# 以相機為武器：蒂娜・摩多提的革命攝影

劉瑞琪*

【摘要】蒂娜・摩多提（Tina Modotti，1896－1942）生於義大利，成長於美國，卻因移居墨西哥時期（1923－1930）的攝影聞名於世。她在後革命時期的墨西哥，逐步開展她的攝影及左派生涯，從剛開始向威斯頓（Edward Weston）學習形式主義攝影，到很快地與墨西哥的尖聲派（Estridentismo）文藝運動連結，並從1926年開始、經過一年多的探索，在1927年底緊密結合攝影實踐與左翼政治，以相機作為武器，發展出筆者所要論述的革命攝影。

這篇論文將從摩多提1929年的生前唯一個展出發，特別是以她在觀展小冊最前面，以紅字引用托勒斯基（Leon Trotsky）的見解為線索，從托勒斯基的論著《文學與革命》（1924）中汲取養分，將摩多提的攝影置於墨西哥後革命時期的文藝與社會脈絡中詮釋，以開拓迄今中外文研究文獻中少見的馬克思主義詮釋。筆者將一方面援引托勒斯基的唯物辯證法觀點，從生產與消費的情境，來看待摩多提如何逐步融合攝影實踐與革命政治，另一方面將援引托勒斯基對於俄國未來主義、形式主義、革命藝術的文藝批評，來詮釋摩多提所逐漸開展的形式主義、尖聲派、革命攝影歷程，並且探討它們如何成為服務革命大眾與重構社會真實的武器。

關鍵詞：蒂娜・摩多提、托洛斯基、形式主義、尖聲派、革命攝影、馬克思主義、技術

## 前言

義裔美籍的蒂娜・摩多提（Tina Modotti，1896－1942）在義大利誕生，在美國成年，卻被視為墨西哥攝影家。她在1929年12月3-14日，假墨西哥國立自治大學國家圖書館（National Library of the National Autonomous University of

＊國立陽明大學視覺文化研究所（籌備處） 副教授

臺灣大學學術期刊資料庫

Mexico）的前廳門廊，① 舉辦了生前唯一的攝影個展，為自己從1923年移居墨西哥之後，逐步開展的攝影及左派生涯，留下了展覽實踐的里程碑。她以「革命藝術家蒂娜．摩多提」來宣傳自己的攝影成就，並告知大眾「入場免費，這個展覽會主要是為我們的工人舉辦」。12月3日的開幕典禮，發出了250張邀請卡、1000張海報、5000張廣告傳單，特別分發給工人中心與工會辦公室，並延長每天的展覽時間，讓墨西哥工人能在下班時間來觀看這個展覽。②

摩多提在觀展小冊最前面，用紅字整段引用托洛斯基（Leon Trotsky）在《文學與革命》（1924）中的見解：「技術將會變成藝術生產更為有力的靈感；存在於技術與自然之間的對比，再過些時候，將會在更高的綜合得到解決」。③ 這段話出自《文學與革命》的最後一章，標題為〈革命藝術與社會主義藝術〉。托洛斯基在這章的尾聲預言，未來數十年藝術與技術、技術與自然之間的互動與互賴，將會愈來愈重要。托洛斯基受馬克思主義的唯物辯證法（materialist dialectics）影響，認為藝術與技術、技術與自然之間的矛盾對立，將會因為它們在時間過程當中相互影響，而在更高的層面有統一的合成。④ 在這

① 墨西哥國立自治大學位於墨西哥市南部，當時剛被政府授權自治數星期。校長同意摩多提在圖書館舉辦個展，代表一個獲得自治權的大學對藝術自由的擁護，見Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929* (Mexico City: CNCA/ Centro de la Imagen y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000), pp. 118-120.

② Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929,* pp. 118-119; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo* (New Haven and London: Yale University Press, 2008), p. 139.

③ 摩多提所引用托洛斯基的這段話，引自西班牙文譯本，與英譯本有些不同。關於這段西班牙譯文的意義，學者們的看法有些差異，筆者的中譯採用傅嘉來（Leonard Folgarait）的看法，而羅渥（Sarah M. Lowe）則顯然部份翻譯錯誤。傅嘉來英譯，見*Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 97, 217. 羅渥的英譯，見*Tina Modotti: Photographs* (New York: Harry N. Abrams, 1995), p. 40. 關於羅渥部份翻譯錯誤，見Gen Doy, *Materializing Art History* (Oxford and New York: Berg, 1998), pp. 148-149. 其它重要的翻譯，見Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000), p. 85.

④ Leon Trotsky, *Literature and Revolution,* trans. Rose Strunsky (Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1960), pp. 249-253. 關於這段引文，下文中將有更為深入的闡釋。

臺灣大學學術期刊資料庫

段紅字引言之下，摩多提生產了她唯一的攝影宣言，表現她在歷經七年的攝影追求之後，所發展出來的攝影觀點。摩多提表明她對攝影社會價值的信仰，認為攝影在歷史發展中應該佔據「社會生產」的位置。⑤ 摩多提開宗明義即引用托洛斯基的句子來自況，表示她的攝影技術可以為藝術生產提供「更為有力的靈感」，以促進墨西哥共產主義革命的「社會生產」。

摩多提在1920年代晚期，顯然對托洛斯基論說技術、藝術與革命的理念有著高度的認同感，她不只一次引用托洛斯基的這段話。摩多提早在〈技術〉（1928）（圖1）這張相片當中，就已經在打字機夾著的紙張上面，安排了這段文字的斷片。從一張現存上述摩多提個展的照片（圖2）可以得知，〈技術〉在這個展覽佔據顯著的位置。摩多提的參展照片與觀展小冊交互迴響著托洛斯基的理念，她藉此來表達自己對攝影技術與革命政治之間互動關係的信仰。

在托洛斯基的思想體系當中，在1920年代的初期，蘇聯只存在革命藝術的暗示，尚未築成革命藝術，而革命藝術是社會主義藝術的基礎，所以社會主義藝術連根基都還十分薄弱。⑥ 托洛斯基在〈革命藝術與社會主義藝術〉一章，呼籲革命藝術的出現：「尚未有革命藝術。有這種藝術的元素，有它的暗示與嘗試，而且，最重要地，有革命的人以他自己的形象來形塑新世代，而且他是愈來愈需要這種藝術。要多久的時間，這種藝術才能清楚地揭露自己？……但為什麼這種藝術、至少它的第一個大浪潮，不能作為在革命中誕生、並且帶動革命的新世代之藝術表現，而很快地出現呢？」⑦ 摩多提在墨西哥革命與內戰之後，隨著1920年代墨西哥文藝復興的腳步，來到墨西哥市。當時，主導墨西哥文藝復興的藝術家，很多是投身於共產主義的活躍份子，他們受蘇聯革命的影響，以革命活動、革命報刊與革命藝術來發動社會革命。摩多提從1924年到1929年的攝影生涯發展，伴隨著混跡於這群信奉共產主義的藝術家，以及對共產主義革命的逐步投入，漸漸摸索出托洛斯基所期待的革命藝術。令人惋惜地，摩多提所發展的革命攝影，因為筆者稍後會詳述的歷史因素，只在1920年

⑤ Tina Modotti, "On Photography" [Sobre la fotografía], in *Mexican Folkways*, 5 (1929), p. 198.

⑥ 筆者在「摩多提的革命藝術」這個小節的起始，將會進一步說明托洛斯基所論革命藝術與社會主義藝術的關係。

⑦ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 229.

臺灣大學學術期刊資料庫

代的墨西哥曇花一現。

這篇論文將從托洛斯基在《文學與革命》一書中所提出的馬克思主義文藝理論出發，探討摩多提如何逐步發展出革命攝影，尤其是她作為革命的攝影家，如何鍛鍊出結合了形式實驗的新感性與馬克思主義意識形態的革命藝術？迄今為止，在摩多提的研究文獻當中，只有朵伊（Gen Doy）在《物質化藝術史》（1998）這本書，簡短討論摩多提的〈技術〉這張相片與托洛斯基思想的關係。⑧ 筆者將在下文中闡述，摩多提在1920年代晚期對托洛斯基理念的興趣，並非只孤立地表現在〈技術〉這張照片而已。前面所提及的個展照片（圖2），⑨ 就隅舉了值得深究的線索，摩多提從開始學習現代主義攝影，到很快地與尖聲派（Estridentismo）⑩ 連結，到革命攝影的拓展，在這個過程當中，她一直展現出對於工具、技術、以及文藝教育的關心，並從1926年開始逐漸呈現出對於普羅階級與共產革命的終極關懷。摩多提的攝影發展歷程，與托洛斯基在《文學與革命》中所論述的俄國未來主義、形式主義、革命藝術的辯證性發展，有相互唱和的平行性進程。⑪ 摩多提在1929年的個展，不僅迴盪著托洛斯基的話語與理念，也是摩多提革命攝影發展的實踐高潮。

---

⑧ Gen Doy, *Materializing Art History*, pp. 145-150.

⑨ 這是摩多提1929年個展，目前存世的最重要照片。在2000年，索泰洛（Jesús Nieto Sotelo）與阿爾瓦雷茲（Elisa Lozano Alvarez）曾經嘗試盡量重建這個展覽。他們在展覽圖錄中，只有複製這張照片，以及另外一張刊印在當時報紙上的照片。雖後面這張照片的拍攝角度不同，摩多提卻站在同一位置，景框只攝取了牆面中心的七張照片，其中一張被摩多提遮住。此外，索泰洛與阿爾瓦雷茲藉由地毯式搜尋報導與評論文章所提及的照片，以及報章雜誌報導這個展覽的照片，找到41張在展覽中確定出現、16張可能出現的照片。從他們所確認的41張照片歸納，摩多提展出了她攝影生涯的各類代表作，主要包括自然、科技建設、工人、革命的象徵、母子等等主題。在這張現存的個展最重要照片中，牆面上展示了摩多提尖聲派與革命攝影的大部份代表作。本文圖版中的摩多提照片，除了圖13的〈工人閱讀《砍刀》〉（1927）、圖16的〈木偶藝師的手〉（1929）之外，皆在41張確定出現的照片之列。見*Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929*, pp. 23, 45, 71-111, 115, 121, 123-125.

⑩ 西班牙文「Estridentismo」意指尖銳的刺耳聲，故筆者譯為尖聲派。

⑪ 俄國的未來主義與形式主義幾乎同時出現，摩多提的現代主義攝影與尖聲派攝影也幾乎在同一時期交織發展。

臺灣大學學術期刊資料庫

## 一、摩多提與後革命時期的墨西哥

蒂娜・摩多提在義大利北部的烏迪內（Udine）出生，成長於信奉社會主義的工人階級家庭。她的父親朱塞佩・摩多提（Giuseppe Modotti）與叔父佛朗切斯可・摩多提（Francesco Modotti）都是機器工程師，小叔父彼得羅・摩多提（Pietro Modotti）則是當地成功的攝影師，本論文所關注摩多提在墨西哥的生命追求，顯然繼承了家族的社會良心與對機械技術的天賦。她們舉家於1898年移民奧地利，父親在腳踏車工廠找到工作，1905年全家回到烏迪內，同年父親移民美國。摩多提在1913年、也就是17歲時，追隨父親的腳步移民美國，最後全家在舊金山安頓下來。摩多提很可能在12歲就曾到烏迪內的工廠做過工，移民到舊金山之後，則做過女裁縫師以及製造玩偶的女工。她當時也活躍於舊金山義大利社區的業餘劇場，成為頗受歡迎的劇院明星。當時義大利社區存在著很活躍的工會活動，對長大成人的摩多提應該頗有啟發。⑫

摩多提在1915年遇到畫家與詩人羅柏（Roubaix de l'Abrie Richey，在朋友間以Robo的名字著稱），兩人於1918年10月結婚並搬到洛杉磯居住。隨後摩多提在洛杉磯追求演藝事業，曾於1920－1922年間擔任三部好萊塢默片的女演員，她演藝生涯的高峰為擔綱她第一部主演的片子《老虎的毛皮（*The Tiger's Coat*）》（1920）的女主角。羅柏是無政府主義的同情者，他們的工作室變成波希米亞藝術家與文人的聚會地點，包括被放逐的墨西哥友人，如詩人、藝評家、以及考古學家羅畢樓（Ricardo Gómez Robelo）。攝影家威斯頓（Edward Weston，1886－1958）在1921年初遇她們夫婦之時，對她們工作室聚會的印象為：「他們是客廳的激進派，會唱世界產業工人聯盟（I.W.W.）的歌曲，引用郭德曼（Emma Goldman）論自由戀愛的文字：他們喝酒、抽煙，戀愛。」除了羅畢樓之外，羅柏與墨西哥的牽聯還包括墨西哥報刊編輯蓋爾（A. E. Gale），蓋爾所辦的共產主義雜誌《蓋爾的（*Gale's*）》，曾在1920年的5月號與9月號，刊登羅柏的素描為封面插圖。⑬

⑫ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 13-15.

