *Estadio* [Stade], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
original du Comitato
Tina Modotti, Trieste
19,5 × 24 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[37] *Cables telegráficos*
[Câbles télégraphiques],
vers 1924-1925
Tirage gélatino-argentique
24,3 × 18,7 cm
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[38] *Cables telegráficos*
[Câbles télégraphiques],
vers 1924-1925
Tirage gélatino-
argentique d'époque
23,4 × 18 cm
Collection et archives de la
Fundación Televisa, Mexico

[39] *Vladimir Mayakovsky in
Mexico* [Vladimir Maïakovski
au Mexique], 1925
Tirage gélatino-
argentique d'époque
20,32 × 12,7 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[40] *Untitled (Rose Richey
Reading at Window of Abraham
González Street Apartment,
Mexico City)* [Sans titre
(Rose Richey lisant à la
fenêtre de l'appartement de
la rue Abraham González,
Mexico)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
8,73 × 7,3 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[41] *Untitled (View from Tina
Modotti's Window, Mexico
City)* [Sans titre (Vue depuis
la fenêtre de Tina Modotti,
Mexico)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
10,48 × 8,26 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[42] *Untitled (Portrait of Rose
Richey at Abraham González
Street Apartment, Mexico City)*
[Sans titre (Portrait de Rose
Richey dans l'appartement
de la rue Abraham González,
Mexico)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
8,73 × 7,3 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[43] *Portrait of William
Spratling* [Portrait de William
Spratling], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
d'époque sur panneau
24,13 × 17,78 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[44] *Stanislaw Pestkowski,
Ambassador Plenipotentiary of
the USSR in Mexico* [Stanislaw
Pestkowski, ambassadeur
plénipotentiaire de l'URSS
au Mexique], vers 1924-1926
Platinotype, tirage d'époque
23,81 × 18,41 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[45] *Retrato de Frances Toor,
México* [Portrait de Frances
Toor, Mexique], vers 1927
Tirage argentique d'époque à la
gélatine DOP sur papier baryté
23,3 × 18,5 cm
Collection et archives de la
Fundación Televisa, Mexico

[46] *Edward Weston with Camera*
[Edward Weston avec un
appareil photo], vers 1923-1924
Tirage gélatino-argentique
23,3 × 17,4 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[47] *Untitled (Girls Seated
in Tina's Apartment)* [Sans
titre (Petites filles assises
chez Tina)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
d'époque, estampillé au dos
24,13 × 17,78 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[48] *Untitled (Three Boys
on Sofa)* [Sans titre (Trois
garçons sur un canapé)], 1929
Tirage gélatino-argentique
7,62 × 10 cm

San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[49] *Rostro de niña* [Visage
de petite fille], vers 1925
Tirage gélatino-argentique
6,2 × 4,5 cm (8,5 × 7,2 cm
avec support secondaire)
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[50] *Ione Robinson*, vers 1929
Tirage gélatino-argentique
d'époque, signé au
crayon dans le cadre
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[51] *Federico Marín*, 1926
Tirage gélatino-
argentique d'époque
24,13 × 19,05 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[52] *Untitled (Portrait of
Benvenuto Modotti)* [Sans
titre (Portrait de Benvenuto
Modotti)], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
8,57 × 9,68 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[53] *Carleton Beals*, 1924
Tirage gélatino-argentique
11,9 × 8,9 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[54] *Paula Brenner*, 1924
Tirage gélatino-argentique
23,5 × 18,8 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[55] *Anita Brenner in
Profile* [Anita Brenner
de profil], vers 1925
Tirage gélatino-argentique
10 × 7,5 cm (20,3 × 15,2 cm
avec support secondaire)
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[56] *Dorothy Brenner*,
vers 1924
Tirage gélatino-argentique

9,8 × 13,2 cm (17 × 25 cm
avec support secondaire)
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[57] *Flor de manita* [Fleur
en forme de main], 1925
Tirage gélatino-argentique
11,8 × 9 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[58] *Nueve retratos
de Anita Brenner*, 8/9
[Neuf portraits d'Anita
Brenner, 8/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[59] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 6/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 6/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[60] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 7/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 7/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[61] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 3/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 3/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[62] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 2/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 2/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[63] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 5/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 5/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[64] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 1/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 1/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton

50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[65] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 4/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 4/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[66] *Nueve retratos de Anita
Brenner*, 9/9 [Neuf portraits
d'Anita Brenner, 9/9], 1925
Tirage contemporain
sur papier coton
50,5 × 41,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[67] *Madre con bebé en
Tehuantepec, Oaxaca* [Mère
et bébé à Tehuantepec,
Oaxaca], 1929
Frances Toor, « Exposición
de fotografías de Tina
Modotti » [Exposition de
photographies de Tina
Modotti], dans *Mexican
Folkways*, vol. 5, n° 4,
octobre-décembre 1929,
p. 192-195
Matériel documentaire, revue
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[68] *Woman of Tehuantepec
(Carrying Jicalpextle)*
[Femme de Tehuantepec
portant un jicalpextle
(calebasse peinte)], 1929
Tina Modotti, « Sobre
la fotografía » [Sur la
photographie], dans
Mexican Folkways,
vol. 5, n° 4, octobre-
décembre 1929, p. 196-198
Matériel documentaire, revue
Museo Nacional de
Arte / INBAL, Mexico

[69] *Diego Rivera Working
on Mural at "Capilla
Riveriana", Universidad
Autónoma de Chapingo*
[Diego Rivera travaillant à
une peinture murale dans
la « Chapelle Riveriana »
de l'Université autonome
de Chapingo], 1924-1927
Tirage gélatino-
argentique d'époque
15,24 × 21,59 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[70] *Photograph of a Portrait of
Tina Modotti. Drawn by Diego
Rivera* [Photographie d'un

portrait de Tina Modotti dessiné par Diego Rivera], 1926
Tirage gélatino-argentique d'époque
23,49 × 15,24 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[71] *Portrait of Diego Rivera Painting a Mural* [Portrait de Diego Rivera réalisant une peinture murale], vers 1924-1925
Tirage gélatino-argentique d'époque
23,7 × 16,5 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[72] *Detail of Diego Rivera's Mural Sketch "The History of Mexico" at the National Palace, Mexico City* [Détail de l'esquisse de Diego Rivera pour la peinture murale « L'histoire du Mexique » au Palacio Nacional, Mexico], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
24,76 × 19,05 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[73] *Untitled* [Sans titre], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
23,6 × 18,4 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Donation des héritiers d'Edward Weston

[74] *Untitled* [Sans titre], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
18,8 × 22,2 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Donation des héritiers d'Edward Weston

[75] *Pacheco Painting a Mural* [Pacheco réalisant une peinture murale], 1927
Tirage gélatino-argentique d'époque
16,4 × 8,8 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[76] *Preparatoria Mural Study (Prior to Mutilation by Students)* [École préparatoire, étude pour une peinture murale (avant sa mutilation par les étudiants)], vers 1924-1927

