

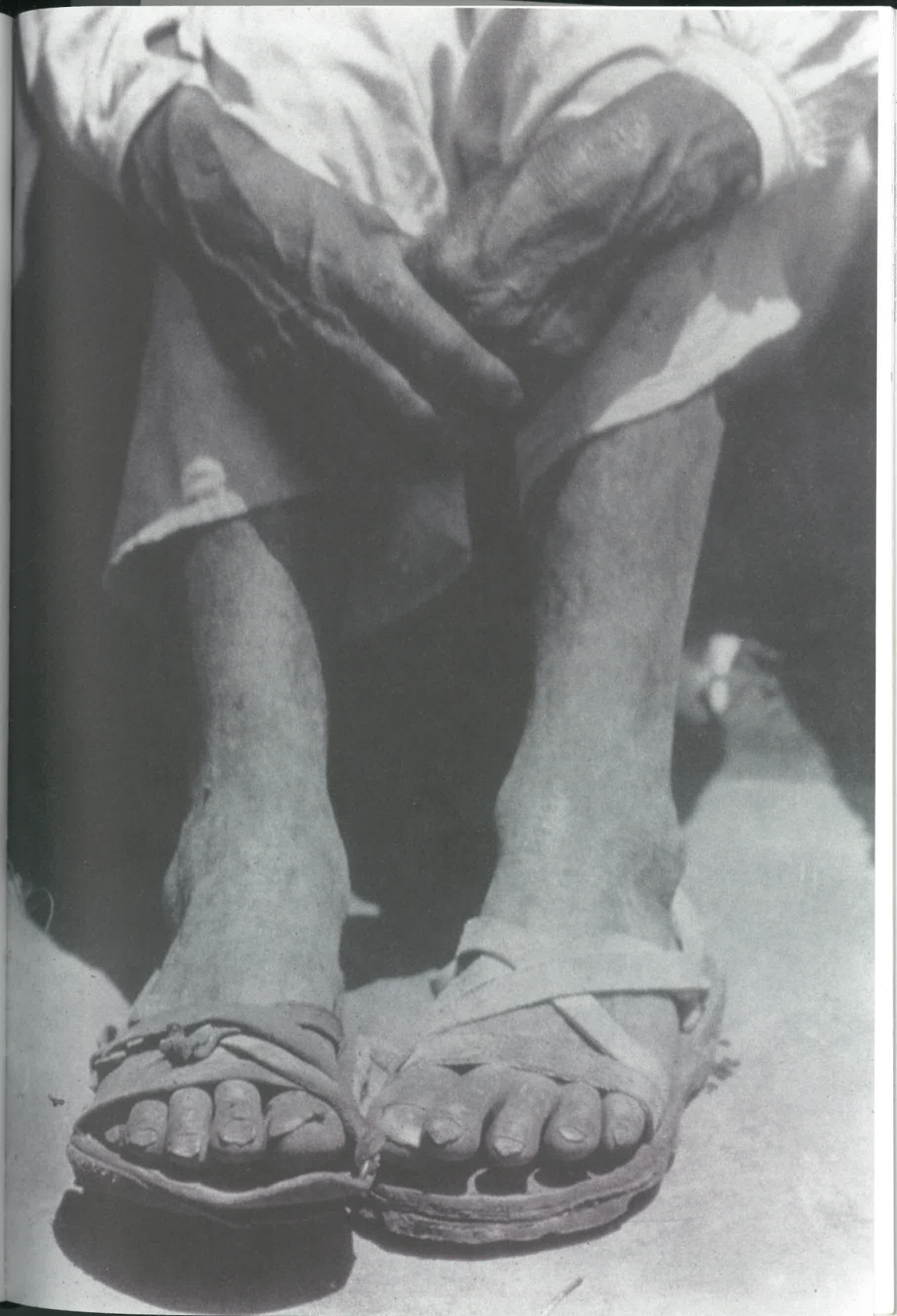
2 KAZDY I NAD I KROU ...

... že jsem jen čočka ve svém aparátu,
že jsem něco nehybného, neschopného zasáhnout do událostí.

JULIO CORTÁZAR : *Zvětšenina*

[4] TINA MODOTTIOVÁ : OBRAZ JAKO SVĚDEK

Tina Modottiová,
Bez názvu, asi 1927.



KAZDY I NOV I KAZDY NOV

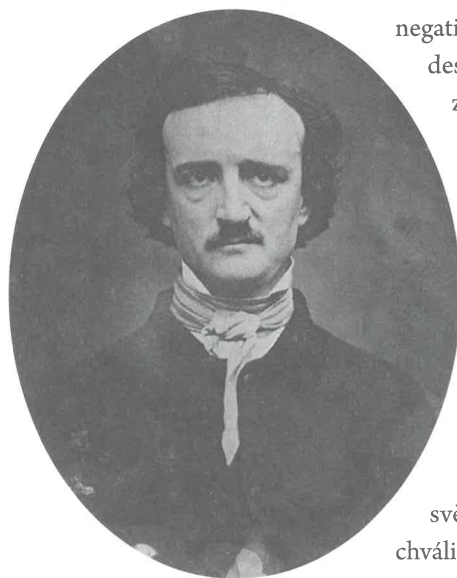
Někdy uprostřed prvního století po Kristu učený Plinius Starší v třicáté páté knize svého *Přírodopisu* napsal, že ačkoli Egypťané tvrdí, že malířské a sochařské umění vynalezli, ještě než se dostalo do Řecka, a přestože Řekové prohlašují, že k jeho vynalezení došlo buď v Sykioně, anebo v Korintu, všichni se obecně shodují v tom, že na počátku umění usilujícího o zobrazení lidské postavy byly „obkreslovány obrysy člověka jako siluety“.¹ Podle Plinia se dcera jistého hrnčíře zamilovala do cizího mladíka. Když nastal čas, kdy musel její milý odejít, načrtla obrys stínu jeho tváře na stěnu a požádala otce, aby linie vyplnil hlinou a vytvořil tak obraz její ztracené lásky.²