⑬ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 15-19. 郭德曼為立陶宛無政府主義者與行動主義者。

臺灣大學學術期刊資料庫

在1921年春天，摩多提開始擔任威斯頓的模特兒，兩人雖然都已結婚，卻陷入了狂熱的戀情。威斯頓當時35歲，經營著成功的肖像攝影工作室，以維持夫妻與四個兒子的生活。威斯頓介紹摩多提與他的朋友們認識，這些朋友大部份為攝影家，包括蘭吉（Dorothea Lange）、哈吉梅耶（Johan Hagemeyer）、卡納加（Consuelo Kanaga）、康寧漢（Imogen Cunningham）、以及康寧漢的丈夫蝕刻師帕趣基（Roi Partridge）。這些朋友在摩多提未來的攝影生涯當中，將提供她不少的鼓舞與幫助。⑭

要瞭解摩多提與墨西哥的因緣，要先從墨西哥革命談起。墨西哥革命起因於迪亞斯（Porfirio Diaz）的長期（1874－1910）獨裁統治，迪亞斯為了加強中央集權，無視、甚至鼓勵地方的濫權與腐敗，造成地主與大眾之間嚴重的貧富不均，以致在1910年爆發了拉丁美洲第一個主要的社會革命。農民與工人聯合起來推翻迪亞斯的政權以及支持這個政權的三大支柱——地主、軍隊、教堂。經歷了革命之後的十年內戰，終於在軍事領袖歐布雷貢（Álvaro Obregón）於1920年被選為總統之後，邁入社會相對和平的後革命時期。歐布雷貢創造了新型的政府，以一黨統治的政權來推動墨西哥的民主化與現代化，一方面回應許多工人與農民的要求，另一方面培植在地的資本主義。⑮

歐布雷貢任命瓦斯孔塞洛斯（José Vasconcelos）為第一任（1921－1924）教育部長，他們開始推動教育改革與文化復興，敦請旅居外國的藝術家與作家回國奉獻，將教育目標訂為教養具有創造力與支持政府的公民。瓦斯孔塞洛斯以蘇聯第一任教育部長盧納察爾斯基（Anatoly Lunacharsky）為模範，推動大眾識字教育。據估計，當時墨西哥約有百分之八十的人口為目不識丁的大眾。瓦斯孔塞洛斯為了掃除文盲，以雄才大略設立了學校與政府出版社，建造圖書館、國立體育場（National Stadium）與大型公共建築，以宏大的規模展示新的國家

⑭ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 20, 30.

⑮ Donald C. Hodges and Ross Candy, *Mexico 1910-1976: Reform or Revolution?* (London: Zed Press, 1979); Alan Knight, *The Mexican Revolution. 2 vols*. (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1986); Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti* (London: Whitechaple Art Gallery, 1982), p. 11; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 13-17.

臺灣大學藝術期刊資料庫

文化。歐布雷貢領導的革命政府，利用革命浪潮所激起的墨西哥人對國家的驕傲與情感，提倡表現「墨西哥性」（Mexicanidad）的文化，亦即藉由復興墨西哥原住民的文化遺產，揚棄歐洲殖民文化，來鞏固墨西哥的國家認同。瓦斯孔塞洛斯1921年從歐洲召請最能配合他雄心的里維拉（Diego Rivera）回國，他與從歐洲回來的西蓋羅斯（David Alfaro Siqueiros），還有歐羅斯科（José Clemente Orozco）等一些藝術家，參與政府贊助的壁畫計畫，發動被譽為墨西哥文藝復興的壁畫運動。倡導「墨西哥性」的壁畫家們，經常從前哥倫布文化與當代原住民藝術中汲取創作的靈感。他們以具象的風格，在大型公共建築上描繪墨西哥的歷史與文化認同，歡慶原住民與工人階級的主體，對教育文盲與農民居功厥偉。⑯

羅柏的朋友羅畢樓，也被邀回墨西哥，擔任教育部的藝術司（Department of Fine Arts）司長。羅畢樓在1921年邀請羅柏到墨西哥見證文藝復興，並在墨西哥市主辦一場洛杉磯藝術家聯展。不幸地是，羅柏在1922年2月初感染天花，猝逝於墨西哥市。摩多提立即趕赴墨西哥安葬羅柏，並短暫停留了兩個月，認識了幾位壁畫家與他們的作品。1922年11月，墨西哥壁畫家葛雷洛（Xavier Guerrero）護送墨西哥民俗藝術到洛杉磯展覽，他與摩多提結識，並說服摩多提移居墨西哥。摩多提與威斯頓的情人關係，已經在羅柏死後進展到對彼此長期的承諾，所以兩人在1922年秋天決定一起移居墨西哥市，但卻花了快一年才將諸事安排妥當。她們於1923年8月抵達墨西哥，決定到那兒長期工作與生活。摩多提在1922年12月就開始擔任威斯頓的工作室助理，一起搬到墨西哥市之後，她們共同設立了一個攝影工作室，兩人約定由威斯頓教導摩多提攝影，摩多提則擔任威斯頓的家管、口譯、模特兒、暗房助手以及面對墨西哥客戶的商業連

⑯ Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, pp. 11-12; Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs,* pp. 20, 26; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 14, 16, 22-23; Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature, 1920-1940* (PhD Dissertation, Columbia University, 2001), p. 91; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 34.

臺灣大學藝術期刊資料庫

絡人。⑰

當摩多提與威斯頓在1923年抵達墨西哥時，墨西哥的文藝份子正陷入熱烈擁抱文化國家主義與共產主義的狂熱當中。推動墨西哥文藝復興的壁畫家們，不僅是倡導「墨西哥性」的推手，也是墨西哥共產黨組織的中堅份子。墨西哥革命發生在蘇聯革命之前，背後並沒有馬克思主義甚或社會主義的革命理論支持。一直到1920年代初期，蘇聯革命早期帶來的活力與希望，促使正在現代化的墨西哥開始出現共產黨。到了1923年，墨西哥共產黨組織經常被壁畫家所主導。譬如，1923年墨西哥共產黨（Mexican Communist Party，簡稱PCM）大會選舉了里維拉、西蓋羅斯、葛雷洛三個壁畫家為執委，他們只差一票就變成執委的多數。摩多提在墨西哥很快地就與左翼壁畫家們結為好友，在威斯頓的支持下，她們的住家從1923年開始，每週六晚上開放給墨西哥藝文人士、知識份子、革命家聚會，成為交換最新的藝術與革命思想的地方，充滿波西米亞文人圈子的氛圍。她們的壁畫家與共產黨員的朋友們，在1923年底創立「技術工人、畫家、雕刻家聯盟」，這個聯盟的報紙《砍刀（*El Machete*）》在1924年3月創刊，同年年底聯盟因對政府態度的分裂而解散，《砍刀》遂於1925年成為墨西哥共產黨的機關報。⑱

摩多提在墨西哥的攝影生涯持續了七年，大部份照片攝於1923年到1929年之間，目前存世約225件作品。從1924年到1930年，摩多提以攝影維持生計，大部份是肖像與出版品的委託。她今日聞名於世的照片，則主要是現代主義、尖聲派與關懷墨西哥左翼政治的作品，後兩類的照片有不少在當時曾刊登於報刊、雜誌與書籍當中。摩多提從剛開始跟威斯頓學習攝影的現代主義表現，很快地便受到墨西哥當地的現代主義文藝運動影響，也就是尖聲派運動與壁畫運動。摩多提在1924年至1927年間拍攝的一系列影像，與尖聲派的文藝運動連結。尖聲派是一些墨西哥文藝份子對義大利未來主義（Futurism）的回應，以革

⑰ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 20-21; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 34-35; Reinhard Schultz, “Life of a Revolutionary,” & “Tina Modotti - Photographer,” in *Tina Modotti : Photographer and Revolutionary* (Berlin: Kunst Haus Wien, 2010), pp. 17-18, 25.

⑱ Alicia Azuela, “*El Machete and Frente a Frente*: Art Committed to Social Justice in Mexico,” in *Art Journal*, 52: 1 (Spring 1993), pp. 82-87.

臺灣大學藝術期刊資料庫

新的現代主義形式語彙，直率且激情地頌揚現代科技。摩多提在1927年之後的革命攝影，也常迴響著尖聲派對機器的熱愛。同時，摩多提在基進政治上則受到壁畫運動的影響，愈來愈關懷墨西哥廣大的貧困農民、工人與原住民。然而，壁畫家在繪畫的形式上，繼承的是較為保守的人物畫傳統。⑲ 在摩多提涉入共產主義漸深之後，逐漸發展出她獨特結合現代主義形式特色與政治、社會關懷的照片。

由於摩多提與創立《砍刀》的共產黨員互動密切，她從1924年中開始，就十分投入與《砍刀》有關的活動，據推測當時《砍刀》所刊行的反法西斯言論，就是由她從義大利文轉譯為西班牙文。⑳ 蘇聯大使佩斯妥夫斯基（Stanislav Pestovsky）在1925年提供《砍刀》經濟援助，摩多提為他拍攝了十分富有魅力的肖像。摩多提也在1926年與繼任的（女）大使科倫泰（Alexandra Kollontai）成為朋友，經常出入大使館。摩多提在1925年參與墨西哥共產黨的相關活動漸深，也開始加入國際工人援助（International Workers' Aid）與國際紅色援助（International Red Aid）的活動，後者為共產國際（Comintern）的附屬組織，致力於援助所有受政治迫害者。摩多提當時尤其以「反法西斯鬥士」著稱，並且熱情地投入左翼政治活動，由於這些活動花掉她大部份的精力，她甚至陷入了放棄攝影的掙扎。摩多提在7月7日寫信給暫回加州的威斯頓，表示：「*我放太多的藝術在我的生活裡……*，結果，我沒有太多留下來給藝術。」㉑ 筆者將在下文中論析，摩多提逐漸結合左翼政治與攝影實踐，解決藝術與生活的衝突感受。摩多提在1926年中開始關注普羅階級的題材，經過一年多的探索，她的攝影生涯與共產主義實踐終於在1927年底緊密交織，以相機作為武器，發展出筆者所要論述的革命攝影。

---

⑲ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 10, 21, 25, 27; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 33.