Tirage gélatino-argentique
24,3 × 20 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[77] *Preparatoria Mural Study (After Mutilation by Students)* [École préparatoire, étude pour une peinture murale (après sa mutilation par les étudiants)], vers 1924-1927
Tirage gélatino-argentique
24,1 × 18,9 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[78] *Orozco Mural, Preparatoria* [Peinture murale d'Orozco, École préparatoire], vers 1924-1927
Tirage gélatino-argentique
18,5 × 24,3 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[79] *Orozco Mural, "The Padlocked Box" (Alternatively "Tribute to the Church")*, *Preparatoria* [Peinture murale d'Orozco, « Le Tronc » (ou « Hommage à l'Église »), École préparatoire], vers 1926-1927
Tirage gélatino-argentique
19 × 23,9 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[80] *Orozco Mural Study, "Man with Whip", Preparatoria* [Étude pour une peinture murale d'Orozco, « Homme avec un fouet », École préparatoire], vers 1926-1927
Tirage gélatino-argentique
11,3 × 16,7 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[81] *Detail of "The Strike" and "The Trinity" Patio* [Patio, détails de « La Grève » et de « La Trinité »], vers 1926-1927
Tirage gélatino-argentique
19,05 × 24,13 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[82] *Orozco Drawing, Peasant Couple from the Back. Preparatory Drawing for the Mural "The Rearguard"* [Dessin d'Orozco, couple de paysans de dos. Dessin préparatoire pour la peinture murale « L'Arrière-Garde »], 1926
Tirage gélatino-argentique
13,5 × 11,4 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[83] *Orozco Fresco, "The Rearguard", Preparatoria* [Fresque d'Orozco, « L'Arrière-Garde », École préparatoire], vers 1926-1927
Tirage gélatino-argentique
16,9 × 23 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[84] *José Clemente Orozco Painting* [José Clemente Orozco en train de peindre], 1926
Tirage gélatino-argentique d'époque
19 × 24,3 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[85] *Portrait of Jean Charlot* [Portrait de Jean Charlot], vers 1924
Tirage gélatino-argentique d'époque
22,86 × 18,41 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[86] *Xavier Guerrero*, vers 1926-1927
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
23,7 × 18,3 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[87] *Retrato de Manuel Rodriguez Lozano* [Portrait de Manuel Rodriguez Lozano], vers 1929
Tirage argentine à la gélatine DOP [non identifié]
23,5 × 18,5 cm
Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico

[88] *Manos trabajando titeres* [Mains manipulant une marionnette], 1929
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original
20,3 × 23,8 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[89] *Four Puppets* [Quatre marionnettes], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
14,4 × 24,4 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[90] *Marionette and Modern Stage Set* [Marionnette et décor moderne], vers 1929
Tirage gélatino-argentique

24,1 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[91] *Four Puppets* [Quatre marionnettes], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
13,5 × 12,8 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[92] *"Gentleman" Puppet* [Marionnette de « gentleman »], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
24,5 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[93] *René d'Harnoncourt Puppet* [Marionnette de René d'Harnoncourt], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
23,7 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[94] *"Pulqueria" Puppet on Stage* [« Pulqueria », marionnette sur scène], vers 1929
Tirage gélatino-argentique d'époque
19,05 × 19,68 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[95] *Yank and Police Marionettes* [Marionnettes de Yank et d'un agent de police], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
24,1 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[96] *Three Marionettes* [Trois marionnettes], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
23,7 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[97] *Five Puppets on Stage* [Cinq marionnettes sur scène], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
19,1 × 24,2 cm
Collection du Center for

Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[98] *Lou Bunin, Puppet Master, Producer of "Hairy Ape", with Marionettes* [Le marionnettiste Lou Bunin, producteur de « Singe poilu », avec des marionnettes], 1929
Tirage gélatino-argentique
23,3 × 19 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[99] *Hands of the Puppeteer* [Mains du marionnettiste], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
22,6 × 13,5 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[100] *Hands of a Puppeteer* [Mains de marionnettiste], vers 1928-1929
Tirage gélatino-argentique
23,6 × 14 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[101] *René d'Harnoncourt Puppet* [Marionnette de René d'Harnoncourt], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
24 × 19,1 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Acquisition

[102] *Anne Ione Brady*, vers 1924
Tirage gélatino-argentique
24,13 × 17,78 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[103] *Mask on Petate* [Masque sur natte en feuilles de palmier], vers 1926
Tirage gélatino-argentique d'époque, estampillé au dos
19,05 × 23,49 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[104] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
14,4 × 11,5 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[105] *Devil Mask*
[Masque de diable], vers 1929
Tirage gélatino-argentique d'époque
22,86 × 6,51 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[106] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
16 × 11 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[107] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
16 × 10,8 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[108] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
16 × 11,3 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[109] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
16 × 10,7 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[110] *Máscara de papel maché* [Masque en papier mâché], 1926
Tirage gélatino-argentique
15,8 × 10,7 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[111] *Judas, grupo de judas* [Judas, groupe de judas], vers 1925
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
25 × 20 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[112] *Piñatas*, 1926
Tirage gélatino-argentique
7,8 × 5,6 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[113] *Piñatas*, 1926
Tirage gélatino-argentique
7,9 × 4,6 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[114] *Piñatas*, 1926
Tirage gélatino-argentique
7,2 × 5 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[115] *Piñata*, 1926
Tirage gélatino-argentique
16,9 × 11 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[116] *My Latest Lover!* [Mon dernier amant !], vers 1923-1924
Tirage gélatino-argentique
9,2 × 4,4 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona.
Collection Johan Hagemeyer / Acquisition

[117] Tina Modotti / Edward Weston
Crucifix against Primitive Door [Crucifix devant une porte ancienne], 1926
Tirage gélatino-argentique
8,2 × 5,7 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[118] Tina Modotti / Edward Weston
Untitled (Straw Figure of Christ) [Sans titre (Effigie en paille du Christ)], 1924-1926
Tirage gélatino-argentique
16,51 × 10,79 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[119] *Untitled (Panoramic View of Tehuantepec Village)* [Sans titre (Vue panoramique du village de Tehuantepec)], 1920
Tirage gélatino-argentique d'époque
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[120] *Untitled (View of Guanajuato)* [Sans titre (Vue de Guanajuato)], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
9,68 × 7,62 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[121] Tina Modotti / Edward Weston
Shady Street with Stone Church and Pedestrian

[Rue ombragée avec église en pierre et passant], 1926
Tirage gélatino-argentique
8 × 5,4 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[122] *Untitled (Village Street)* [Sans titre (Rue de village)], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
10 × 7,62 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[123] *Village Scene* [Scène de village], 1929
Tirage gélatino-argentique
8,25 × 13,33 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[124] *Choza con cerca de vara y montañas* [Cabane avec clôture en branchages et montagnes], vers 1924-1929
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
20 × 24,6 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[125] *Woman with Flag* [Femme au drapeau], 1927
Palladiotype, tirage réalisé par Richard Benson en 1976
24,9 × 19,7 cm
The Museum of Modern Art, New York

[126] *P. Khan Khoje Holding Corn* [P. Khan Khoje tenant un épi de maïs], vers 1928
Tirage gélatino-argentique d'époque
19,05 × 24,13 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[127] *Mujer tocando la guitarra con un grupo de campesinos* [Femme jouant de la guitare et groupe de paysans], 1928
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
16,3 × 21,5 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[128] *Mujer tocando la guitarra con un grupo*