David Allan,
Původ malířství, 1775.

Zachytit věrně skutečnost prostřednictvím kontrastu mezi stínem a světlem bylo podle Plinia cílem umění. Chválil například zrakový klam umělce Zeuxida, který vytvořil tak zdařilý obraz hroznů, že se k němu slétali ptáci a klovali do něj. (Plinius poznamenává, že Zeuxida ještě překonal Parrhasios, který namaloval závěs, a Zeuxis ho požádal, aby jej odhrnul, protože si myslel, že skutečný obraz se nachází až za ním.³) Pointou Pliniova příběhu, z něhož se rychle stalo klišé dějin umění, bylo, že obrazy dokáží nastavit světu věrné zrcadlo. Subjektivita byla podle Plinia uměleckému dílu na škodu. Přitom však víme, že to, co čteme v obraze, se mění podle toho, kdo jsme a co známe — skutečnost, jež ponechává jen malý prostor pro víru, že bychom kdy byli schopni navzájem sdílet společný pohled na svět. Možná proto jsou dějiny umění paralelní s pojmem objektivita. Plútarchos se vysmíval nacionalistům, kteří tvrdili, že měsíc v Athénách je lepší než měsíc v Korintu;⁴ možná tím však bezděčně vyslovil i hlubší pravdu, totiž že dvoje samostatné oči nemohou vidět tentýž bleďý měsíc.

Ne že by se takové snahy nevyskytly. O devatenáct století později v Paříži bratři Claude a Joseph Nicéphore Niépceovi vyvinuli pomocí zařízení *camera obscura* a citlivého papíru postup pro horkovzdušný, strojem poháněný litografický lis, který jim umožňoval vytvářet věrné obrazy skutečnosti, jež ovšem byly tonálně převrácené, tj. černá místo bílé — dnes bychom řekli



H. N. a E. H. Manchesterovi, Edgar Allan Poe, daguerrotypický portrét, 1848.

Karikatura z devatenáctého století brojící proti zlu fotografie.

A BAS LA PHOTOGRAPHIE !!!

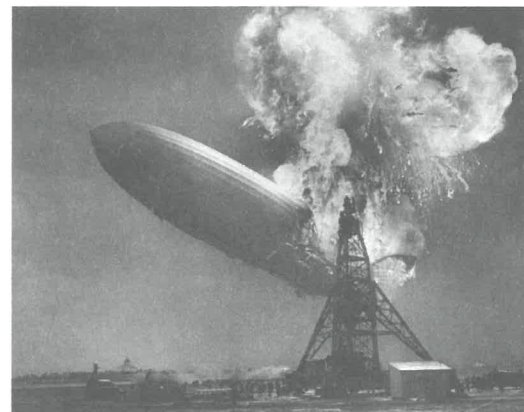
TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.



negativní zobrazení. Nakonec tato metoda vydala desku, kterou bylo možné vyleptat, a na jejím základě potom vytvořit pozitivní tisk. O pár let později Louis Jacques M. N. P. vynález Niépceových zdokonalil a výsledek byl shledán natolik úspěšným, že jej roku 1839 koupila francouzská vláda.⁵ Nová technika se pod názvem daguerrotypie všeobecně proslavila a sotva o rok později, v lednu 1840, Edgar Allan Poe nejprve svým čtenářům připomněl, že proces sám se nazývá „fotogenie“ („z řeckých slov označujících malování sluncem [vytvořeno světlem]“), a následně francouzský vynález chválil jako „nejvýznamnější a možná nejvýjimečnější triumf moderní vědy“.⁶

Celé století po Poeově přitakání našel ve fotografii básník Paul Valéry možnost oživení, pokud ne přímo omlazení, „dávneho a obtížného problému *objektivit*“.⁷ Walter Pater, plachý oxfordský estét z devatenáctého století, v jedné slavné pasáži své knihy o renesanci tvrdí, že umění „vždy usiluje o nezávislost na pouhé inteligenci, chce se stát věcí čirého vnímání, zbavit se zodpovědnosti za svůj námět nebo materiál“.⁸ Podle Valéryho je ona možnost „čirého vnímání“ fotografií vlastní. Dal tento příklad: stovky lidí přísahaly, že jistý fakír dokázal vyšplhat po zázračně visícím laně, jež předtím vyhodil jen tak do vzduchu; prostá momentka však ukázala, že nic takového se nestalo a že byl dav kolektivně oklamán. Podle Valéryho ona momentka „vedla na pravou míru naše omyly způsobené jak nedostatečností, tak nemírností“ a ukázala nám, co bychom viděli, „kdybychom byli rovnoměrně citliví ke všemu, co nám světlo otiskne na sítnici, a k ničemu jinému“. Fotoaparát se tak nakonec stal oním věrným zrcadlem, po němž tolik bažil Plinius.