⑳ Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary* (London: Pandora, 1993), p. 115.

㉑ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 9, 29; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 84.

臺灣大學學術期刊資料庫

除了尖聲派與革命攝影之外，摩多提還為書籍與雜誌拍攝墨西哥的民間藝術與壁畫。在1926年，摩多提與威斯頓接受布雷納（Anita Brenner）的委託，為她所撰寫的書《祭壇後的偶像》（*Idols behind Altars*，1929）拍攝插圖，藉以彰顯「墨西哥性」的原住民文化，以及建構墨西哥的國家認同。她們花了四個月旅行，發掘前哥倫布時期的民間藝術，一共拍攝了200至400張之間的照片，但是最後只出版了七十張。威斯頓在1926年11月離開墨西哥，終結了與摩多提逐漸冷卻的戀情，但是兩人仍然繼續通信到1931年為止。從1926年初開始，摩多提的攝影就開始刊登在《墨西哥民風》，㉒ 拍攝《祭壇後的偶像》的機緣，促使她於1927年春天加入里維拉等朋友，一起成為這個雜誌的著名編委，並為雜誌拍攝民俗物件，前後陸續刊出45張照片，其中超過25張為民俗面具。㉓ 此外，摩多提從1927年開始拍攝墨西哥壁畫家的作品，以及他們工作的場景。這些照片經常刊登在書籍與雜誌當中，紀錄了里維拉、歐羅斯科、葛雷洛等人的作品。摩多提為艾文斯（Ernestine Evans）所著《迪亞哥．里維拉的壁畫》（1929）一書拍攝插圖，大大提昇了里維拉在國內外的聲名，使他變成墨西哥共產主義藝術家的代表。摩多提這項紀錄壁畫的工作，一直持續到1929年才告終止。㉔

摩多提在1927年底正式加入墨西哥共產黨之時，她的革命攝影也已經發展成熟。從此，她持續在報章雜誌發表鼓動普羅階級社會革命的攝影作品，並提

㉒《墨西哥民風》在1925年由北美的民俗學研究者托爾（Frances Toor）創立與主編，為同時在墨西哥與北美發行的西班牙文與英文雙月刊，以教育大眾重估印地安民俗藝術遺產，見Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 111-113.

㉓ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 30-32; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 117, 153; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 85.

㉔ 摩多提從1926年11月開始，居住於薩莫拉大廈（Edificio Zamora）。里維拉負責此棟大廈的藝術設計，當時墨西哥共產黨總部、共產黨報《砍刀》的辦公室、《墨西哥民風》的辦公室都在這棟大廈裡。摩多提與里維拉此時合作密切，並曾傳出戀情，這段戀情在1927年夏天終結。Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 34; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography,* p. 18; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 89; Reinhard Schultz, "Life of a Revolutionary," p. 19.

臺灣大學藝術期刊資料庫

供有助於黨發展的免費攝影服務，無論是拍攝個人肖像或群像。此外，她住的公寓也開放給墨西哥共產黨的忠誠同志聚會，全心全意獻身於共產主義的實踐。在這段期間，摩多提與兩位共產黨同志的密切互動，成為她投入革命攝影與活動的重要支持力量。一是摩多提在1927年夏天與壁畫家葛雷洛譜出戀曲，葛雷洛是基進的共產主義者，曾經擔任墨西哥共產黨的執委與《砍刀》的編委，他們一起為共同的左翼政治目標奮鬥。一是摩多提在1927年6月結識共產國際官員維達利（Vittorio Vidali），維達利也是義大利人，他的家鄉翠斯特（Trieste）離摩多提的家鄉烏迪內很近。他剛被美國驅逐出境，理由是從事革命活動與在莫斯科受訓為共產國際特工。摩多提與維達利從義大利到美國、而後到墨西哥的相似經歷，以及對革命活動的熱情，讓他們變成親近的同志。摩多提在1927年末正式加入墨西哥共產黨，就是與葛雷洛與維達利長談之後的嚴肅決定。㉕

摩多提在1928年以後的革命攝影與實踐，則與古巴共黨革命分子梅拉（Julio Antonio Mella，真名Nicanor McPartland）在墨西哥的活動密切交織。梅拉是古巴第一個共產黨的創建人，1926年末因為活動危及總統馬喬多（Gerardo Machado）的獨裁政權，而被放逐。摩多提與梅拉於1927年在抗議遊行之時相識，並在1928年中經常在《砍刀》辦公室碰面，很快就陷入熱戀。摩多提當時的伴侶葛雷洛在1927年末前往莫斯科的列寧學校（Lenin School），接受共產國際訓練。她在1928年9月寫信給遠在蘇聯的葛雷洛分手，分手信中坦誠告知她與梅拉的新戀情，並保證這不會妨礙她的「革命行動」。摩多提與梅拉從此成為公開的革命伴侶，並開始同居。但好景不常，在1929年1月10日的傍晚，梅拉和摩多提走在墨西哥市街頭時，梅拉被人從後方開了兩槍，幾個小時（第二天清晨）之後死在手術台上，一般猜測為古巴政府雇用的槍手所為。㉖

到了1920年代晚期，幾經轉換領導的墨西哥政府愈趨保守，一些壁畫家與

㉕ Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 19, 85-89; Reinhard Schultz, "Life of a Revolutionary," p. 19.

㉖ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 39-41; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 91, 119; Reinhard Schultz, "Life of a Revolutionary," pp. 19-20.

臺灣大學藝術期刊資料庫

政府之間的衝突愈來愈大，畢竟政府是付錢給他們來協助宣傳，而非抨擊政府。在1929年6月，墨西哥政府下令關閉墨西哥共產黨與《砍刀》的辦公室，反共的政府開始對共產黨員進行有系統的監視與騷擾，造成很多共產黨員走入地下、遠離政治生活或離開墨西哥。由於摩多提的住家是著名的共產黨員聚會地，所以被密切地監視著。摩多提在8月到墨西哥南部去旅行散心，拍攝了著名的臺宛太白地峽（Tehuantepec）女性系列照片，並於年底在墨西哥國立自治大學圖書館舉辦了前述生前的唯一個展。在1930年2月，墨西哥新總統盧必歐（Pascual Ortiz Rubio）在就職當天被槍傷，摩多提被控與謀殺企圖有關，墨西哥政府在監禁她十三天之後，將她驅逐出境。

摩多提在離開墨西哥之後，因為技術與政治環境的改變，而中斷了她的攝影生涯。摩多提先在柏林短期居留，在這段期間因為無法適應攝影工具與風格的改變，而只生產了零星的作品。摩多提擅長使用體積較大的手提格拉菲（Graflex）相機，㉗ 以其慢慢醞釀具有形式美感的構圖，而不是以當地攝影家喜歡的小型萊卡（Leica）相機拍攝報導式照片。㉘ 摩多提於1930年10月抵達莫斯科，這是她一生攝影事業的終點。歌手蜜雪兒（Concha Michel）為摩多提在墨西哥時期的革命夥伴，她曾在1931年到莫斯科拜訪摩多提，發現摩多提因為史達林（Joseph Stalin）派的共產黨員不欣賞她的作品，而放棄了攝影事業。㉙ 摩多提在1930年代全心全力地投入國際紅色援助的政治活動，也於1932年在莫斯科與相識於墨西哥的共產國際官員維達利結婚，這段婚姻一直持續到她過世為止。摩多提在1939年以與維達利以化名重返她熱愛的墨西哥，卻於三年後（1942年）陳屍於計程車後座。㉚

---

㉗ 摩多提剛學攝影之時，使用有三腳架的大型相機，從1926年開始使用手提格拉菲相機。見Gen Doy, *Materializing Art History*, p. 138.

㉘ Amy Stark, ed., *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston* (Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1986), p. 74; Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, pp. 23-24.

㉙ Margaret Hooks, "Assignment, Mexico: The Mystery of the Missing Modottis," in *Afterimage*, 19: 4 (Nov. 1991), p. 11; Gen Doy, *Materializing Art History*, pp. 138-139.

㉚ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 27, 44; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 56, 102, 121; Reinhard Schultz, "Life of a Revolutionary," pp. 20-21.

臺灣大學藝術期刊資料庫

## 二、摩多提的研究文獻

摩多提離世兩個月後，她的50張照片在墨西哥市的墨西哥藝廊（Galería de Arte Mexicano）展出，但是當時親友們是以政治行動者、而非藝術家來敬輓摩多提。維達利還匯集紀念她的文章，出版成52頁的小冊子。在這之後，對摩多提攝影的展覽與研究幾乎沈寂了三十年，直到1971年，才重新在她的家鄉烏迪內點燃，以維達利的追憶與收藏為主，舉辦了一些小型展覽，以及出版了幾本書。㉛ 從1960年代末期開始，歐美各種邊緣團體湧現，以尊重差異與多元為訴求，群起發動各類爭取權力與主體性的社會運動，包括學生運動、女性主義運動、黑人人權運動、同性戀平權運動、反越戰等等。在1970年代，女性主義藝術史學者相繼挖掘了許多歷史上受到忽略的女性藝術家。到了1980年代，女性主義藝術史學者更擴而研究居邊緣位置的女性藝術家作品。摩多提的攝影在主流藝術史中有三重邊緣性：女性藝術、墨西哥藝術、攝影藝術。㉜ 因此，從1980年代開始，她的作品重新被英美藝壇發掘，成為拉丁美洲二十世紀最重要的攝影家之一。

從1980年代到1990年代，出現了好幾本摩多提的傳記，著墨於她一生浪漫的傳奇，㉝ 但卻少有談論她的攝影作品之研究。這一波摩多提的傳記熱潮，與莫薇（Laura Mulvey）與伍倫（Peter Wollen）於1982年所策展的「芙麗達．卡蘿與蒂娜．摩多提」關係密切，這個在倫敦白教堂藝廊（Whitechapel Art Gallery）的展覽受到國際性的注目。在這之後，一些大大小小的展覽陸續出現，以摩多提專家羅渥（Sarah M. Lowe）所辦的特展最受矚目，她先後於1995年在費城美術館（Philadelphia Museum of Art）與2004年在倫敦巴比肯藝廊

㉛ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 9-10, 46.

㉜ Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, p. 7.

㉝ Mildred Constantine, *Tina Modotti: A Fragile Life* (New York: Rizzoli, 1983, reissued and revamped by London: Bloomsbury, 1993); Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y Leyenda de Tina Modotti* (Mexico City: Diana, 1992); Pino Cacucci, *Tina Modotti* (Barcelona: Circe, 1992); Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*; Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* (New York: Clarkson Potter, 1999).