[Femme jouant de la guitare et groupe], 1928
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
16,3 × 21,5 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[129] *Concha Michel with Guitar* [Concha Michel avec une guitare], vers 1928
Tirage gélatino-argentique
23,3 × 18,7 cm
Collection Ricardo B. Salinas Pliego

[130] *Untitled ("Young musicians of a village band—mostly all Indians barefooted but oh how they can play!")* [Sans titre (« Jeunes musiciens d'un groupe de village, presque tous indiens et pieds nus, mais comme ils savent jouer ! »)], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
9,21 × 7,78 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[131] *Untitled (An Indian Hut Made of Adobe)* [Sans titre (Maisonnette indienne en adobe)], vers 1928
Tirage gélatino-argentique
8,73 × 7,3 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[132] *Familia campesina ante la puerta de una casa* [Famille de paysans devant la porte d'une maison], 1927
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
18,2 × 24,2 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[133] *Muchacho y niño campesino* [Jeune homme et enfant paysan], vers 1927
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste

24,2 × 19 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[134] *Campesinos* [Paysans], 1927
Tirage gélatino-argentique
7,62 × 10,16 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[135] *Niño con sombrero* [Enfant au chapeau], vers 1927
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
24,4 × 18,2 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[136] *Mitín campesino con presidium* [Meeting paysan avec le présidium], 1928
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
18 × 24,3 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[137] *Mitín campesinos sentados al frente* [Paysans assis à l'avant lors d'un meeting], 1928
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
16,6 × 20,8 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[138] *Hoz, canana y mazorca* [Faucille, cartouchière et épi de maïs], 1927
Tirage gélatino-argentique d'époque
22 × 18,8 cm
Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico

[139] Tina Modotti, « El 30-30 ! » [Le 30-30 !], *Mexican Folkways*, vol. 3, n° 4, août-septembre 1927, p. 188-189
Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[140] AIZ: *die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder* [AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays], n° 11, 1928, Berlin, Neuer Deutscher
Matériel documentaire, revue Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

- [141] *AIZ: die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder* [AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays], n° 3, 1932, Berlin, Neuer Deutscher Matériel documentaire, revue Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- [142] Tina Modotti, « Worker's Parade » [Marche de travailleurs], *Mexican Folkways*, vol. 2, n° 3, août-septembre 1926, p. 20-21 Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [143] *Worker Reading "El Machete"* [Travailleur lisant *El Machete*], 1927 Tirage gélatino-argentine d'époque 25,4 × 20,32 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [144] *Untitled* [Sans titre], 1927 Tirage gélatino-argentine 9,21 × 6,99 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
- [145] *Manos sosteniendo una pala / Manos de trabajador* [Mains tenant un manche de pelle / Mains de travailleur], vers 1926-1927 Palladiotype, tirage d'époque 21,1 × 17,5 cm Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico
- [146] *La máquina de escribir de Julio Antonio Mella* [La machine à écrire de Julio Antonio Mella], 1928 Tirage gélatino-argentine réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste 23,2 × 23 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [147] *Canana, hoz y guitarra* [Cartouche, faucille et guitare], 1927 Tirage gélatino-argentine d'époque 19,1 × 24,1 cm Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico
- [148] *Brazo de guitarra, canana y mazorca*
- [Manche de guitare, cartouche et épi de maïs], 1927 Tirage gélatino-argentine d'époque 23,2 × 18,9 cm Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico
- [149] Parti communiste mexicain, « La lucha de clases en el campo » [La lutte des classes dans les campagnes], *El Machete*, n° 165, 18 mai 1929 Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [150] Parti communiste mexicain, « ¡Abajo el código fascista! » [À bas l'accord fasciste !], *El Machete*, n° 177 (17 août 1929) Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [151] *Hombres leyendo "El Machete"* [Hommes lisant *El Machete*], vers 1927 Tirage gélatino-argentine d'époque 17,2 × 23,4 cm Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico
- [152] *Julio Mella with Hat* [Julio Mella au chapeau], vers 1928 Tirage gélatino-argentine d'époque 10,16 × 16,51 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [153] *Julio Antonio Mella*, vers 1928 Tirage gélatino-argentine d'époque, signé à l'encre au dos 24,13 × 19,05 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [154] *Untitled (Political Parade with Banner)* [Sans titre (Marche politique avec banderole)], vers 1928-1929 Tirage gélatino-argentine 19,05 × 24,76 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [155] *Untitled (Demonstration for Obregón)* [Sans titre (Manifestation en faveur d'Obregón)], 1927 Tirage gélatino-argentine 7,46 × 9,84 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
- [156] Attribué à Tina Modotti, *Diego Rivera en un mitin* [Diego Rivera dans un meeting], 1928 Tirage gélatino-argentine réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste 24,5 × 18 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [157] *Untitled (People Waiting in front of the National Pawn Shop to Go and Pawn Their Belongings)* [Sans titre (Personnes attendant devant le mont-de-piété national pour aller mettre leurs biens en gage)], 1928 Tirage gélatino-argentine 6,67 × 7,62 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
- [158] *Worker's Parade* [Marche de travailleurs], 1926 Platinotype estampillé et signé au crayon par Ava Vargas au dos 25,4 × 20,32 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [159] *Demonstrations by Campesinos, Mexico* [Manifestations de paysans, Mexico], 1928 Tirage gélatino-argentine estampillé par Tina Modotti au dos 10,8 × 10,8 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [160] Attribué à Tina Modotti, *Untitled (Demonstration with Man Carrying "Agrupación de Cuautlalpan" Banner)* [Sans titre (Manifestation avec un homme portant une pancarte de la « Agrupación de Cuautlalpan »)], vers 1927-1928 Tirage gélatino-argentine 7,78 × 10 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
- [161] *Untitled (Demonstration with Hats and Banners)* [Sans titre (Manifestation avec chapeaux et banderoles)], vers 1926-1929 Tirage gélatino-argentine 7,62 × 7,62 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
- [162] *AIZ: die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder* [AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays], n° 48, 1928, Berlin, Neuer Deutscher Matériel documentaire, revue Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- [163] *Untitled (La Palanca, Exterior of Pulqueria)* [Sans titre (La Palanca, extérieur d'une pulqueria)], 1926 Tirage gélatino-argentine d'époque 19,05 × 23,49 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [164] *Street Scene outside a Pulqueria* [Scène de rue devant une pulqueria], vers 1927 Tirage gélatino-argentine 20,32 × 25,4 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [165] *La elegancia y la pobreza* [L'élégance et la pauvreté], 1928 Tirage gélatino-argentine 23 × 16 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico. Donation Mireya Maples Vermeersch, 2015
- [166] *Railway Worker's Daughter* [Fille d'un travailleur des chemins de fer], vers 1928 Platinotype estampillé au dos 24,13 × 17,78 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [167] *Niña delante de una puerta* [Petite fille devant une porte], vers 1929 Tirage gélatino-argentine réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 23,4 × 17,5 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [168] *Tehuanas* [Femmes de Tehuantepec], 1929 Tirage gélatino-argentine 18,5 × 24,7 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [169] *Niño con jorongo* [Petit garçon avec un poncho], vers 1928 Tirage gélatino-argentine réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 21,7 × 16 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [170] *An Aztec Baby* [Bébé aztèque], vers 1926 Platinotype estampillé et signé au crayon au dos 26,03 × 21,27 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [171] *Mother and Child from Tehuantepec, Oaxaca* [Mère et enfant de Tehuantepec, Oaxaca] Frances Toor, « Exposición de fotografías de Tina Modotti » [Exposition de photographies de Tina Modotti], *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, p. 192-195 Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico
- [172] « Schon wieder. Tina Modotti. México » [Une fois de plus. Tina Modotti. Mexico], *Der Arbeiter-Fotograf* [Le photographe ouvrier], sans date Matériel documentaire, revue Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- [173] *Mother with Baby in Tehuantepec* [Mère et bébé à Tehuantepec], 1929 Tirage gélatino-argentine réalisé par Manuel Álvarez Bravo 25,4 × 20,32 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
- [174] *Mother and Child* [Mère et enfant], vers 1929 Tirage gélatino-