Ne každý o tom byl přesvědčen. Velmi moderně založený Charles Baudelaire se v dopise publikovaném v časopisu *Le*



Boulevard ze 14. září 1862 tomuto novému umění vysmíval. V oba-
vách, že ambice fotografie — totiž zobrazovat skutečnost přesně
a objektivně — odvedou pozornost publika od uměleckého *od-*
mítnutí kopírovat realitu a „utvrdí blázny v jejich víře“, Baudelaire
napsal: „V doméně malířství a sochařství zní současné krédo svě-
táckých mudrlantů, zvláště ve Francii, následovně: ‚[...] Věřím,
že umění je a nemůže být ničím jiným než přesnou reprodukcí
přírody...‘ Mstivý Bůh vyslyšel modlitby davu; Daguerre je jeho
mesias.“⁹

Navzdory Baudelairovu varování se fotografie rychle stala
pro společnost dodavatelem obrazů, který si dobyl prostor i čas.
V míře do té doby nevidané jsme se díky ní stali svědky všeho
možného, co se kdy odehrálo: války, významné i soukromé udá-
losti, tváře, jež nosili v dětství naši dědové, to vše nám fotoaparát
nabídl ke zkoumání. Prostřednictvím jeho objektivu se minu-
lost stala současností a přítomnost se redukovala na všeobecně
sdílenou ikonografii. Poprvé v našich dlouhých dějinách mohly
tentýž obrázek (zkázu vzducholodě Hindenburg nebo tragic-
kou tvář potulné kalifornské dělnice) se všemi detaily spatřit
miliony lidí po celém světě. Zprávy nebyly zprávami, pokud je
nepodpořil i nějaký obrázek. Fotografie zdemokratizovala sku-
tečnost.

Opravdu? „Fotografie“, píše anglický romanopisec a umě-
lecký kritik John Berger, „sice zaznamenává, co bylo vidět, ale
vždy svou přirozeností poukazuje na to, co vidět není.“¹⁰ Svět
na rozdíl od fotografie není ohraničený: oko bloudí a může za-
znamenat i věci nacházející se mimo směr jeho pohledu. Víme

Sam Shere,
*Zkáza vzducholodě
Hindenburg.*

Dorothea Langeová,
Potulná matka, 1936.

o omezeních fotografického dokumentu, víme, že ukazuje pouze to, co fotograf vybral a co mu určité světlo a stín umožnily zobrazit, přitom ale faktické zrcadlení, jež Plinius nazýval ctností, by mělo všechna tato omezení a váhání překonávat. Nárok fotografie na věrnost naopak umožňoval (a dosud umožňuje) manipulaci, jež se neseťká s námitkami, manipulaci, kterou nyní elektronické techniky učinily ještě méně nápadnou. Od Stalinova nechvalně známého odstraňování nežádoucích osob z oficiálních snímků až po selektivní ztvárňování válečných scén v každodenním zpravodajství, od uměle naaranžovaných obrázků celebrit po nakaširované portréty modelek, od sestříhaných dokumentárních záběrů po abstraktní nebo fantastické kompozice, fotografie možná více než jakékoli jiné umění dovoluje, aby se manipulace a cenzura staly pevnou součástí jejího vlastního kreativního procesu. Psaný text, skulptura nebo malba mohou informaci potlačovat (vlastně ji potlačují vždy) — ať už se jedná o působení vnitřní, skrze zdrženlivou ruku umělce, anebo někdy i vnější, prostřednictvím zadržující ruky oficiálního cenzora. Ale všechny tyto umělecké formy — literatura, sochařství, malba — záměrně samy sebe definují jako subjektivní, přijímají své vlastní konstrukce, je přímo v jejich existenčním zájmu (jak zdůraznil Coleridge), aby publikum „dobrovolně pozastavilo svoji nedůvěru“. Fotografie však, třebaže připouští subjektivitu fotoaparátu, stojí na našem přesvědčení, že co vidíme, skutečně existovalo, že se to odehrálo v určitém přesně daném čase a že to bylo pozorovatelem zachyceno *coby realita*. Fotografie, ať už je záměrně cenzurovaná nebo mimoděk zmanipulovaná, ať je otevřeně nastrojená (jako v Man Rayově díle) nebo dovedně zfalšovaná (jako u nepravých „autentických“ záběrů Cindy Shermanové), a jakkoli sama sebe uvádí jako „něco nehybného, neschopného zasáhnout do událostí“,¹¹ na tomto nezbytném klamu vždy zcela závisí.