臺灣大學藝術期刊資料庫

（Barbican Art Gallery）策劃兩個大展，分別命名為「蒂娜．摩多提：攝影」與「蒂娜．摩多提與艾德華．威斯頓：墨西哥年代」，更使摩多提聲名遠播、研究驟增。羅渥為兩本展覽圖錄所寫的論文，以傳記的寫法建立摩多提攝影的藝術與社會脈絡。㉞ 傅嘉來（Leonard Folgarait）所著專書論文〈蒂娜．摩多提：以清醒的攝影之眼服務〉（2008）則踵繼羅渥，提供摩多提代表作詳實的社會脈絡解讀。筆者前面對摩多提生平的重要介紹，大部份就是參考羅渥與傅嘉來的研究。

迄今為止，對摩多提作品最精彩的研究，主要都來自女性主義學者，包括莫薇與伍倫、諾柏（Andrea Noble）、阿姆斯壯（Carol Armstrong）的論文，三篇研究皆著眼於探討摩多提的女性觀視（female gaze）。莫薇與伍倫在1982年展覽圖錄所發表的論文，受到1960年代末期以來第二波婦女運動的啟發，從女性主義批評的觀點出發，藉由比較摩多提與威斯頓對女體的不同態度，來展現摩多提既具女性主義色彩、又關懷普羅人民處境的女體再現。她們認為，摩多提從（威斯頓的）模特兒到專業攝影家的發展，饒富性別政治意涵。因為當威斯頓拍攝她的身體之時，經常以由上往下的角度來捕捉她的裸體，以純粹形式的美感來合理化對她身體的偷窺，將她美麗的身體視為慾望的對象。相反地，摩多提的拍攝對象為普羅階級的女人，以平視的角度觀看她們，聚焦於她們在生活與工作的環境與狀態中，譬如她們與小孩的互動等等，而非以相機的景框去孤立她們的身體。㉟

諾柏與阿姆斯壯在探討摩多提女性觀視之時，都受到當代女性主義理論的啟發，論及摩多提照片所引起的觸覺性觀視。諾柏在《蒂娜．摩多提：影像、質感、攝影》（2000）一書，聚焦於數張摩多提的代表作，援引當代女性主義與攝影理論，佐以摩多提創作時的社會脈絡，與莫薇和伍倫的論文做對話，來

㉞ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 13-46; Sarah M. Lowe, *Tina Modotti and Edward Weston: The Mexico Years* (London and New York: Merrell, 2004). 關於摩多提與威斯頓的創作互動，研究威斯頓的學者康潔（Amy Conger），曾經在1986年做過初步分析，見“Tina Modotti and Edward Weston: A Re-evaluation of their Photography,” in *EW: Centennial Essays in Honor of Edward Weston*, ed. Peter C. Bunnell and David Featherstone et al. (Carmel, CA: Friends of Photography, 1986), pp. 63-79.

㉟ Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, p. 46.

臺灣大學學術期刊資料庫

對這些照片做生產、行銷與消費等等多元的解讀。諾柏以探討摩多提的女性觀視來統整各章節多樣化的解讀，她提出摩多提的照片幾乎都有一種逾越界限的表現，召喚觀者體驗觸覺性的觀看經驗，以顛覆陽物中心的全視、主宰性的攝影觀視。舉例來說，在〈阿茲提克嬰兒〉（c. 1926－1927）中，摩多提捕捉了破碎的阿茲提克母子身體的局部特寫，產生一種彼此身體界限較為模糊不清的狀態，造成觀者的困惑，以破碎化的觀視駁斥了視覺主宰，既顛覆了陽物中心的全視、主宰性的攝影觀視，也挑戰了一般民族誌攝影認為她者可以被認知與再現的前提。諾柏認為，摩多提的照片體現了當代女性主義理論家艾婷爵（Bracha Lichtenberg Ettinger）所提議的基進「母體式的」（matrixial）閱讀可能，「母體」（matrix）意味象徵秩序所排斥的主體性，連結「不對稱、複數與破碎的主體，這主體由已知以及未被駁斥和同化的未知組成，以及『我』與『非我』在共存的狀態浮現，所造成邊界、界限與門檻的變化與逾越的無意識過程」。摩多提「母體式的」作品，因而促發觀看時觸覺性、而非視覺性的觀視，產生一種無法將她者同化的共存經驗。㊱

阿姆斯壯的論文從視覺分析出發，來詮釋摩多提攝影的性別意涵。她從符號學（包括形式的結構分析）、馬克思主義、女性主義的切入點，以摩多提的「重要他者」（significant other）威斯頓的攝影為對照組，來分析摩多提攝影作品的形式與政治特點。阿姆斯壯最具洞見的視覺分析，在於辨析出摩多提與威斯頓照片的微妙形式差異，並與社會和性別的意涵連結。她強調摩多提從1924年至1927年攝影的美學策略，尤其是那些特寫植物、建築與其它事物的作品，以及雙手與身體的局部特寫，看起來似乎與威斯頓形式主義的照片有許多相近之處，但是其實深具馬克思主義與女性主義意味的差異。兩人最大的差別在於：威斯頓的作品有距離地提煉拍攝對象純粹視覺性的調子與結構等形式美感，是昇華物質性的形式主義傑作。摩多提則捕捉了花朵、物體、（工人或藝師

㊱ Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 20-26, 125-139, 130. 奚諾午（Emily M. Hinnov）在2011年引用諾柏對阿茲提克母子攝影系列的詮釋，以克里斯蒂娃（Julia Kristeva）的「符號態的容納空間」（the semiotic chora）概念，來解讀這系列照片所展現母子融合為一體的視象，但並沒有釐清克里斯蒂娃的「符號態的容納空間」與艾婷爵的「母體」概念的異同，見“The Maternal Utopia in Tina Modotti’s Modernist Madonna and Child,” in *Women’s Studies*, 40 (2011), pp. 249-268.

臺灣人文藝術期刊資料庫

的）雙手、（工農）母親身體的局部特寫，以有觸感的近距離觀看，逾越界限地移情於拍攝對象的物質狀態，包括它們逐漸凋零的感觸。而那些特寫雙手與工具的作品，更具體化了身體與世界的物質性與觸覺性關係。這種對形式主義的去昇華化，以及物質性的強調，除了可能與她所信奉的馬克思主義有關，也預示了晚近女性主義對意象的一些看法。無論女性主義電影理論，或是法國女性主義理論家露思．伊希嘉黑（Luce Irigaray）等人的理論，都相繼提出女性觀視與男性觀視的不同，認為女性能移情地接近觀看的對象，以多重性、親密感與觸覺性的方式認識觀看對象，而顛覆男性以距離與控制為本的視覺中心認識論。㊲

雖然這些女性主義取徑的研究，精彩地從視覺分析出發，來詮釋摩多提照片所具有的性別政治意涵，但卻都著眼於以當代女性主義的觀點來挪用這些作品，較缺乏與作品相關的歷史與社會情境的解讀，特別是這些照片如何以革新的形式表現，來培育新的革命意識與鼓勵社會改變。這篇論文將從托洛斯基的《文學與革命》汲取養分，將摩多提的攝影置於墨西哥後革命時期的文藝與社會脈絡中詮釋，以開拓迄今中外文研究文獻中少見的馬克思主義詮釋。筆者將一方面援引托洛斯基的唯物辯證法觀點，從生產與消費的情境，來看待摩多提如何逐步融合攝影實踐與革命政治，另一方面將援引托洛斯基對於俄國未來主義、形式主義、革命藝術的文藝批評，來詮釋摩多提所逐漸開展的現代主義、尖聲派、革命攝影歷程，並且探討它們如何成為服務革命大眾與重構社會真實的武器。

## 三、從形式主義到尖聲派攝影

當摩多提在1923年底的墨西哥，開始向威斯頓學習攝影技術之時，㊳ 威斯

㊲ Carol Armstrong, “This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti,” in *October*, 101 (Summer 2002), pp. 19-52. 在有關女性攝影家的中文研究文獻中，劉瑞琪探討曼恩（Sally Mann）的論文，對曼恩的觸覺性觀視有深入剖析。見〈莎莉．曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第十七期，頁191-226。

㊳ 摩多提第一張曬印的照片，出現在1923或1924年，見Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 37, 212.



臺灣大學藝術期刊資料庫

頓已經從成功的畫意派（Pictorialism）商業攝影家，轉變成現代主義攝影家，亦可稱作形式主義攝影家。㊴ 在1920年代，墨西哥攝影界還是畫意派的天下，威斯頓與摩多提開風氣之先，將現代主義的新美學帶到墨西哥，經過數年的發展，影響了1920年代末期崛起的墨西哥前衛攝影家們，其中以布拉佛（Manuel Álvarez Bravo）最具知名度。㊵

當威斯頓與摩多提1925年8月在瓜達拉哈拉（Guadalajara）舉辦第一次聯展之時，壁畫家西蓋羅斯為此聯展撰寫評論，強烈抨擊畫意派攝影，擁戴威斯頓與摩多提的作品所代表的現代主義攝影美學。西蓋羅斯提醒畫意派攝影家，繪畫與攝影是兩種不同的媒材，模仿畫家的攝影家將會生產「偽造品」。他批評畫意派是退化的，造成「攝影自己天生的物質要素」的「浪費」與「犧牲」。相反地，他讚揚威斯頓與摩多提的攝影，經由機械過程所生產的自動化再現，精確複製了拍攝對象的「物質特性」，講究「細節的有機完美」，讓觀者產生「真實的感情」。他們的相機捕捉栩栩如生的細節，創造「真實的攝影美感」，使得他們的攝影是「全然現代的」，並與其它現代技術的表現形式連結，而「註定在未來會有令人驚訝的發展」。㊶

---

㊴ 畫意派攝影流行於1880年代下半至1910年代，以柔焦手法與暗房技巧追求如畫般的藝術效果。攝影的現代主義則始於第一次世界大戰結束，歐美攝影從畫意派轉變成直接攝影，終結於1950年代末期。直接攝影為畫意派的反動，強調攝影應該要追求自己媒材的純粹性，不應該模仿繪畫。攝影本身媒材的特點，在於對真實精確、清晰的紀錄，所以經常會有焦點尖銳、細節清楚、由白到黑調子層次完整的特色。並且，現代主義攝影承認相紙的平面性，取景時經常採取使空間平面化的觀點，強調畫面抽象的圖案或構成美，也稱作形式主義攝影。原為畫意派攝影家的威斯頓，從1910年代末期到1920年代初期，攝影風格逐漸轉變成強調平面、抽象表現的形式主義攝影。見Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville Press, 1984), pp. 296-339, 392-441; Gilles Mora, *Photo Speak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present* (New York: Abbeville Press, 1998), pp. 121, 184.

㊵ Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929*, pp. 123-124.

㊶ David Alfaro Siqueiros, “Edward Weston and Tina Modotti,” in *Edward Weston Omnibus: A Critical Anthology*, ed. Amy Conger and Beaumont Newhall (Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984), pp. 19-20.

臺灣大學藝術期刊資料庫

摩多提在1929年發表於《墨西哥民風》的〈論攝影〉，鮮明擁抱現代主義攝影美學：「當『藝術』與『藝術的』字眼用在我的作品上頭，我總是感到不同意。我把自己視作攝影家，僅僅是攝影家。假如我的攝影與通常在這個領域做的不同，正是因為我不是試著生產藝術，而是誠實的攝影，沒有扭曲與操縱。大部份攝影家仍然追求『藝術』效果，模仿其它圖繪表達的媒材，結果生產出無法成功賦予作品……攝影品質的混雜產物。」她分享前述西蓋羅斯對畫意派的批評，將攝影視作當代機械文明的生產工具，所以「攝影品質」的追求必需忠實於攝影媒材的純粹自動化複製特性。㊷ 從1924年到1926年之間，摩多提先是跟隨威斯頓學習現代主義攝影，後來則與威斯頓相互影響，拍攝建築物內部結構、花朵與靜物特寫，以及她的交遊圈中名人、作家與藝術家的肖像。

摩多提一開始學習攝影，就擁抱現代主義攝影的美學，並且兼具較為紀實的傾向。在1924年3月1日，摩多提與威斯頓偕同友人一起去觀賞蘇聯馬戲團的表演，第二天早晨兩人又再前往拍照。結果，他們皆將最滿意的那張照片，命名為〈馬戲團帳篷（*Gran Circo Ruso*）〉。雖然兩張照片都呈現現代主義的攝影風格，但重點卻有明顯的差異。威斯頓自述他在〈馬戲團帳篷〉（圖3）中，對於純粹抽象形式的興趣：我「拍攝了一些負片，帳篷優雅的褶紋、竿子、繩索使我愉悅，其中一張，直接由下往上拍，令人想起巨大的蝴蝶，至少其中兩張有趣地實驗抽象圖案的表現。」㊸ 這張照片為形式主義攝影的傑作，威斯頓以相機特寫帳篷的抽象結構，將帳篷的物質性昇華為形式美感。摩多提的〈馬戲團帳篷〉（圖4）一樣由下往上拍攝，擁有直接攝影對平面抽象圖案的關注。但是，相對於威斯頓的平面構圖，摩多提除了帳篷天頂（及其陰影）之外，還攝入帳篷牆面，以及牆前方看臺上的四名觀眾，具體地建立畫面空間，以及事物的大小比例關係。康潔（Amy Conger）認為，摩多提在這張照片所顯現的對於大眾的興趣，預示了她後來的共產主義傾向。㊹

㊷ Tina Moddoti, “On Photography,” p. 196.