argentique d'époque
8,25 × 6,98 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[175] *Luz and Baby*
[Luz et son bébé], 1926
Tirage gélatino-argentique
10 × 7,4 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[176] *Mujer campesina
con niña* [Paysanne avec
une petite fille], 1926
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
original du Comitato
Tina Modotti, Trieste
19,7 × 20,4 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[177] *An Aztec Baby*
[Bébé aztèque], 1926
Platinotype estampillé et
signé au crayon au dos
26,03 × 21,27 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[178] *Untitled (Two Barefoot
Boys with Baskets)* [Sans titre
(Deux enfants pieds nus avec
des paniers)], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
9,21 × 6,03 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[179] *Untitled (Boy Defecating)*
[Sans titre (Petit garçon faisant
ses besoins)], 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 9,21 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[180] *Untitled (Girl with
Braids Writing)* [Sans titre
(Petite fille avec des tresses
en train d'écrire)], 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
9,21 × 7,14 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[181] *Untitled (Children in
Colonia de La Bolsa)*
[Sans titre (Enfants
dans le quartier de
La Bolsa)], 1927-1928
Tirage gélatino-argentique

7,62 × 10 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[182] *Untitled (A Stall in the
Alameda Selling Indian Wares)*
[Sans titre (Étal d'articles
indiens dans l'Alameda)], 1927
Tirage gélatino-argentique
10,16 × 7,94 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[183] *Veiled Woman Climbing
Stairs, Tehuantepec* [Femme
voilée montant un escalier,
Tehuantepec], 1929
Tirage gélatino-argentique
10,16 × 7,62 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[184] *Donna di Tehuantepec,
Mexico* [Femme de
Tehuantepec, Mexico], 1929
Platinotype
27,94 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[185] *Untitled (Woman with
Basket on Head Climbing
Stairs)* [Sans titre (Femme
avec un panier sur la tête
montant un escalier)], 1929
Tirage gélatino-argentique
9,05 × 7,46 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[186] *Untitled (Market Day.
Notice the Man at the Right
Carrying his Shopping in His Hat)*
[Sans titre (Jour de marché.
Remarquez l'homme à droite
qui porte ses achats dans
son chapeau)], vers 1929
Tirage gélatino-argentique
7,3 × 9,21 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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
[187] *Untitled (A Market
Scene)* [Sans titre (Scène
de marché)], 1929
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 9,68 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[188] *Untitled (Indian Women
Seated in front of Building)*
[Sans titre (Femmes
indiennes assises devant
un bâtiment)], vers 1926
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 7,3 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[189] *Untitled (Indians Kneeling
in front of a Church Entrance)*
[Sans titre (Indiens
agenouillés à l'entrée
d'une église)], 1926
Tirage gélatino-argentique
8,26 × 10,16 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[190] *Still-Life (Robe,
Plate, Pitcher)* [Nature
morte (Peignoir, cuvette,
broc)], vers 1928-1929
Tirage gélatino-argentique
d'époque, estampillé au dos
22,22 × 17,78 cm
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York

[191] *Untitled (Making Tortillas)*
[Sans titre (Fabrication de
tortillas)], vers 1927-1929
Tirage gélatino-argentique
avec titre manuscrit
7,46 × 10 cm
San Francisco Museum
of Modern Art. 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

[192] *Untitled (Indian
Woman Selling Cabbage)*

[Sans titre (Femme indienne
vendant des choux)], 1927
Tirage gélatino-argentique
7,62 × 9,84 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[193] *Untitled (Popular Festival
in a Town near Tehuantepec)*
[Sans titre (Fête populaire
dans une ville près de
Tehuantepec)], 1929
Tirage gélatino-argentique
7,78 × 10,32 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[194] *Untitled (A Popular
Festival in a Town near
Tehuantepec)* [Sans titre (Une
fête populaire dans une ville
près de Tehuantepec)], 1929
Tirage gélatino-argentique
7,62 × 10,16 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[195] *Untitled*
[Sans titre], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
11,43 × 9,21 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[196] *Untitled (A Toy Stand
during the Easter Holidays
in the Alameda)* [Sans titre
(Étal de jouets pendant les
vacances de Pâques dans
l'Alameda)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 8,41 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[197] *Untitled (Market Scene)*
[Sans titre (Scène de

marché)], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 6,99 cm
San Francisco Museum of
Modern Art. 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

[198] *Untitled (Street
Scene in Guanajuato)*
[Sans titre (Scène
de rue à Guanajuato)],
vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
10 × 7,46 cm
San Francisco Museum
of Modern Art. 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

[199] *Sombrero Salesmen*
[Vendeurs de sombreros],
vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
7,7 × 5,2 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[200] *Old Woman with
Petate* [Femme âgée avec
une natte en feuilles de
palmier], vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
8,2 × 5,5 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[201] *Man in Sombrero
Rolling Grain in a Petate*
[Homme portant un
sombrero, enroulant du
grain dans une natte
en feuilles de palmier],
vers 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
8,4 × 5,3 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[202] Edward Weston
*Basket Market, Oaxaca
City* [Marché de paniers,
Oaxaca de Juárez], 1926
Tirage gélatino-argentique
23,7 × 18,8 cm
Collection Ricardo
B. Salinas Pliego

[203] *Tehuanas en el rio*
[Femmes de Tehuantepec
dans la rivière], 1929
Tirage gélatino-argentique
réalisé à partir du négatif
original du Comitato
Tina Modotti, Trieste