V brilantním krátkém románu *Indické nokturmo* italského spisovatele Antonia Tabucchiho se objevuje fotografka popisující zvětšený detail záběru, který pořídila. „Na fotce byl mladý černoch od pasu nahoru; na sobě měl reklamní tílko, postavu atletickou, ve tváři výraz obrovského úsilí, ruce zdvižené jako na oslavu vítězství; nepochybně zrovna protrhl cílovou pásku, například na sto metrů.“ Potom popíše celou fotografii. „Po levé



Tina Modottiová,
Edward Weston
s fotoaparátem.

straně je policista převlečený za maršána, před obličejem masku z plexiskla, vysoké holínky, karabinu zalícenou, kruté oči pod krutým hledím. Střílí na černocha. A černoch utíká s rukama zdviženými, ale už je po smrti.“¹² Každá fotografie (zvětšená, oříznutá, zabraná z určitého úhlu, určitým způsobem nasvícená) realitu dezinterpretuje.

Ve snaze zabránit takovým „dezinterpretacím“ americký fotograf Edward Weston trval na tom, že svůj námět bude nejprve „vizualizovat“ (to znamená pokoušel se námět „vidět“ při maximálním omezení vnějších vlivů), a své výsledné snímky odmítal ořezávat. Oko podle něj musí co nejvěrněji zaznamenávat všechno, co přirozený svět nabízí, a neobklopovat to vizuálním komentářem; poté co fotograf záběr „vizualizoval“, už se nesmělo nic měnit, pokud měl být výsledný snímek „pravdivý“. Westonovy

Edward Weston,
Tina recitující [VIII],
1924.



zásady vlastně popíraly principy postmoderny dlouho předtím, než byly formulovány. „Falešné fasády budov, falešná měřítká v morálce, triky a maškarády všeho druhu,“ napsal, „musí být, budou smeteny.“¹³ Mýlil se.

Skupina, kterou založil roku 1932 (zahrnovala Imogen Cunninghamovou, Henryho Swifta, Ansela Adamse a další), se jmenovala „f.64“, podle malého otevření jeho objektivu, které mu umožňovalo získat vysoce zaostřený obraz. Je zajímavé, že Weston sice vyžadoval absolutní přesnost při interpretacích skutečnosti, ale ve svém soukromém životě s realitou vesele manipuloval. Všechny těch „triků a maškarád“,¹⁴ převleků, iluzí a spleťtých výmyslů si vysloveně užíval. Jeho sestra vzpomínala, že jako dítě rád sedával bez hnutí na okraji chodníku s krysou na hlavě, protože chtěl překvapit kolemjdoucí tím, že se jeho čepice

zdánlivě sama od sebe pohybuje. Později jako dospělý proslul zálibou v převlékání do ženských šatů.

Roku 1920 se Weston setkal s herečkou Tinou Modottiovou. Modottiová se z rodné Itálie přestěhovala do Ameriky roku 1913, když jí bylo sedmnáct let, a stala se jednou z hvězd místního italského divadla v San Francisku; brzy poté zahájila krátkou hollywoodskou kariéru: jedinou hlavní roli měla ve středometrážním němém filmu *Tygrí kůže*, který vznikl v roce jejího setkání s Westonem. Rychle se z nich stali milenci, přestože oba žili v té době v manželství (nebo se to alespoň předpokládalo, neboť sňatek Modottiové s excentrickým kanadsko-americkým básníkem Roubaixem de l'Abrie Richeyem, který o pár měsíců později zemřel v Mexiku na neštovice, bylo nedávno odhaleno jako podvod, jenž měl obměkčit Richeyovu puritánskou matku).¹⁵ Modottiová nejprve pro Westona pracovala jako modelka, ale brzy ho požádala, aby ji fotografování naučil, protože se sama chtěla stát fotografkou. Weston jí vyhověl. V dopise napsaném o několik let později, 8. ledna 1928, se Westonovi vyznala: „Ani nevíš, jak často mě napadá, kolik Ti dlužím za to, že ses v jistém okamžiku mého života, kdy jsem nevěděla, jakým směrem se obrátit, stal onou významnou bytostí, jedinou směrůvkou a vlivem, jenž mě přivedl k této práci, kterou jsem si vášnivě zamilovala.“¹⁶

V Kalifornii bylo brzy pro dvojici nedýchatelno, a tak se přestěhovali na jih, do Mexika. Zde Modottiová doslova rozkvetla, umělecky i politicky. Seznámila se s řadou revolučních umělců — Diegem Riverou, Fridou Kahlo, Davidem Siqueirosem — a také s mnoha revolucionáři z jiných latinskoamerických zemí, kteří zde byli v exilu.¹⁷ Kenneth Rexroth, americký básník, ji charakterizoval jako „nanejvýš působivou postavu“: „fotografka, umělecká modelka, prvotřídní kurtizána a Mata Hari Kominterny“.¹⁸

V drsné mexické krajině Modottiová využívala ostré slunce k vytváření kontaktních kopií, když negativy kladla přímo na citlivý papír a vystavovala je světlu. Roku 1926 začala používat papír se stříbrnou emulzí, který jejímu dílu dodal teplejší, jemnější vyznění. Zpočátku Modottiová fotografovala detaily architektury



Záběr z němého filmu *Tygrí kůže* z roku 1920 s Tinou Modottiovou.