㊸ Amy Stark, ed., *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston*, p. 20.

㊹ Amy Conger, “Tina Modotti and Edward Weston: A Re-evaluation of their Photography,” p. 70.

臺灣大學學術期刊資料庫

摩多提對同時捕捉事物形式特色與物質性表達的興趣，出現在她早期的花朵與靜物攝影。以〈玫瑰〉（1924）（圖5）為例，摩多提近距離特寫了四朵玫瑰上下左右疊聚，產生四個不規則同心橢圓的主結構，柔軟蜷曲的花瓣彼此有些界限不清，打破橢圓形的規律性，造成溫柔、微妙、豐富的形式變奏。左下為即將綻放的花苞，左上為圓潤盛開的花朵，右上為略扁的綻放花朵，一片花瓣有蟲咬的痕跡，右下則為花瓣外翻、從邊緣皺起的膨鬆花朵，展現開到荼靡、即將凋謝的感觸。無論四朵玫瑰綻放的程度時間，或是花瓣邊緣略為殘缺凋零的捕捉，都可以看到玫瑰無法超越時間變化脆弱而易逝的物質性。前面已經摘述，阿姆斯壯認為，摩多提對形式主義的去昇華化，以及對於物質性的強調，可能與她的馬克思主義傾向有關。㊺

摩多提剛跟威斯頓學習形式主義攝影不久，作品就顯現出對事物的物質性的關注、甚至對大眾的興趣。因為滋養摩多提攝影表達的土壤，已經不是現代主義的美國，而是受到蘇聯革命啟發的墨西哥。托洛斯基在《文學與革命》中，對於藝術創造受到集體心理需求的激盪，而使原有形式產生翻新的過程，有相當深刻的見解：「進化是辯證的……，形式與內容之間的關係（後者不應被單純地瞭解為「主題」，而應被瞭解為尋求藝術表現的那些心情與意念的活生生的綜合體）是由下述的事實決定：新的形式是在內在需要的壓力之下、集體的心理需求的壓力之下被發現、宣告與發展的，而集體的心理需求，就像所有人類的心理學，乃根植於社會當中。」㊻ 摩多提在墨西哥的攝影發展歷程，正可印證托洛斯基的看法。摩多提一抵達墨西哥，就直覺地發現墨西哥「讓我

㊺ 康潔、羅渥與阿姆斯壯先後強調，雖然是摩多提先跟隨威斯頓學會攝影，但是就靜物攝影來說，過去認為威斯頓啟發摩多提的說法有誤，其實是摩多提影響了威斯頓。摩多提在1924年就先開始正面特寫玫瑰、海芋等等題材，而威斯頓在1925年才受到摩多提的誘發，以正面特寫捕捉靜物與植物，以致於後來威斯頓在加州創造出讓他聲名大噪的貝殼、青椒等等的照片。見 Amy Conger, *Tina Modotti: Photographs from the Collection of the Center for Creative Photography* (Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona and the Arizona Board of Regents, 1992), p. 11; Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 24; Carol Armstrong, "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti," p. 27.

㊻ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 233.

臺灣大學學術期刊資料庫

想起義大利，那是為什麼我在墨西哥，感到是墨西哥人，相反地，在美國，我感到在外國。」㊼ 在經過十年的美國移民生活之後，摩多提在墨西哥的新世界找到了自我認同。前面已經述及，摩多提在1923年移居墨西哥之後，很快就融入當地的現代主義文藝運動，也就是尖聲派運動與壁畫運動，它們不斷提供她集體的心理激盪，使得逐漸將從威斯頓學來的形式主義攝影，轉化成近似蘇聯構成主義（Constructivism）的攝影，她的相機成為探索知覺革命的工具，捕捉的影像不僅融入墨西哥革命後的國家文化當中，而且逐漸與她在墨西哥參與的共產主義政治密切交織。

摩多提從1924年到1927年的一些攝影作品，受到墨西哥當地的現代主義文藝運動尖聲派的影響。㊽ 尖聲派是一群詩人與藝術家所組成的團體，由詩人艾詩（Maples Arce）帶領在1921年發表第一次宣言，呼籲年輕作家揚棄陳舊的學院派文學，譴責布爾喬亞階級的品味，並且頌揚機器的現代美感。尖聲派從1921年開始，一直到1927年因為政治因素而解散為止，曾創辦（數本）雜誌與舉辦展覽來實踐他們的理念。他們受到義大利未來主義的影響，作品以極具動力感的形式與意象，來擁護現代技術之美，喜愛描繪機器、橋樑、煙囪、工廠、汽車、速度、摩天大樓、城市與無線電工業……等等。㊾ 尖聲派在吸收義大利未來主義，使其適應墨西哥的後革命政治情勢的過程中，其實受到俄國未來主義的影響更為直接。尖聲派與俄國未來主義相同，都將詩的創作視作革命政治的延伸，都有想要同時完成詩的革命與政治革命的野心，並且也都讚揚義大利未

㊼ Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, p. 94.

㊽ 摩多提在開始攝影之前，就已經是一些尖聲派份子的朋友，她戲稱為〈我最近的愛人！〉（1923）的最早照片之一，特寫的木偶可能就是尖聲派的古托（Germán Cueto）製造的。第一屆「尖聲派展覽」在1924年4月12日舉行，參展作品涵蓋文學、音樂與視覺藝術。威斯頓被邀請展覽六張照片，摩多提應該也有出席這個尖聲派的重大活動。在1924年9月中，摩多提還被邀請去參加尖聲派的劇場表演。經過這些早期的互動，摩多提從雙重曝光的〈相關的形式的實驗〉（1924）開始，拍攝了一系列展現尖聲派特色的照片。詳見Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 25-26; Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston. Vol. 1: Mexico*, ed. Nancy Newhall (Millerton, NY: Aperture, 1961), p. 63 (April 12, 1924).

㊾ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 25; Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, pp. 199-200.

臺灣大學學術期刊資料庫

來主義的美學成就，卻駁斥他們好戰的政治傾向，當義大利未來主義與法西斯愈走愈近之時，尖聲派甚至開始與其劃清界限。㊿

正如詩人帕斯（Octavio Paz，1990年諾貝爾文學獎得主）以降的評論家相繼指出，尖聲派將墨西哥革命的衝力擴展到文藝的領域，其最原創的成就為改革的美學與革命的政治，(51) 筆者認為摩多提的尖聲派攝影亦同時展現形式美學的革新與墨西哥革命的理想。在形式美學方面，摩多提的尖聲派攝影，在向威斯頓所學習的形式主義攝影的基礎之上，實驗以特寫、俯瞰、仰視、傾斜的觀點來拍攝對象，呈現「新視象」（New Vision）攝影實踐的革新印記。「新視象」為1910年代以來的現代主義攝影的重要特色之一，強調相機做為新科技的特殊機械視覺，啟發攝影家以不尋常的角度來觀看世界。摩多提尖聲派攝影所展現的「新視象」特色，與蘇聯構成主義者羅德欽科（Alexander Rodchenko）的「新視象」攝影最為接近。(52)

在1917年十月革命之後，部份的俄國未來主義者轉化成活躍的構成主義者，期待藉工業與科技來建設一個理想的共產主義社會。為了服務以普羅階級為基礎的社會，以羅德欽科為首的構成主義者，發展出基進的形式主義攝影。羅德欽科從1924年開始，追求以相機新奇大膽的視角，來改變觀者的知覺，以捕捉革命所開啟的革新的共產主義人性與社會觀點。(53) 幾乎就在同時，摩多提

---

㊿ 艾詩經常呼籲革命之後的墨西哥文藝人士，學習俄國前衛派作家與藝術家直接參與他們國家的後革命政治，他的詩作令人聯想到蘇聯未來主義美學，尖聲派的書籍與期刊也具有蘇聯構成主義的風格設計。見Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, pp. 210, 225-227.

(51) Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, p. 213.

(52) 學者們提及摩多提與羅德欽科在1920年代皆發展「新視象」攝影的聯想，但是都找不到她們單方或彼此知曉對方存在的證據，見Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 10, 24-25; Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, p. 67.

(53) Abigail Solomon-Godoeau, "The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style (1983)," in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), pp. 53-55; Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography (1984)," in *October: The First Decade, 1976-*

臺灣大學藝術期刊資料庫

的尖聲派攝影也以「新視象」的表達形式，創造蘊含知覺革命的形式美學。在革命的政治方面，摩多提的尖聲派攝影捕捉墨西哥的後革命時期的現代化主題，像是電話（與電報的）電線、無線電塔、政府的建設工程、工業設施（儲油桶）、現代機器（打字機）等等，也與羅德欽科以攝影來關注革命之後蘇聯的工業與科技生產有相近之處。

摩多提展現了尖聲派對機器的熱愛，是第一個以相機這個革新的科技工具，捕捉政府的都市現代化計畫的攝影家。[54] 摩多提曾經拍攝兩張電線的特寫，以〈電線，墨西哥〉（1925）（圖6）較為著名。她採用劇烈的仰視角度，特寫電話網線與線竿上方，景框將畫面裁切成具有秩序的幾何抽象構圖。數不清的傾斜網線令人想起未來主義的動力線，捕捉現代科技的動力感與速度感。革命之後墨西哥政府的現代化計畫，造成日常科技的快速發展，電線正是當時改變墨西哥風景的新科技之一，是墨西哥的現代化的進步標誌。摩多提以「新視象」的革新觀看方式，頌揚革命之後墨西哥政府科技改革的力量與效果，代表作有〈體育場，墨西哥市〉（1927）（圖7）、〈建築，墨西哥市〉（c. 1928）（圖8）等等。在〈體育場，墨西哥市〉中，摩多提特寫國立體育場（National Stadium）的階梯，從側面的傾斜角度特寫取景，在強烈的明暗光線對比之下，階梯化作規則化的抽象幾何結構。多角形的階梯因光線與透視而劇烈地由大變小，亦令人聯想起未來主義的動力線，造成從畫面前方朝左後方快速曲折而去的動力感。國立體育場為前述第一任教育部長瓦斯孔塞洛斯所建造，是他所推動的教育改革的產物，規劃以露天劇場的各種表演教育大眾，是墨西哥革命之後國家現代化的象徵。[55] 拍攝衛生部建築一隅的〈建築，墨西哥市〉亦展現類

---

*1986*, ed. Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, and Joan Copjec (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987), p. 97; Andreas Haus and Michel Frizot, "Figures of Style: New Vision, New Photography," in *A New History of Photography*, ed. Michel Frizot (Cologne: Könemann, 1998), p. 461.

[54] Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, p. 15.

[55] Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, pp. 92-93, 101.