21,5 × 15,6 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	San Francisco Museum of Modern Art. 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	[215] <i>Tehuana con jicalpextle (fondo de vara)</i> [Femme de Tehuantepec portant un <i>jicalpextle</i> (sur fond de paille)], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 16,7 × 22,3 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	Modern Art. 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	[227] <i>Loading Bananas, Veracruz</i> [Chargement de bananes, Veracruz], 1927 Platinotype, tirage réalisé par Manuel Álvarez Bravo 25,4 × 20,32 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York
[204] <i>Tehuanas en el rio</i> [Femmes de Tehuantepec dans la rivière], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 15,6 × 21,5 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[210] <i>Untitled (Woman Carrying Load of Wood)</i> [Sans titre (Femme portant du bois)], vers 1929 Tirage gélatino-argentique 9,48 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[216] <i>Dos tehuanas con jicalpextle</i> [Deux femmes de Tehuantepec portant des <i>jicalpextle</i>], 1929 Tirage gélatino-argentique 21,2 × 15,6 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[221] <i>Untitled (Woman Lifting Skirt with Basket on Head)</i> [Sans titre (Femme avec un panier sur la tête relevant sa jupe)], vers 1928 Tirage gélatino-argentique 8,89 × 7,94 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[228] <i>Untitled (Loading Bananas in Veracruz for the U.S.)</i> [Sans titre (Chargement de bananes pour les États-Unis à Veracruz)], 1927 Tirage gélatino-argentique 10 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
[205] <i>Tehuanas</i> [Femmes de Tehuantepec], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 16,5 × 22,2 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[211] <i>Untitled (Everything is Carried on the Head by the Women in Tehuantepec)</i> [Sans titre (Les femmes de Tehuantepec portent tout sur leur tête)], 1929 Tirage gélatino-argentique 9,84 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[217] <i>Tehuana con jicalpextle</i> [Femme de Tehuantepec portant un <i>jicalpextle</i>], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste 17,3 × 24 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[222] <i>Untitled</i> [Sans titre], vers 1928 Tirage gélatino-argentique 8,8 × 7,1 cm Collection du Center for Creative Photography, Université de l'Arizona. Donation des héritiers d'Edward Weston	[229] <i>Untitled</i> [Sans titre], vers 1927-1928 Tirage gélatino-argentique 9,48 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
[206] <i>Untitled (Woman Doing Laundry)</i> [Sans titre (Femme faisant la lessive)], 1927 Tirage gélatino-argentique 10 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[212] <i>Tehuanas entrando a un mercado</i> [Femmes de Tehuantepec entrant dans un marché], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 25 × 18,3 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[218] <i>Untitled (Woman with Pot on Head)</i> [Sans titre (Femme portant un pot sur la tête)], 1929 Tirage gélatino-argentique 9,21 × 7,3 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[223] <i>Woman with Basket on Head</i> [Femme avec un panier sur la tête], vers 1929 Platinotype estampillé au dos 27,94 × 20,32 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York	[230] <i>Campesino with Hay</i> [Paysan portant du foin], vers 1927-1929 Platinotype 9,2 × 7,1 cm Collection Ricardo B. Salinas Pliego
[207] <i>Manos de mujer lavando ropa</i> [Mains de femme lavant du linge], 1928 Tirage gélatino-argentique réalisé postérieurement par Manuel Álvarez Bravo 20 × 20,5 cm Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico	[213] <i>Barrio de Tehuantepec</i> [Un quartier de Tehuantepec], 1929 Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH 19,2 × 18,2 cm Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[219] <i>Untitled (Two Women with Baskets on Heads on Street)</i> [Sans titre (Deux femmes portant des paniers sur la tête dans la rue)], 1926-1929 Tirage gélatino-argentique 9,84 × 7,3 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[224] <i>Campesina zapoteca con cántaro al hombro</i> [Paysanne zapotèque portant une cruche sur son épaule], 1926 Platinotype, tirage d'époque 17,5 × 21,2 cm Collection et archives de la Fundación Televisa	[231] <i>Untitled (Indians Carrying Loads of Corn Husks for the Making of "Tamales")</i> [Sans titre (Indiens transportant des chargements de feuilles de maïs pour la préparation des « tamales »)], 1926-1929 Tirage gélatino-argentique 8,73 × 7,3 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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
[208] <i>Untitled (Woman Doing Laundry in front of Doorway with Four Children)</i> [Sans titre (Femme faisant la lessive devant une porte avec quatre enfants)], 1926-1929 Tirage gélatino-argentique 9,48 × 7,46 cm San Francisco Museum of Modern Art. 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	[214] <i>Woman of Tehuantepec (Carrying Jicalpextle)</i> [Femme de Tehuantepec portant un <i>jicalpextle</i> (calebasse peinte)], 1929 Platinotype signé au crayon par Ava Vargas 10,16 × 7,62 cm Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York	[220] <i>Untitled (A Baker Boy in a Little Town Carrying Bread in a Basket to Sell)</i> [Sans titre (Jeune boulanger avec un panier de pain à vendre dans un petit village)], 1926-1929 Tirage gélatino-argentique 9,84 × 7,46 cm San Francisco Museum of	[225] Tina Modotti, « A Frequent Sight in Mexico » [Une image courante au Mexique], <i>Mexican Folkways</i> , vol. 3, n° 1, février-mars 1927, p. 42-43 Matériel documentaire, revue Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico	[232] <i>Hombre con madero</i> [Homme portant une poutre], 1928 Tirage gélatino-argentique d'époque 17,5 × 22,2 cm Collection et archives de la Fundación Televisa
[209] <i>Untitled (Four Women Doing Laundry)</i> [Sans titre (Quatre femmes faisant la lessive)], vers 1926-1929 Tirage gélatino-argentique 7,46 × 10,16 cm				

[233] *Untitled (Indians Carrying Blocks of Stone on Their Back for the Construction of a Building)* [Sans titre (Indiens portant des blocs de pierre sur leur dos pour la construction d'un bâtiment)], vers 1927
Tirage gélatino-argentique
7,46 × 10,16 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[234] *Sin título* [Sans titre], vers 1927-1928
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
21,5 × 16 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[235] *Tank No. 1* [Réservoir n° 1], 1927
Tirage gélatino-argentique réalisé par Manuel Álvarez Bravo
25,4 × 20,32 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[236] *Untitled (Mexico City Square)* [Sans titre (Une place à Mexico)], 1926-1929
Tirage gélatino-argentique
6,67 × 9,53 cm
San Francisco Museum of Modern Art. 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

[237] *Vittorio Vidali en el barco* [Vittorio Vidali sur le bateau], 1930
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
22 × 15,7 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[238] *Mujer embarazada cargando un niño, Alemania* [Femme enceinte avec un enfant, Allemagne], 1930
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
23 × 19,5 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[239] *Mujer embarazada cargando un niño, Alemania* [Femme enceinte avec un enfant, Allemagne], 1930
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
24,4 × 18 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[240] *Ventriloquist and Dummy, Germany* [Ventriloque et sa marionnette, Allemagne], 1930
Tirage gélatino-argentique
19,05 × 23,49 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[241] *Grupo de turistas, Alemania* [Groupe de touristes, Allemagne], 1930
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif original du Comitato Tina Modotti, Trieste
16 × 21,6 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[242] *Escena de la calle, Berlin* [Scène de rue, Berlin], 1930
Photomontage
14 × 17,4 cm
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

[243] *Pioneros de la Unión Soviética, Berlin* [Pionniers de l'Union soviétique, Berlin], 1930
Tirage gélatino-argentique réalisé à partir du négatif donné par Vittorio Vidali à la Fototeca Nacional INAH
16 × 21,5 cm
Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