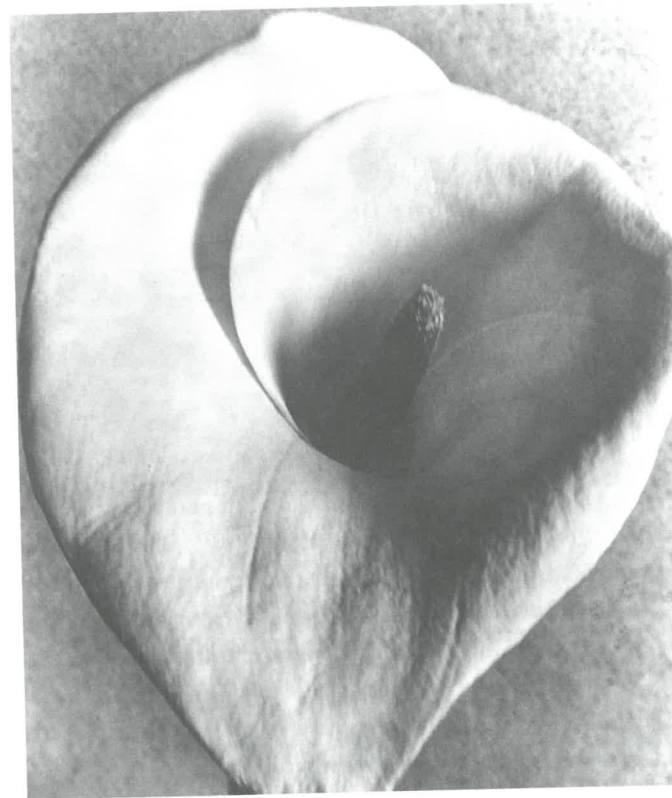
Tina Modottiová,
Kláster v Tepot-
zotlánu, 1924.



a květin, jako například klenby kláštera v Tepotzotlánu nebo smyslně otevřený květ dáblíku bahenního, zachycovala strohé účinky světla a stínu a vedla divákovu pozornost k přísnosti přírodních geometrických forem. Její přítel, francouzský kritik Jean Carlot, při pohledu na její intenzivní, téměř čiré kompozice čerpající z mexické lidové architektury tvrdil, že její „bílené vepřovicové zdi budou jednoho dne znovu objeveny jako předznamenání minimalismu“.¹⁹

Brzy však pozornost odvrátila od čistých tvarů a světelných obrazců, jež byly tak drahé Westonovi, a zaměřila ji na samotný mexický lid. Byla politicky stále aktivnější a pojetí života, které jí připadlo jakoby uvízle mezi objektivem fotoaparátu a vězením temné komory, čím dál víc zpochybňovala. Když se Weston vrátil

Tina Modottiová,
Dáblík bahenní,
1924–1926.



roku 1924 do Kalifornie a zanechal studio v jejích rukou, napsala mu: „Nemohu — jak jsi mi jednou navrhol — vyřešit problém života tím, že se ponořím do problému umění. V mém případě život vždy usiluje o převahu a umění přirozeně trpí.“ Tajemně evokujíc tragický výrok Oscara Wilda, totiž že vložil svůj talent do svého díla, ale svého génia do života, dodala: „Vložila jsem příliš mnoho umění do svého života [...] a následně nezbylo mnoho, co bych věnovala umění.“²⁰ Pro Westona byla Modottiová v zásadě model, ženské tělo, jež je možné fotografovat nebo milovat, ani ne tak kolegyně jako spíš bystrá žákyně. Modottiová chápala Westona i své pozdější milence, jako třeba Diega Riveru, coby kolegy umělce. Tato odlišnost má zásadní význam.

Mnozí její přátelé byli členy komunistické strany. Nebylo to dlouho předtím, než se stala členkou nově zformované mexické pobočky Mezinárodní rudé pomoci, komunistické verze Červeného kříže, která byla založena roku 1922 za účelem poskytování podpory všem utlačovaným politickou mocí, bez ohledu na

politickou příslušnost, a členy jejíhož ústředního výboru byly osobnosti jako Albert Einstein nebo francouzský protiválečný spisovatel Henri Barbusse. Práce pro Rudou pomoc měla dopad i na její fotografování: o pár měsíců později si stěžovala, že vyrobí sotva jeden snímek měsíčně.²¹ Navzdory nízké produkci však začala být nejpozději kolem roku 1926 uznávána jako „vynikající umělkyně s výchovným citem“²² a její dílo bylo ve srovnání s Westonovým považováno za „abstraktnější, éteričtější, a dokonce i intelektuálnější“ (podle Diega Rivery).²³ Na rozdíl od Westona bylo jejím uměleckým cílem „transformovat hmatatelné v nehmataelné, proměnit hmotu v ideologii“.²⁴ Modottiová si uvědomila, jak později prohlásila Susan Sontagová, že „fotografie nemohou ustanovit morální postoj, avšak mohou ho posilovat“.²⁵ Morální postoj Modottiové se stal křišťálově čistým poté, co přijela do Mexika: věřila v právo jedince na slušný život; stavěla se proti bezpráví.