臺灣大學學術期刊資料庫

似訴求，摩多提以有秩序的動態意象，捕捉革命之後墨西哥政府以現代科技來改善公共衛生的進步榮景。[56]

摩多提也拍攝過一張無線電塔的照片，雖然這張照片已經佚失，也沒有任何學者討論過，但可以在本文1929年個展照片（圖2）的左下角看到。[57] 筆者認為，這張無線電塔的照片，作為摩多提的尖聲派攝影，其實十分具有代表性的意義。摩多提在塔底以劇烈的仰角往上拍攝，高塔有如角錐形尖山般聳立，兩邊陡斜的鋼骨愈往上層，愈展現向尖端聚攏的快速動感。無論義大利未來主義或俄國未來主義，皆作詩頌揚無遠弗界傳播聲音與音樂的無線電，尖聲派對於在1920年代初期與他們幾乎同時發展的無線電廣播，擁有前所未有的狂熱，不僅寫詩讚揚無線電，而且自己也建造無線電臺，在空中朗誦詩作與接受訪談。他們將無線電臺視作尖聲派的文化中心，也是理想的未來主義城市的地標之一，無線電意象因而變成尖聲派運動的重要標誌。[58] 到了1920年代中葉，無線電廣播逐漸成為日常生活的一部份，開始被用來廣播政治演說。當1924年詩人葛斯特隆（Bernardo Gastélum）繼任瓦斯孔塞洛斯為教育部長之時，就在教育部的無線電台發表就職演說，讚揚無線電廣播在掃除文盲的戰爭中，具有成為武器的潛能。[59] 從尖聲派在墨西哥的發展史來看，摩多提這張以不尋常角度拍攝無線電塔的照片，以「新視象」的革新視覺語彙，展現了尖聲派對最先進現代科技奇觀的崇拜，以及她對無線電廣播能夠教育大眾的熱切展望。[60]

摩多提在創造尖聲派攝影的同時，也密切接觸左翼藝術家與共產黨員。前面已經描繪過摩多提與左翼壁畫家的緊密連結，威斯頓曾在1924年初生動地描

---

[56] Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*, pp. 48-49.

[57] Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929*, pp. 121-149.

[58] Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, pp. 233-311.

[59] Rubén Gallo, *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature*, pp. 233-311.

[60] 無獨有偶地，羅德欽科的照片〈舒霍夫（Shukhov）塔〉（1929），亦曾以仰角拍攝莫斯科最早的廣播電視塔。

臺灣大學學術期刊資料庫

繪：「我們確定投入了這裡共產主義的漩渦，幾乎所有我們認識的人都是革命活動的活躍參與者。……新的革命報紙《砍刀》正在發行，我幾乎認識每個投稿人與編輯，他們大部份出現在我們的星期六晚上，而且大部份是藝術家。在墨西哥這裡，沒有愉快的客廳政治家團體，運動是火焰般的活躍與直接，帶頭者公開且無懼後果。」[61] 摩多提移居墨西哥不久，就已經活躍於洋溢著左翼革命色彩的墨西哥文藝界，當時與她密切互動的左翼壁畫家很多都受政府禮遇，協助瓦斯孔塞洛斯推動教育改革與文化復興，在政府建設的大型公共建築創作提倡「墨西哥性」的壁畫，以教育目不識丁的農民與工人。換句話說，當摩多提展開攝影生涯之初，墨西哥的左翼文藝份子正熱衷於同時獻身於文化國家主義與共產主義，支持革命政府與擁抱普羅階級之間的矛盾尚未顯露。摩多提的尖聲派攝影頌揚現代科技與教育改革，甚至展現以科技來推動教育改革的殷望，與她和墨西哥左翼文藝界的密切往來相輔相成，因為彼此都擁護文化國家主義。

下一節將要深入探索，從1926年中期開始，摩多提的攝影生涯如何逐漸與共產主義實踐密切結合，發展出托洛斯基所談論的革命攝影。摩多提一直要到投入革命攝影的時期，才以蘊含知覺革命的「新視象」攝影，展現她對普羅階級的熱切關懷，以及愈來愈明顯的社會批評。在〈一號櫃〉（1927）（圖9）中，可以看到摩多提嘗試在形式主義、尖聲派與革命攝影之間尋找平衡。在形式主義方面，儲油箱的黑色牆面由長方形金屬板拼裝而成，組成砌磚般的抽象圖案。細長的金屬梯子斜靠在牆面的中左，由踏階分割成二十幾個小梯形圖案，與牆面的長方形圖案形成變化的呼應。牆中央三行模糊的刻度所組成的長方格圖案，又與牆面與梯面的形成變奏。從尖聲派的角度來看，摩多提站離儲油箱很近，以仰角捕捉龐大的牆面，景框切割了牆面的左右兩邊，牆面上方僅見極為狹小的天空，凸顯儲油箱的偉岸規模，牆面左明右暗的光線對比，更加強了畫面對儲油工業的頌揚。在革命攝影方面，快要爬到梯頂的工人，成為仰望的焦點，與龐大的儲油箱對比，工人的淺色背影顯得相當矮小，凸顯工人在工業建設所扮演的無名英雄角色。佛洛爾（Tatiana Flores）特別指出，摩多提

[61] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 26.

臺灣大學學術期刊資料庫

在〈一號櫃〉對階級問題的關注，已經超越了尖聲派對現代化科技的熱狂。在尖聲派第一次宣言的傳單上的右上角，印著大大的「No. 1」，底下則印著艾詩佔據四分之一版面的照片。他打扮得像藝術家紈褲子（dandy），創造了詩人的個人主義崇拜。相反地，在〈一號櫃〉中，黑色牆面上的右下方雖然也漆著大大的白色印刷字體「No. 1」，出現的人物卻是無名工人在左上方矮小的背影，含蓄地批評了艾詩的個人主義。[62]

摩多提從尖聲派發展至革命攝影的過程，與托洛斯基在《文學與革命》中所號召從俄國未來主義過渡到革命藝術的歷程相當近似。托洛斯基認為，俄國未來主義對文藝語言的創造與對科技的擁護十分值得肯定，在邁向新的革命文藝的路途，它比其它任何文藝派別更具直接與積極的貢獻，可以說是締造新文藝的必要環節。但是，俄國未來主義尚未充份把握共產主義的觀點，因為他們仍穿著「知識份子的底袍」，「執著於個人主義」的表現。因此，未來主義所創造的「新形式」，尚未「為自己找到一條可獨立進入工人階級前進意識的道路」。[63] 平行地，摩多提的尖聲派攝影已經替後革命時期的墨西哥，找到革新的攝影形式，來捕捉政府的都市現代化計畫，這是她走向拍攝革命攝影的重要關節。但是，摩多提尚需要一些時間的醞釀，揚棄尖聲派的個人主義色彩，發展出以普羅階級為主體的革命攝影，使攝影成為共產主義重構社會真實的武器。

## 四、摩多提的革命攝影

摩多提從1926年中開始，拍攝關懷墨西哥的農民、工人與原住民的照片，到了1927年，在她獻身於共產黨革命、並於年底決心加入共產黨的過程，她終於摸索出如何將攝影作為政治武器，致力於生產服務普羅階級、並鼓勵社會改變的革命攝影。摩多提何時開始認識托洛斯基的文藝思想？目前並沒有學者對

---

[62] Tatiana Flores, “Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico,” in *Woman’s Art Journal*, 29: 2 (Fall/ Winter 2008), pp. 18-19. 關於尖聲派第一次宣言的傳單，見 Lynda Klich, “Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa,” in *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 26 (2012), p. 109.

[63] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 13-14, 141-147, 159-161, 232.

臺灣大學學術期刊資料庫

這個問題提出解答。筆者認為，摩多提至少在發展出革命攝影的過程，就已經對托洛斯基談論革命藝術與社會主義藝術的說法有所認識。摩多提曾經把葛雷洛的文章〈一個墨西哥畫家〉，從西班牙文翻譯成英文，並在1927年5月號的共產黨雜誌《新大眾（*New Masses*）》發表。葛雷洛一方面預言並夢想藝術可以導引「未來沒有階級的文化」，一方面強調當前「造型藝術必須服務世界革命。……我們將在壁畫中描繪工人與農民的奮鬥。……我們將給予他們明白的視覺形式閱讀。我們的功能是在工會大廳、合作社、工人聚會的地方繪畫，永遠在我們的作品留下階級鬥爭的印記」。[64] 筆者認為，（即將變成摩多提戀人的）葛雷洛的觀點與托勒斯基《文學與革命》的主要說法相近。

托洛斯基的《文學與革命》一書，代表他對蘇聯1917年革命所引起文化問題的馬克思主義回應，尤其是答覆那些提倡「普羅文化」方案的人們。托洛斯基認為，普羅階級的藝術與文化不應該與資產階級的藝術與文化對立，因為最終將不會有普羅階級的藝術與文化，只會有超越各階級的社會主義藝術與文化。托洛斯基論及，「普羅階級獲得權力，目的在於永遠地消滅階級文化，以及為人類的文化開路」，「當文化創造的條件變得較為有利之時，普羅階級卻會愈來愈消融於社會主義社群當中，解除其階級特色，因此不再是普羅階級了。」普羅階級只有放棄將自己視作一個階級，才可以將自己放置在發展文化的位置，為一個超越各階級之上的社會主義文化奠基。及至沒有階級的社會建立，就不會再有階級鬥爭，那些被解放出來的熱情將被導引到技術、藝術與文化的生產。並且，托洛斯基呼籲，在社會主義藝術建立之前，也就是在普羅階級革命期間，必須先發展革命藝術，「革命藝術必然反映革命社會體系的所有矛盾，……。社會主義將廢除階級對抗，也要廢除階級，但革命將使階級鬥爭達到最緊繃的地步。在革命時期，在反抗剝削者的鬥爭中，只有那些促進工人們團結的文學是必要的與進步的。」[65]

摩多提從1926年拍攝〈工人遊行〉（圖10）開始，邁入她攝影實踐的新階

---

[64] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 33; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 87.

[65] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 14, 185, 229-230.

臺灣大學學術期刊資料庫

段，逐漸發展出托洛斯基所期許的革命攝影。根據威斯頓的說法，摩多提與他當時在友人家的屋頂，觀看墨西哥市一年一次的工人示威運動。[66] 在形式方面，摩多提承續尖聲派攝影對「新視象」的探索，從傾斜的角度俯瞰一片墨西哥帽海，形成重複而變化的同心圓圖案，有如起伏的浪潮般往前方波動，充滿了抽象的視覺韻律感。在內容方面，墨西哥帽是男性普羅階級的標誌，轉喻農村工人、農場主人、農夫、牛郎等等。在1923年，墨西哥共產黨曾經接到莫斯科共產國際的來信指示：「在一個75%的人口為貧困農民的國家，工人階級只有與這些農民結盟，並且把他們的階級利益當作自己的階級利益，才能夠成功完成普羅革命。」[67] 墨西哥與蘇聯類似，普羅革命皆須倚靠廣大的農民與工人結盟，摩多提所捕捉的沒有地平線的帽海，正展現了墨西哥農民與工人團結的奇觀，他們因為共同的目標而聚集在一起，形成絡繹不絕往畫面上方湧動的浪潮，展現普羅群眾運動的力量。

摩多提在拍攝〈工人遊行〉之時，還使用較為昂貴與精確的白金印相法（platinum print），而非她在1927年後逐漸採用的膠銀版印相法（gelatin silver print）。但是，畫面並沒有展現白金印相法的特色，也就是強調表面的光澤與銳利細節。[68] 相反地，畫面略為失焦，由織錦般的微小顆粒組成，形成模糊的調子與圖案。摩多提在拍攝這張照片之時，是一個親近墨西哥共產黨的外國女人，她站在後方高處觀察及拍攝普羅群眾運動，有距離地捕捉他們帽海所構成的形式圖案，並未與他們融合於同一空間。學者們皆認為相片的模糊感展現了摩多提與遊行工人的距離，卻分別從性別、階級、種族的角度，來詮釋這張照片缺乏消失點（vanishing point）與人物之間界線模糊不清的現象。莫薇與伍倫、傅嘉來先後提出，摩多提女性身體所在的空間並非工人所佔據的政治空間，所以她把墨西哥帽轉換成視覺韻律。諾柏則強調，摩多提從文化觀光者的位置來

---

[66] Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston. Vol. 1: Mexico*, pp. 157-158.