[244] Edward Weston
Tina Modotti recitando poesia [Tina Modotti récitant de la poésie], vers 1924
Tirage gélatino-argentique réalisé en 1977
60 × 60 cm
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

[245] Edward Weston
Tina, Glendale, 1922
Tirage gélatino-argentique
19,2 × 24,4 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona. Fonds Edward Weston

[246] Victoria Studio
Tina Modotti in Costume

[Tina Modotti déguisée], 1920-1921
Tirage gélatino-argentique estampillé au dos
16,51 × 12,06 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[247] Edward Weston
Portrait of Tina Modotti [Portrait de Tina Modotti], 1924
Platinotype, tirage d'époque sur panneau
16,82 × 11,74 cm
Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

[248] Edward Weston
Tina Modotti recitando poesia [Tina Modotti récitant de la poésie], vers 1924
Tirage gélatino-argentique réalisé en 1977
60 × 60 cm
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

[249] Edward Weston
Tina Modotti recitando poesia [Tina Modotti récitant de la poésie], vers 1924
Tirage gélatino-argentique réalisé en 1977
60 × 60 cm
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

[250] Edward Weston
Tina Modotti recitando poesia [Tina Modotti récitant de la poésie], vers 1924
Tirage gélatino-argentique réalisé en 1977
60 × 60 cm
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

[251] Edward Weston
Tina Modotti, 1924
Tirage gélatino-argentique
4,6 × 6,5 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona. Fonds Edward Weston

[252] Edward Weston
Tina, 1921
Tirage gélatino-argentique
12,6 × 10 cm
Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti. Comitato Tina Modotti

[253] *Jolanda Hanging Out the Laundry, California* [Jolanda étendant le linge, Californie], 1925
Tirage gélatino-argentique

11,7 × 9 cm
Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti. Comitato Tina Modotti

[254] *Jolanda Reading, San Francisco* [Jolanda en train de lire, San Francisco], 1926
Tirage gélatino-argentique
15,2 × 9,7 cm
Album de famille de Jolanda Modotti. Avec l'aimable autorisation d'Antonio Cobalti. Comitato Tina Modotti

[255] *Untitled (Backyard Scene—Sunshade and Wicker Furniture)* [Sans titre (Scène de jardin – parasol et meubles en osier)], vers 1923
Tirage gélatino-argentique
19,3 × 24,2 cm
Collection du Center for Creative Photography, University of Arizona. Donation des héritiers d'Edward Weston

[256] *La perrita Suzi en la azotea del n° 137 de la calle Dr. Balmis, México* [La chienne Suzi sur le toit du 137 rue Dr Balmis, Mexico], vers 1940
Tirage gélatino-argentique
8,7 × 6,3 cm (tirage unique)
Fonds Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti

REMERCIEMENTS

La Fundación MAPFRE, le Jeu de Paume et la commissaire du projet, Isabel Tejada Martín, tiennent à exprimer leurs plus sincères remerciements aux personnes et institutions qui, grâce à leur collaboration et à leur générosité, ont rendu possible la réalisation de cette exposition ainsi que celle du catalogue qui l'accompagne.

En premier lieu, nous souhaitons témoigner notre profonde reconnaissance au Comitato Tina Modotti, et tout particulièrement à sa présidente Mari Domini, ainsi qu'à Riccardo Toffoletti, *in memoriam*. Leur soutien, leur engagement et leur dévouement ont été déterminants pour le développement de ce projet ambitieux.

Nous adressons également tous nos remerciements aux personnes suivantes pour leur soutien et leur participation à divers titres :

Karen Cordero, Erika Wolf, Josef Seiter et Rocío Robles, Rina Ortiz, Enrique Arriola, Valentina Rojas et María Milea, Borja Morgado, Antonio García Álvarez, Jesusa Vega, Laura González Flores, Lorena Wolffer, Andrea Dates et Trevor Burgess, Yaiza Hernández, Antonio Cobalti, Paolo Ferrari, Rocío Luque, Laura Calò, Miriam Montano, David Walters, Martin H. Goodman, Gregory Leroy et The Riazanov Library Digital Archive Project.

Nous leur sommes profondément reconnaissants d'avoir apporté leur contribution, essentielle à l'enrichissement de ce projet.

La Fundación MAPFRE et le Jeu de Paume souhaitent exprimer leur immense gratitude aux institutions, à leurs directeurs et à leurs équipes pour leur exceptionnelle générosité et leur extraordinaire volonté, ainsi qu'aux collections privées qui ont permis, grâce à leurs généreux prêts, de réunir une sélection des œuvres les plus importantes de Tina Modotti et d'autres artistes qui lui sont associés.

ESPAGNE ● Biblioteca Nacional de España, Madrid : Ana Santos Aramburo, Carmen Rodríguez de Tembleque Chaguaceda. ● Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid : Manuel Borja-Villel, Isabel Bordes, Rosario Peiró, Ida Morán, Victoria Fernández-Layos. ● Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque : José Luis Hernández Luis, Marta Marcos Orejudo, Susana Romero Martín. ÉTATS-UNIS ● Center for Creative Photography (CCP), Arizona : Staci Santa, Dana Hemmenway, Rebecca Senf, Megan Clancy, Leigh Grissom, Lynn Richards. ● San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco : Christopher Bedford, Erin O'Toole, Shana Lopes, Danica Gomes, Kelly Parady, Roberta Piantavigna, Thomas Yarker. ● The Museum of Modern Art (MoMA), New York : Glenn D. Lowry, Eliza Frecon, Tasha Lutek. ● Throckmorton Fine Art, New York : Norberto L. Rivera. ITALIE ● Comitato Tina Modotti, Udine. ● Archivio Riccardo Toffoletti, Udine. ● Archivio Antonio Cobalti, Trieste. ● Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine : Cecilia Bortolan. MEXIQUE ● Arte & Cultura du Centro Ricardo B. Salinas Pliego, Mexico : Ricardo B. Salinas Pliego, Sergio Vela, Álvaro Hegewisch, Emma Juliana Hernández Tena, Aída Trejo. ● Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico : Alicia Lebrija Hirschfeld, Duani Castelló Serrano. ● Museo Nacional de Arte (MUNAL), Mexico : Héctor Palhares Meza, Ángeles Cortés Arellano, Carmen Gaitán Rojo, Ana Leticia Carpizo González, David Caliz Manjarrez, Diana Pérez Barrera, Alonso García Vidal, Pilar Robledo Balvanera.