Její netitulovaná fotografie zhruba z roku 1927, zabírající ruce a nohy, je dokonalou ilustrací tohoto nového kréda. Co vidíme, když se díváme na tento zrnitý snímek, je jednoznačné: v sandálech obuté nohy mexického venkovana oblečeného do bílých pracovních šatů, s olámanými nehty a špínou zažranou do kůže, a jeho ruce položené přes kolena a sepnuté k sobě, žilnaté a staré. Horní okraj fotografie odřezává zbytek mužova těla: jediným dalším prvkem na obrázku je letmo zahlédnutá noha dalšího muže, jen sotva viditelná na levé straně, jež zabraňuje tomu, aby se kompozice stala příliš pohodlně symetrickou. Tento obraz je podle mého názoru nevýslovně jímavý.

Význam zobrazení nohou se po celou dobu dějin umění proměňuje. V raném středověku kdykoli jsou nohy ukázány ve vyvážené poloze, jedna vedle druhé, propůjčují postavě důstojnost a rovnováhu a naznačují moudrost a ctnost.²⁶ Protože se však nohy také dotýkají prachu země, symbolizují rovněž pokoru a ochotnou službu, jak je vidět v křesťanské ikonografii, ve zobrazeních Máří Magdalény omývajících Kristu nohy vlastními slzami, anebo samého Krista, jak při poslední večeři myje nohy svým učedníkům. Co je ještě důležitější, nohy vyjadřují naši smlouvu se zemí, příslib, že někde nalezneme, ať se zatouláme jakkoli daleko.

Nohy si nárokují půdu, na níž stojí, prosazují vlastnictví. Vyděděnému Oidipovi (jeho jméno znamená „Oteklá noha“) ještě

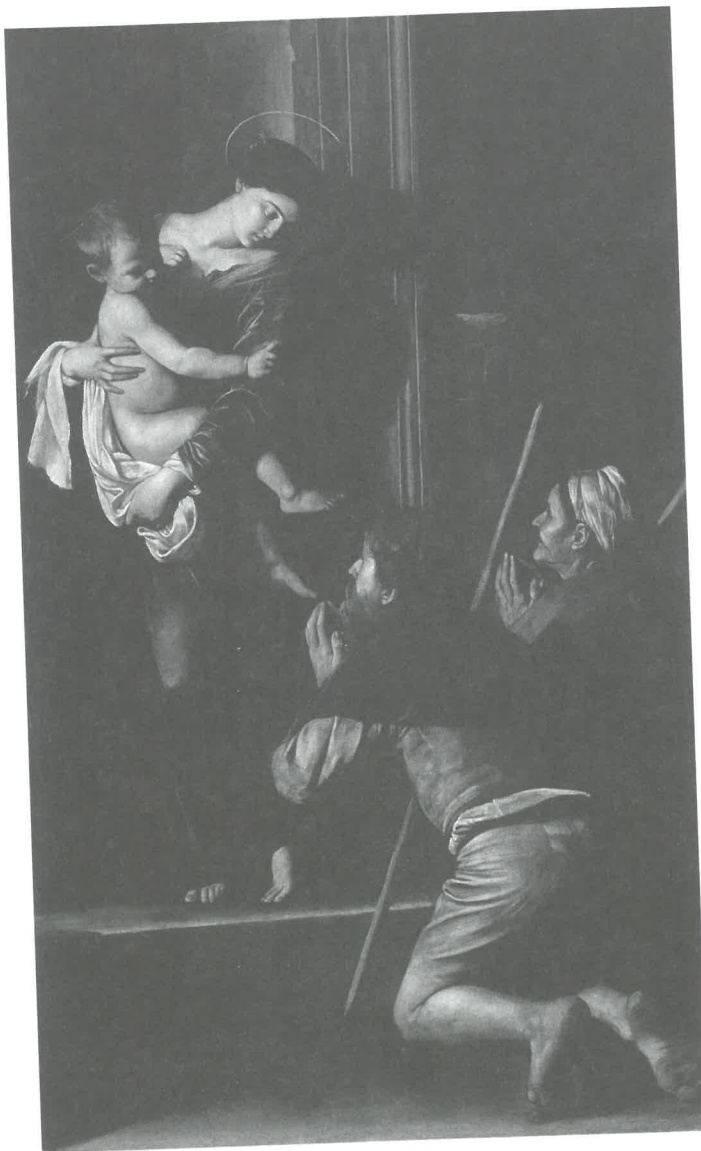


Iluminace
z Ingeborského
žaltáře zobrazující
Ježíše, jak umývá
nohy svým
učedníkům.

jako malému dítěti z rozkazu jeho otce, který se bál, že ho syn zabije, propíchnli nohy a pověsili ho vysoko nad zem, kterou neměl nikdy zdědit. Španělský conquistador Hernán Cortés vypráví, že nohy aztéckého vládce, velkého Montezumy, nesměly spočinout na zemi nikde mimo palác, protože všechno, čeho se dotkly, se okamžitě stalo jeho vlastnictvím.²⁷ Tuto tradici dodržovali i v Osmanské říši: když muslimové roku 1453 dobyli Cařihrad, Mehmed Dobyvatel, který chtěl v nově získaném městě respektovat svobodu vyznání, se s řeckým patriarchou setkával vždy ve dveřích řeckého chrámu — ne ze strachu, že by se poskrvnil, když vstoupí na místo kultu nevěřících, ale naopak aby to místo neposvětil. Jeho stoupenci totiž věřili, že jakékoli místo, na něž Mehmed vstoupí, se stane posvátným územím, a jeho vstup by využili jako zdůvodnění, proč je třeba přeměnit kostel v mešitu.²⁸