[67] Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 45, 58.

[68] Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 37.

臺灣大學學術期刊資料庫

捕捉遊行工人，挑戰了常見的民族誌攝影認為他者可以被認知與再現的前提。[69]

摩多提即使是有距離的旁觀者，也鮮明地展現了對普羅階級所表達的政治理念之支持。她從後上方捕捉導引遊行工人一同向前的律動，成為普羅階級為政治改變奮鬥的視覺隱喻。從1920年代中期開始，摩多提一方面在墨西哥與美國參加攝影聯展，另一方面在墨西哥與外國的左翼政治報刊與雜誌發表相片。上一節曾經提及，摩多提拍攝過兩張電線的特寫，另一張〈電線〉（c. 1925），就曾以插圖的形式出現在1926年5月號尖聲派期刊《新視野（*Horizonte*）》。以這張相片為插圖的文章，主要是為慶祝國際勞動節（May Day）而寫，論點包括激勵工人閱讀探討有關他們勞動的辛苦與榮耀的書籍。[70] 從這個脈絡可知，摩多提在尖聲派時期就已經開始關懷普羅階級。從〈工人遊行〉在報章雜誌的發表管道，亦能瞭解摩多提對普羅革命的擁護。這張照片從1926年到1930年曾經在墨西哥與歐美的左翼報章雜誌刊印過五次，每次的標題都不同，擁有多元的閱讀潛力，但皆與墨西哥普羅階級的政治行動主義有關。舉例來說，第一次刊登於1926年8至9月的《墨西哥民風》，為卡薩諾瓦（Pablo González Casanova）所寫文章〈印地安墨西哥故事根源〉的插圖，卡薩諾瓦談論過去普羅農民神話，與摩多提記錄當時工人的示威運動並置。[71]

摩多提從尖聲派攝影邁入革命攝影的發展過程，與托洛斯基在《文學與革命》論及部份的俄國未來主義者逐漸轉變成共產主義者類似：「普羅階級革命在未來主義成長的某個階段抓住它，並將它往前推進，未來主義者變成共產主義者。」[72] 〈工人遊行〉攝於摩多提發展革命攝影的過渡時期，顯示出她當時作為旁觀知識份子的距離感，但已經顯現出探索革命攝影的努力：拍攝普羅大眾的社會運動，關懷他們爭取政經地位平等的奮鬥，並藉照片的流通來培育與

---

[69] Laura Mulvey and Peter Wollen, *Frida Kahlo and Tina Modotti*, p. 16; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 40, 96, 105; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 98, 123-134.

[70] Tatiana Flores, "Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico," p. 18.

[71] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 35, 149-150; Cristina Cuevas-Wolf, *Indigenous Cultures, Leftist Politics, and Photography in Mexico from 1921 to 1940* (PhD dissertation, Northwestern University, Dec. 1997), pp. 151-152.

[72] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 145-146.

臺灣大學學術期刊資料庫

激發新的革命意識。就像托洛斯基所論，在共產革命的過程，歡迎知識份子以文藝作品「試圖接近革命，並且試圖加強以下的連結（連結一直是弱點）之一——城鄉之間的連結，或黨員與非黨員之間的連結，或知識份子與工人之間的連結」，[73] 摩多提拍攝〈工人遊行〉，尤其是它的展覽與發表，對於加強托洛斯基所說的這些連結，都十分具有貢獻。

摩多提在1927年開始凝目於工人勞動的雙手，[74] 生產出〈雙手靠在工具上〉（1927）（圖11）、〈勞動或洗衣的手〉（c. 1927）等意象，有血有肉地捕捉了工人階級的代表圖像（icon）。[75] 在〈雙手靠在工具上〉，摩多提大膽裁切與特寫工人的雙手與工具，亦具備「新視象」攝影的特色。佔據畫面中心的是一雙不知名的工人的手，[76] 左手置於右手之上，右手則握住鏟子的把手，呈現焦點尖銳、細節清晰的特點。相對而言，周圍的衣服則略微模糊失焦，佈滿細小的顆粒效果。相較於〈工人遊行〉，摩多提在這張照片已經找到鮮明的焦點：正午的陽光投下深深的陰影，凸顯明亮的雙手與把手的緊密連結，遠超過雙手與身體的關係，為普遍性的工人階級下定義。這雙被陽光曬黑的手，以及與它們密合無間的把手，滿佈了斑駁又粗糙的刻痕，彷彿土地的泥污已經磨蝕與沈積在上頭，銘刻著長期辛勤勞動的尊嚴感。手指關節印著深深的皺紋，與斑駁的指頭基部一起沾染了較白的泥污，似乎是方才的勞動所留下的污跡。模糊的棉衣上也到處沾染著漫漶的泥塵與污跡，處處顯露工人與土地的密切連結。

在摩多提之前，美國的現代主義攝影家就對雙手的特寫很感興趣，摩多提

---

[73] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 219.

[74] 在拍攝工人的雙手特寫之前，摩多提就曾經拍攝過她母親的雙手。見Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, p. 118.

[75] 「icon」的希臘文為「eikσn」，意指肖像或再現，有時帶有紀念的意涵。在基督教的傳統，這個字指的是神聖的繪畫或雕塑，中文譯為聖像。引申到世俗世界，這個字則指對一個群體或時代有著深刻意涵的代表意象，通常會激起某種程度的敬畏、憐憫與熱望，故筆者將其譯為代表圖像。詳見Vicki Goldberg, “Icons,” in *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives* (New York, London, and Paris: Abbeville Publishing Group, 1991), pp. 135-161.

[76] 幾乎所有學者都將它們視作男人的手，只有阿姆斯壯將其視作女人的雙手，見Carol Armstrong, “This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti,” pp. 42-43.

臺灣人臺灣術 期刊資料庫

的〈雙手靠在工具上〉尤與威斯頓的〈雙手，墨西哥〉（1924）（圖12）構圖接近。[77] 在〈雙手，墨西哥〉中，威斯頓秉持他一貫的形式主義特色，以近距離裁切與特寫日本和服上的（摩多提的）雙手，和服極具異國情調的裝飾性平面圖案，襯托雙手平滑的調子變化，將雙手孤立為純粹形式美感的展現。相反地，〈雙手靠在工具上〉捕捉雙手、把手與棉衣上頭的物質性痕跡，滿載工作留下來的印跡與泥污，凸顯工人與工具、土地的強烈連結，而不將這些物質性痕跡昇華為形式的美感。摩多提以攝影技術，為全體工人階級找到合適的物質表達形式，以頌揚工人雙手、工具與土地之間的密切配合。

托洛斯基曾在《文學與革命》中，批判俄國詩歌評論家們將大地與機器對立的看法，這些評論家認為大地是詩歌永恆的泉源，而托洛斯基卻認為：「大地的詩歌不是永恆地，而是易變地」。因為人類會用機器來不斷改造大地，而詩歌正可以讚頌因機器的改造而不斷變化的大地。托洛斯基藉由評論有關鐵鎚、鐮刀、犁頭、機器的詩歌，強調詩歌、器具與大地之間相得益彰的互動關係：「人類只有在他自己與大地之間，使用工具之後，才開始唱出詩歌，這些工具就是首次出現的簡單機器。……人類將在社會主義社會中，藉由機器主宰整個自然，……機器並不與大地對立，而是現代人在每個生活場域的工具。」[78] 在剖析工具／機器在社會主義社會中的重要性之後，托洛斯基接著提出摩多提在1929年個展直接引用的結論：「技術將會變成藝術生產更為有力的靈感；存在於技術與自然之間的對比，再過些時候，將會在更高的綜合得到解決」。摩多提顯然十分贊同托洛斯基的看法，她以〈雙手靠在工具上〉歌頌工人以雙手使用工具，來主宰大地與自然，以建設社會主義社會的重要性。對於以攝影為工具的摩多提來說，〈雙手靠在工具上〉的物質形式，導向了社會改革的意涵。舉一個具體的實踐例證，這張相片曾經刊登在1930年德國的《工人畫報（*Arbeiter Illustrierte Zeitung*）》上面，作為〈工人之眼〉這篇文章的插圖，照片

[77] 最著名的例子為史帝格勒茲（Alfred Stieglitz）拍攝的歐姬芙（O'Keeffe）肖像，其中有不少特寫雙手的作品，見Carol Armstrong, "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti," pp. 44-45.

[78] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 252.

臺灣大學學術期刊資料庫

說明為：「我們正在建造一個新世界」。[79] 對於以攝影為工具的摩多提來說，工人的雙手充滿了表情，銘刻了工人階級與大地互動所留下的物質痕跡，也彰顯了工人階級掌握勞動工具來建造社會主義社會的能動性（agency）。

在〈工人閱讀《砍刀》〉（1927）（圖13）中，摩多提拍攝工人於工作之餘，在清晨或傍晚的光線底下，雙手拿著墨西哥的共產黨報，低頭專心閱讀。《砍刀》創立的目標，在於促進普羅大眾的團結，並鼓動基進的社會改變，編輯委員包括墨西哥共產黨的執委里維拉、西蓋羅斯、葛雷洛等人。阿馬多（Graciela Amador）將報紙命名為「砍刀」，並寫下這首詩來解釋它的意義：「砍刀被用來砍藤條／在黑暗的森林中開路／斬蛇頭，壓雜草／羞辱富人的傲慢不敬」。[80] 在〈工人閱讀《砍刀》〉中，報紙佔據畫面下方的三分之一，報上的日期為1927年6月的第一個星期。報紙刊頭為葛雷洛所設計，主要是右拳握住砍刀的標誌，砍刀的刀身上佈滿「EL MACHETE」（砍刀）幾個字母，上方寫著口號：「所有國家的聯合普羅階級」，底下寫著「工人與農夫報」，明白地將其奉獻給工人與農人。在砍刀標誌的右下角，則為蘇聯的五角紅星符號，裡面的鐮刀與鐵鎚互相交叉。鐮刀為農民的轉喻，鐵鎚為工人的轉喻，這個交叉的標誌為蘇聯所發明，象徵共產黨亟欲團結世界上的農民與工人，以發動社會主義革命。[81] 工人右手握住報紙的地方，則迴盪著與刊頭類似的插圖：一個蘇聯士兵揮舞著步槍的刺刀，他的背後有一面蘇聯大旗，大旗上有五角紅星標誌，紅星裡面鐵鎚與鐮刀的明暗表現則與前述刊頭相反。

---

[79] 《工人畫報》是1920年代中葉在德國出現的工人攝影家運動（German Arbeiter-Fotograf movement），所推行最成功的雜誌之一。〈雙手靠在工具上〉刊登在《工人畫報》的討論，見Leah Ollman, *Camera as Weapon: Worker Photography between the Wars* (San Diego, CA: Museum of Photographic Arts, 1991 ), p. 26; Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 34-35.