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition « Tina Modotti ».		EXPOSITION		CATALOGUE		CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	
KBr Fundación MAPFRE, Barcelone 8 juin – 3 septembre 2023		Commissariat Isabel Tejada Martín Assistée d'Eva M. Vives Jiménez		Fundación MAPFRE		Ces mentions reflètent les informations dont disposaient les éditeurs au moment de la publication du présent ouvrage. Les auteurs et ayants droit qui, malgré tous nos efforts, n'auraient pu être identifiés sont invités à se manifester afin qu'un correctif soit apporté aux crédits à l'occasion de futures réimpressions. Toute forme de reproduction, distribution, diffusion publique ou transformation de cette œuvre ne peut être effectuée qu'avec l'autorisation des auteurs, des ayant droits et des éditeurs, sauf disposition légale contraire.	
Jeu de Paume, Paris 13 février – 26 mai 2024		KBr Fundación MAPFRE		Direction de la publication Isabel Tejada Martín		Pages de début et de fin : collages réalisés à partir de l'album préparatoire au projet d'exposition En page 5 : Tina Modotti pendant son exposition à la Bibliothèque nationale du Mexique, Mexico, décembre 1929 Photo : Galerie Bilderwelt / Getty Images	
Cette exposition a été organisée par la Fundación MAPFRE, en collaboration avec le Jeu de Paume pour sa présentation à Paris.		Coordination Eva M. Vives Jiménez		Coordination éditoriale Eva M. Vives Jiménez		1 ^{re} de couverture : [125] <i>Woman with Flag</i> , 1927. The Museum of Modern Art, New York	
		Régie générale Pedro Benito Albarrán		Direction de la fabrication Paloma Castellanos		© 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence	
		Scénographie Frade Arquitectos, S. L.		Conception graphique tipos móviles		4 ^e de couverture : [151] <i>Hombres leyendo “El Machete”</i> , vers 1927	
		Restauration Beatriz Montoliu Mangrané Laura Corvasi		Traduction de l'italien Marta Mozzillo		p. 15 (cat. 1), 51 (cat. 10), 58 (cat. 17), 147 (cat. 125) : © 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence	
		Transport TTI – Técnica de Transportes Internacionales SAU		Traduction de l'anglais Juan Santana Lario		p. 24 (fig. 5) : © 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence	
		Assurance MAPFRE SEGUROS DE EMPRESAS Compañía de Seguros y Reaseguros		Relecture Fernando Gaona		p. 48 (cat. 6) : © 2023 Scala, Florence / Edward Weston © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents	
Jeu de Paume		Coordination éditoriale Lætitia Moukouri		Photogravure Lucam		p. 100 (fig. 4), 108 (fig. 7) : Fondo Documental Enrique Aguilar Ugarte CENIDIAP / INBAL, Mexico	
		Régie des œuvres Maddy Cougouluègnes		Impression Brizzolis, arte en gráficas		p. 156 (fig. 4) : Biblioteca Histórica José María Lafragua, Puebla (Mexique). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Photo : Iván Pérez Pineda	
		Régie de l'exposition Gaël Angelis		Reliure Méendez		p. 189 (cat. 147) : © 2023 Photo Scala Florence / Heritages Images	
		Scénographie Agence NC – Nathalie Crinière		Jeu de Paume		p. 245 (cat. 202) : © 2023 Christie's Images, Londres / Scala, Florence	
				Coordination éditoriale Lætitia Moukouri		Numérisation, Agustín Estrada et Araceli Limón : cat. 8, 22-25, 34-37, 86, 88, III, 127, 132, 135-137, 146, 156, 167, 168, 176, 203, 212, 213, 215, 216, 234, 238, 239, 241, 243	
				Traduction de l'espagnol Mylène Laboye Maira Muchnik Margot Nguyen Béraud			
				Traduction de l'italien Renaud Temperini			
				Conception graphique de la couverture Édith Bazin			
				Flammarion			
				Directrice éditoriale Julie Rouart			
				Responsable de l'administration éditoriale Delphine Montagne			
				Coordination éditoriale Mélanie Puchault, Yaël Rusé			
				Relecture Yaël Rusé			
				Adaptation de la maquette en français Marie-Lou Étienne			
				Cet ouvrage est composé en Paperback.			
				© les auteurs pour leurs textes respectifs By Ezra Pound, from <i>The Cantos of Ezra Pound</i> , copyright © 1948 by Ezra Pound. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.			
				Pour l'édition originale espagnole : © Fundación MAPFRE, 2023 fundacionmapfre.org		Pour les autres photographies d'Edward Weston : Collection Center for Creative Photography © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents	
				Pour l'édition française : © Jeu de Paume, Paris, 2024 © Flammarion, Paris, 2024 jeudepaume.org editions.flammarion.com			
				Dépôt légal : février 2024 ISBN Flammarion : 9782080431820 L.O1EBUN001012 N° d'édition : 611749 Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en Espagne en mai 2023.			

NEW MASSES

DECEMBER, 1928

15 CENTS



Hands to Build

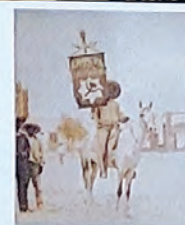
photograph by Tina Modotti



70. MASONS AND PAINTERS AT WORK
Chapingo



71. DETAIL OF MURAL BY OROZCO
Showing attempted destruction of murals



V. b. b.

1848

JAHRGANG VII NR. II
20 Pf.

A-J-Z

DIE ARBEIT

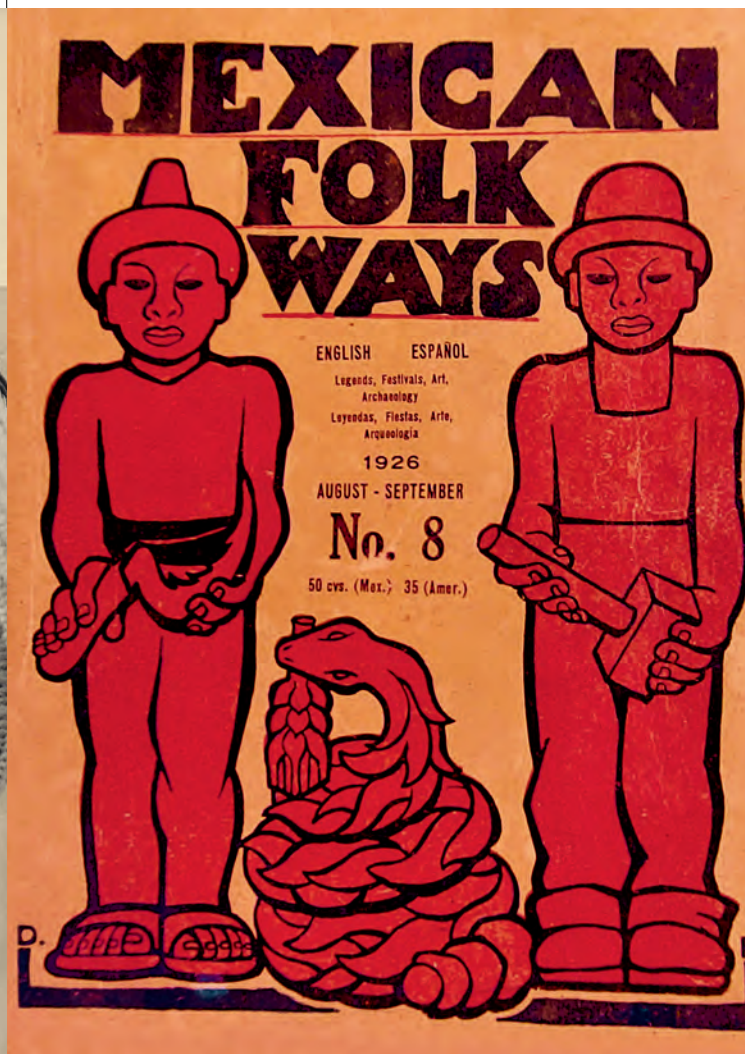
LANDER

Das Erwachen der
Massen in Mexiko

Originalaufnahmen unseres
nach Amerika entsandten
Sonderberichterstatters

F. BACH
(Seite 8/9)





51	59	77-ABC2099-384		<i>STRA TATA 1926</i>	Tina Modotti "Burial of a Worker", stoned and unfinished fresco by Siqueiros in the Preparatoria 1926 <i>1926 1926</i>
----	----	----------------	---	-------------------------------	--