Naše nohy prosazují naši přítomnost. Na obraze *Panna Maria poutníků*, dokončeném roku 1605 v Římě, zobrazil Caravaggio ztepilou, mladistvou Pannu pozvedající dítě, jemuž se klaní dva poutníci. Poutníci jsou staří a zjevně chudí; jejich špinavé šaty a velké sukovité nohy se přímo cpou divákovi do tváře z pravého spodního rohu plátna a jednoznačně mají urážet tím, že si nárokují právo přebývat v přítomnosti posvátného. K chudobnému malíři Gulleymu Jimsonovi, hrdinovi románu Joyce Caryho *Kopytem do hlavy*, přicházejí nohy jako zjevení, vyskakují na něj, když přemítá nad mistrovským dílem, které namaluje na stěnu boháčova domu, obraz lidstva očekávajícího *Vzkříšení Lazara*: „Žlutý

Caravaggio, *Panna Maria poutníků*
v římském kostele
Sant'Agostino.



pár, protáhlý a šlachovitý se zakřivenými nehty; potom černý pár, mohutný a silný, s liánovitými provazci svalů; dětský pár, růžový a buclatý s nehtíky jako nablýskaný korál; podivný pár, jedna noha sporá a mozolnatá, s kloubnatými prsty zarytými do prachu, druhá scvrklá a pokřivená, s patou dva metry nad zemí, postavená na špičce, mrzákova noha, plná odhodlání a bolesti; kávově zbarvený pár s obvazem, nohy staré ženy, ploché, dlouhé, sverpé, zbavené vši naděje a klinkající bříšky prstů nad zemí jako párek



vystrašených plazů, zírající k nebi osleplými pahýly nehtů; pár božských nohou, růžové ve zlatých sandálech se zastřiženými nehty a modrými žilkami, s palcem netrpělivě zdviženým.²⁹

Když se Modottiová rozhodla v láskyplném detailu zachytit pár starých, světem unavených nohou, vědomky či nevědomky kladla svého mexického rolníka do dlouhé tradice pozemských trpitelů a dobyvatelů, z nichž někteří byli slavní a mnozí další (jako její venkovan) zcela anonymní, a všichni byli hluboce lidští svým vztahem k prachu, v němž, jak nám bylo řečeno, se všichni jednou musíme obrátit.

Křesťanský nádech fotografie je záměrný: venkovské Mexiko té doby bylo převážně katolické, třebaže jeho víra byla (a dosud je) hluboce zakořeněna v domorodých tradicích. Roku 1926, v reakci na zákon, který násilně prosazoval náboženská omezení daná ústavou z roku 1917, zahájili venkované centrálního a západního Mexika mohutné povstání, jehož bitevní pokřik zněl „¡Viva Cristo Rey!“ a jehož ikonografie spojovala revolucionáře s Kristovými vojáky obutými do sandálů. Vůdci povstání trvali na právu sedláků na bohoslužby a také na vlastnictví půdy, kterou obdělávali.³⁰ Podle mexických sedláků, pro něž se Kristovo

Tina Modottiová,
Mexičtí venkované
čtoucí El Machete,
1928



Detail z nástěnné malby Diega Rivery *Rozdávání zbraní* zachycující uprostřed Fridu Kahlo a zcela vpravo Tinu Modottiovou.

učení téměř nerozlišitelně mísilo s mnoha starými domorodými tradicemi, které španělští conquistadoři nedokázali nikdy zcela vymýt, byly ony zavržené nohy z evangelijních příběhů (omyté slzami Máří Magdalény a Římany přibité na kříž) předznamenány v legendě vyprávěné v análech psaných jazykem nahuatl, kde se nohy mladíka srovnávají s nohama lovené zvěře, jsou chváleny pro svoji rychlost, a přece se při honu zlámou. „Jsi snad zvěř,“ ptá se vypravěč mladíka, „když nevíš, kam směřuješ? Byl ti světen dar vidění cesty, kterou se musíš ubírat: ty jediný budeš vinen, jestliže z ní sejdeš.“³¹ Mladíkovy nohy, pevně stojící na zemi, mu dávají moc nad vlastním životem, zodpovědnost, kterou nesmí opomíjet, dokonce ani v bezprostřední blízkosti smrti. Nohy venkovana Tiny Modottiové mají právě takový sebezpotvrzující charakter. Jednoznačně spočívají na zemi, pravá se lehce zvedá z malého pole stínu směrem k divákovi; tyto nohy se rozhodně nijak neomlouvají za své bytí.

Fotografie, které Modottiová tehdy dělala — stařecké nohy, detail dělnických rukou svírajících rukojeť rýče, portrét venkovské ženy a smutných dětí, obrázky lidí čekajících před zastavárnou nebo polehávajících v zaneřáděných ulicích, záběry dělnických

hlídek a politických srocní — nám představují realitu, jež zahrnuje její vlastní komentář. Modottiová nepotřebuje brutalitu některých fotoreportérů, aby vzbudila divákovy sympatie nebo „posílila“ morální postoj. Její snímky jsou přesvědčivé, vášnivé a výmluvné díky poklidné přesnosti jejich pozorování.