Techo de la Casa Foto
 - En





A set of wooden masks for the principal characters of the Passion Play at Tzintzun, all of one piece and painted. Collection Brooklyn Museum

En cuanto al uso de máscaras, el mismo descuido es evidente. Rara vez se usan máscaras como las que estamos reproduciendo en este número y ya no las hacen. Sólo los danzantes que las han heredado de parientes o amigos, llevan esas máscaras antiguas y finas, que son raras. En tales casos se han perdido generalmente su significación original, y las usan sencillamente como disfraces apropiados. Las

With respect to the same neglect is evident reproduced here are ger made. Only dancers from relatives rare, wear these fine they have usually lost their significance and are simply disguises. Animal

MEXICAN FOLKWAYS

21



Worker's Parade.
By Tina Modotti.





TINA MODOTTI

IN AZTEC BABY.

BY TINA MODOTTI.

107

MEXICO
1942





EL MEJOR SURTIDO EN LIBROS ANTIGUOS
SOBRE MEXICO

PORRUA HNOS.

Esq. Argentina y Justo Sierra México, D. F.

Old Books on American History

Pedro Robredo

Esq. Argentina y Guatemala México, D. F.

La Antorcha

Revista Mexicana de Cultura Moderna

Fundada por José Vasconcelos

Dirigida por
Samuel Ramos

SE PUBLICA MENSUALMENTE

Administración y Redacción

Av. República de Chile No. 13
MEXICO, D. F.

The American

Hotel Geneve

MEXICO CITY

First in Size and Quality

The Mexican Magazine

ALL ABOUT MEXICO

Mr. and Mrs. Paul Van de Velde

EDITORS

San Juan de Letrán No. 6

Selfa

Sociedad de Edición
y Librería
Franco-Americana, S. A.

ANTIGUA CASA BOURET Y LIBRO FRANCES UNIDOS

Avenida 5 de Mayo 29 y 45.
Apartados 219 y 562.

México, D. F.

Precios Netos

FRUMUSAN. La cura de rejuvenecimiento. 1 vol. rústica. \$ 1 35

FRUMUSAN. La cura de la obesidad. 1 vol. rústica. 1 35

HEYNE El carnero Razas, productos, enfermedades. 1 vol. tela. 5 15

HERRMANN. La cría del perro pastor alemán. 1 vol. rústica. 1 15

HUGHES. La pedrología de Froebel. 1 vol. rústica. 1 90

MONRAD A B C de la fabricación del queso. 1 vol. rústica. 1 70

CAMBA Cárcel de seda. Novela. 1 vol. rústica. 1 70

MARYAN Gabriela. Novela. 1 vol. rústica. 1 30

SELFa es la Casa de los precios bajos y de las Novedades interesantes Remitimos nuestros Catálogos y el Boletín Mensual de Novedades, gratis

PHOTOGRAPHS

**Edward
Weston**

Tina Modotti

Av. Veracruz 42

Telephone Ericsson, Condesa 38

MEXICAN FOLKWAYS

ESPAÑOL 1929 ENGLISH

ARTE
ARQUEOLOGIA
LEYENDAS
FIESTAS
CANCIONES

3

ART
ARCHAEOLOGY
LEGENDS
FESTIVALS
SONGS

VOL. 5.

75 CENTAVOS
50 CENTS



Las Pequeñas Grandes Obras de Tina Modotti



En nuestro último número ofrecimos una serie de trabajos fotográficos logrados por ese genético excentrismo del lente, Edward Weston. Ahora es Tina Modotti, su discípula predilecta, quien nos muestra algunas de sus pequeñas grandes obras. ¡Hay una honda poesía en su simple tendido de tela! Hasta ahora, y gracias a Tina Modotti, hemos podido por convertir en arte. La notable artista italiana prepara, para muy pronto, una exposición de sus obras.



30
L.F.

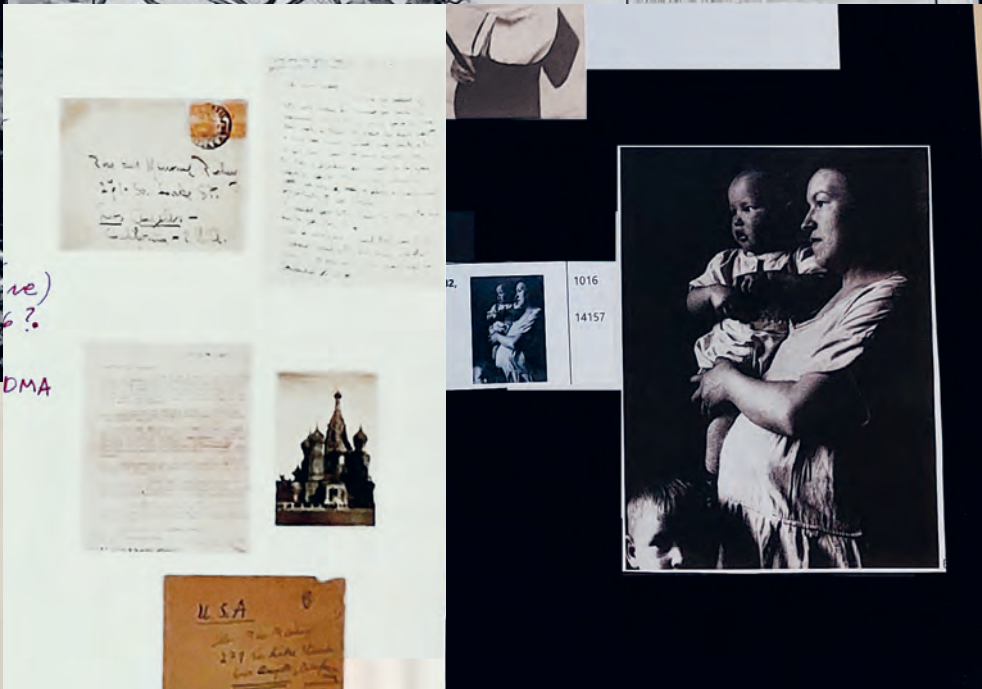


Ayuda!

BOLETIN DEL COMITE DE AYUDA A LOS NIÑOS DEL PUEBLO ESPAÑOL

Ellos no tienen la culpa





EXPOSICION
DE FOTOGRAFIA

TINA
MODOTTI

GALERIA DE ARTE MEXICANO
MILAN 18. MEXICO, D. F.
DEL 19 AL 28 DE MARZO



UDINE - Via Dante e Palazzo delle Scuole