Americký kritik Geoffrey Hartman ve svém nedávném komentáři k nadměrnému množství brutálních obrazů, jež se objevují v televizním zpravodajství, varuje před nebezpečím zábavy založené na „zbytečném násilí“ (obrat, který použil italský spisovatel Primo Levi, když popisoval brutalitu nacistů). Podle Hartmana hyperrealistické obrazivo, jímž nás populární kultura bombarduje, „nejenže činí kritické myšlení obtížnějším“, ale také pěstuje a současně ničí iluzi, „že realita by mohla být spíše předmětem touhy než předmětem překonané nechuti“.³² Tato moudrá slova se vztahují i na „hyperrealitu“ obrázků Modottiové. Na rozdíl od televizních záběrů její fotografie jednak pranýřují chudobu svých námětů a jednak přijímají jejich lidství jako něco, co je nám všem společné, čímž dosahují Hartmanovými slovy „myšlení v zármutku“, postojem, jenž neumožňuje ani absenci významu, ani jeho příliš chvatné určení. Z obrazu venkovanových rukou a nohou se v objektivu Modottiové stává jakési *memento mori*, předmět reflexe, v níž se odrážíme i my, jakkoli jsme od utrpení námětu vzdáleni.

Pouhé pozorování a portrétování sociální reality mexického lidu však Modottiovou neuspokojovalo. Potřebovala jasnější, bezprostřednější čin, úkol, v němž by nebyla pouhým „svědkem“. Věděla, že vzdát se fotografie znamená „obět a cítím bolest, jenom na to pomyslím“.³³ Westonovi napsala: „Dnes si nemohu dopřát ani luxus zármutku — dobře vím, že toto není doba vhodná pro pláč; očekává se od nás maximum a my nesmíme polevit — ani zastavit se v půli cesty — odpočinout si je nemožné — nedovolilo by nám to svědomí ani památka mrtvých obětí.“³⁴ Konečně roku 1929, po dlouhých měsících pokusů zastavit její politické aktivity se mexické policii podařilo osočit ji z vraždy kubánského revolucionáře, který byl rovněž jejím milencem, a mexický tisk vyvolal veřejný skandál, když publikoval její akty (vyfotografované Westonem), aby prokázal (pomocí média, jež sama používala k pranýřování sociální nespravedlnosti), že je „ženou lehkých mravů“.³⁵ Modottiová, zastrašovaná policií a pronásledovaná tiskem, byla konečně vykázána z Mexika. Vstup do Spojených států jí byl odepřen,

a tak se vydala do Berlína a do Sovětského svazu, kde pracovala pro komunistickou stranu a plnila pro ni tajné „záchranné mise“. V Berlíně vytvořila posledních pár fotografií bledých škrobených dětí a obézních starých párů v zoologické zahradě. Když se potom usadila v Moskvě, rozhodla se žádné další fotografie nedělat. Básník Pablo Neruda, který se s ní setkal o několik let později, řekl, že „svůj fotografický přístroj hodila do řeky Moskvy a zapřísahala se, že svůj život zasvětila nejpokornějším úkolům komunistické strany“.³⁶ Roku 1936 odjela do Španělska, kde pomáhala republikánům a spřátelila se s André Malrauxem, Ernestem Hemingwayem a Johnem Dos Passosem. Válečný fotograf Robert Capa se ji snažil přesvědčit, aby se znovu chopila aparátu. Odmítla.³⁷ Po pádu španělské republiky roku 1939 se rozčarována rozmíškami ve straně vrátila pod falešným jménem do Mexico City. O tři roky později zemřela za nejasných okolností v taxíku jen pár kroků od svého pronajatého bytu. Přestože patrně trpěla srdeční chorobou, objevily se divoké fámy, podle nichž byla zavražděna svými bývalými soudruhy, kteří se na ni hněvali pro její rozčarování komunismem. Bylo jí tehdy pouze čtyřicet jedna let.

Její tělo bylo v otevřené rakvi vystaveno v La Moderna, pohřební síni pro chudé, a odtud odvezeno na hřbitov páté třídy v Pantheon Dolores. Přestože se od návratu do Mexika už nepovažovala za členku komunistické strany, máry byly potaženy sukem s namalovanými symboly srpů a kladiv a k látce byl připíchnut její portrét, který Weston udělal o mnoho let dříve, když ještě žili oba v Kalifornii.³⁸ Umělkyně, která se po celý život ze všech sil snažila být jedinou vládkyní nad svým životem, by jistě ocenila ironii skutečnosti, že její odchod vyznačuje politický symbol, k němuž se už nehlásí, a fotografie, kterou udělal někdo jiný.

Pablo Neruda složil na její počest elegii, která je dnes vytesána na jejím hrobě. Jsou v ní i tyto verše:

*Sestro, svět kráčí k místu, kam ty směřuješ,
písně z tvých rtů vyrážejí každým dnem
i ze rtů těch krásných lidí, jež jsi milovala.
Tvé srdce bylo smělé.³⁹*