[80] Liz Chilsen, "Synthesis of Art and Life: Tina Modotti's Photography in Mexico and the Building of a Mexican National Identity," in *The Photo Review,* 19: 1 (1996), p. 15; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 83-84, 101-102, 129, 221.

[81] Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 70-72.

臺灣大學學術期刊資料庫

《砍刀》乃是為了普羅階級所創立的報紙，對於一個以文盲為主的階級，插圖在傳播訊息之時，扮演了關鍵性的角色。因此，《砍刀》的編輯委員將視覺意象當作基本元素，西蓋羅斯甚至堅持插圖的優勢地位。[82] 在〈工人閱讀《砍刀》〉中，摩多提以攝影教化普羅階級的看法，與《砍刀》上插圖的作用相互增強。摩多提捕捉工人拿著報紙的雙手，與刊頭握住砍刀的那隻手，以及報紙插圖上揮舞步槍的雙手相互呼應，凸顯了《砍刀》作為共產黨報的革命意涵。她以強烈的宣傳動機拍攝這張照片，激勵工人（識字並）閱讀基進的共產主義報紙，並以報紙上的版畫召喚工人為共產黨革命而奮鬥。

摩多提在1927年末加入墨西哥共產黨，大約在她下定決心獻身於共產主義革命的同時，她揚棄白金印相法，改用較為便宜的膠銀版印相法。比爾斯（Carleton Beals）曾在1929年初解釋摩多提的這個轉變：「她自己不再滿足於為富有收藏家所作的完美白金印相法，而是變成欲求更廣的觀眾。」[83] 摩多提認為，用膠銀版印相法所生產的相片，更能夠對普羅大眾說話，進而影響普羅大眾。她在1927年底，以用膠銀版印相法，將早期發展的靜物美學，轉化來拍攝一系列共產主義的圖符（emblem）。〈鐵鎚與鐮刀〉（1927）直接拍攝蘇聯標誌，工人與農民主宰大地的工具，成為共產主義意識型態的寓意圖符，變成宣揚普羅階級同心協力發動社會主義革命的宣傳武器。這張照片是普遍性的政治圖符，可以運用的範圍極廣。例如，在摩多提在1927年所攝墨西哥的蘇聯大使館群像，[84] 它就出現在後方的牆上，底下有列寧的半身雕像，成為人群簇擁的中心，也就是所有人政治理念的精神象徵。又如，報上所載一張1929年摩多提公寓的照片，[85] 牆上就掛著〈鐵鎚與鐮刀〉，同一高度的稍遠處則貼著一張馬克斯的頭部肖像，這些共產主義的精神象徵，將她的公寓轉變成墨西哥共產黨的工作室，以及政治宣傳的空間。

在蘇聯標誌的啟發之下，摩多提將鐵鎚、鐮刀、吉他、玉米、子彈帶、墨

---

[82] 引自John Mraz, *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity* (Durham and London: Duke University Press, 2009), p. 82.

[83] Carleton Beals, "Tina Modotti," in *Creative Art*, 4: 2 (Feb. 1929), p. xlix.

[84] 這張相片見Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 33.

[85] 這張相片見Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, p. 169.

臺灣大學學術期刊資料庫

西哥帽等等物件，選擇三件作不同的交叉組合，靈活地連結了國際與墨西哥的共產主義革命理想，特寫出兼具形式美感與革命意涵的系列攝影，如〈墨西哥帽，以及鐵鎚與鐮刀〉（1927）與〈鐮刀、子彈帶、吉他〉（1927）（圖14）等等。在〈鐮刀、子彈帶、吉他〉中，摩多提特寫參差交疊的鐮刀、子彈帶、吉他與草蓆。從形式的層面來看，畫面最暗的黑色吉他音箱，與畫面最亮的鐮刀斜交，形成鮮明的對比效果。鐮刀大弧度彎曲的刀鋒與刀背，與吉他弧形面板的優美曲線，彼此形成曲線的相互呼應與變奏。鐮刀與吉他皆由平滑的單色材質所製，子彈帶與草蓆則由編排緊密的幾何造型組成，四者在純粹平面與細密圖形的交錯變化之下，拉開豐富的視覺深度感。子彈帶縱橫交錯的編排，以及草蓆人字型的編織，彼此形成接近幾何形式的呼應與變化。並且，白亮的鐮刀光澤與烏沈的吉他面板形成對比，介於它們之間的是子彈帶兩側黑亮、中間灰亮的金屬色澤，在長長的不同區域形成微妙的光澤變化，子彈帶的閃爍反光則與草蓆柔和文靜的灰色光澤形成反差，而在吉他左下方的黑亮側板上，又像鏡子般反射草蓆的圖案與色澤，整體光澤與質感的變化十分豐富。

從意識形態的層面來看，〈鐮刀、子彈帶、吉他〉所代表這系列墨西哥共產主義的圖符，堪稱「偉大的社會意識型態的完美綜合」。[86] 鐮刀象徵農民的工作、收成與抗爭，暗指墨西哥革命的主要目標為土地重新分配。子彈帶為戰鬥的工具，也是尖聲派所讚頌的現代機器，象徵為現代化的墨西哥做革命的戰鬥。吉他的寓意為民歌，為鼓動革命的工具，也是為革命奮鬥的精神支柱。草蓆則是庶民用於眠臥的工藝品，為彰顯墨西哥國家認同的民間文化。這些物件彼此交疊，展現出革命的力量。[87] 這張照片曾經刊登在1929年6月1日的《砍刀》，目的為宣傳共產主義民謠女歌手蜜雪兒的演唱會。[88] 蜜雪兒為摩多提的革命夥伴，以木吉他與民歌為農民、工人與女人發聲，因此吉他象徵深具民族

[86] 當時的批評家赫南（Gustavo Ortiz Hernán），用這句話來稱讚〈子彈帶、玉米、鐮刀〉（1927），筆者認為此語亦可用來讚揚同系列的其它照片，見Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, p. 153.

[87] Liz Chilsen, “Synthesis of Art and Life: Tina Modotti’s Photography in Mexico and the Building of a Mexican National Identity,” pp. 7-8.

[88] John Mraz, *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, pp. 84-85.

臺灣大學學術期刊資料庫

性的革命音樂的傳播。〈鐮刀、子彈帶、吉他〉隱喻地召喚閱讀《砍刀》的普羅大眾，接受墨西哥共產黨所提倡的革命理念與「墨西哥性」文化的洗禮。無論蜜雪兒的民歌演唱、或是摩多提的革命攝影，都將藝術當作革命的武器，倡導（未必識字的）普羅階級團結，發動社會主義革命，並且歡慶民間藝術以促進國家認同。

摩多提這系列拍攝共產主義圖符的攝影，正實踐了將攝影作為社會改革工具的訴求。並且，它們也呼應前述莫斯科共產國際的主張，強調墨西哥的共產主義需要仰賴工人與農民的密切結盟，〈墨西哥帽，以及鐵鎚與鐮刀〉就清楚傳達了這個訊息。卡薩諾瓦斯（Marti Casanovas）曾在1929年評論過摩多提的攝影，認為它們「有雙重的感染力，因此它們激起偉大的激情：由於它們在美學與形式感上純粹的藝術創造，以及由於它們社會的超越性，也就是它們導向服務人性理想的宣傳。……蒂娜．摩多提提供我們具體的解決，社會藝術可以不失美學品質地被製造出來。」[89] 摩多提的革命攝影，將具備美學價值的形式元素，導向傳達社會意識型態的圖符，成為號召普羅階級社會革命的傳播媒介。

摩多提的革命攝影，以「新視象」的革新攝影技巧，追求攝影形式美感的表現，攝影形式於是成為她表達共產主義政治傾向的根基。這種以創新的攝影形式表達社會意識型態的做法，與托洛斯基在《文學與革命》中對革命藝術的看法若合符節。托洛斯基認為：「一個人不能老是奉馬克斯主義的原則，去決定拒絕或接收一件藝術品。一件藝術品首先應該依它自己的法則來評定，也就是依藝術的法則來評定。」托洛斯基雖然是一個共產主義者，卻不認為馬克斯主義的意識形態可以指導藝術的評價，而是強調藝術創造必須追求它自己（藝術）法則的發展，並依它自己的法則來評定。因此，從形式方面的成就出發來批評藝術是重要的。[90] 但是，前面已經論及，托洛斯基認為新的藝術形式出現，是為了表達社會集體的心理需求，因此形式主義的分析法是不夠的。在托洛斯基看來，歸根究底地分析，這些社會集體的心理需求具備階級性質：「在歷史上，人類社會的社會條件，首先是階級聯合這個條件。所以，階級標準在

[89] Marti Casanovas, “Revolutionary Anecdotes (1929),” in *Frida Kahlo and Tina Modotti*, ed. Laura Mulvey and Peter Wollen, p. 32.

[90] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 178-179, 171, 218.

臺灣大學學術期刊資料庫

意識形態的所有場域收益豐碩，包括在藝術的場域豐收，而且特別在藝術的場域豐收，因為藝術經常表現出最深刻與最隱祕的社會渴望。並且，社會標準不僅不排斥形式批評，而且與它息息相關。」[91] 摩多提的攝影捕捉了表達普羅階級內心深處渴望的形式表現，實踐了美感形式的追求可以與生產這些形式的社會密切結合，解放農人與工人階級意識，教化他們的文藝修養，因此變成革命的堅強同盟。

摩多提在1927年底獻身墨西哥共產黨之時，就已經鮮明確立「攝影作為宣傳鼓動的武器」之理念。[92] 她拍攝了許多抗議社會不公的情景，提供普羅階級批判的引導，催化社會抗爭與革命。從1928年5月到7月底，摩多提在《砍刀》頭版搶眼地刊登一系列對比貧富差距的照片。她在每期的報頭之下，將兩張照片貼在一起，上方為豪富區域街頭、下方為窮困區域街頭的日常情景。這系列的壓軸之作為對照上富下窮的攝影蒙太奇，標題取作〈上層與底層〉（圖15）。[93] 上方的男性時尚廣告，畫著一個穿燕尾服與戴單眼鏡的時髦男性，正由管家服侍他穿大衣，右邊的文字則廣告這家店可以提供「紳士從頭到腳優雅打扮所需的每樣東西」。下方則為不見面目的窮人，在大太陽底下坐在路邊，滿身塵土，看起來像是停下工作稍作歇息，疲累地以手撐額。摩多提藉由對比的效果，來揭露上層對底層的壓迫，以及上層的優雅乃奠基於底層的辛苦勞動。前面曾經論及，托洛斯基認為「革命藝術必然反映革命社會體系的所有矛盾，……使階級鬥爭達到最緊繃的地步」，摩多提以這些攝影喚起普羅大眾的階級意識，號召他們團結起來發動階級鬥爭，反對資產階級對普羅階級血汗的剝削，進行社會革命。

摩多提在1928年所拍攝的〈技術〉（圖1），同時展現了形式主義攝影、尖

---

[91] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 234, 60.

[92] 摩多提在1932年發表〈攝影作為宣傳鼓動的武器，為國際紅色支援所用〉這篇文章，這裡引用她自己的文字，來解釋她加入共產黨之後的革命攝影理念，見Tina Modotti, “Photography as a Weapon for Agitprop for Use by International Red Aid,” in *AIZ*, 3 (1932), p. 198.

[93] 這張照片在摩多提的圖錄皆命名為〈優雅與貧困〉，但在《砍刀》刊登之時，標題為〈上層與底層〉，見Liz Chilsen, “Synthesis of Art and Life: Tina Modotti’s Photography in Mexico and the Building of a Mexican National Identity,” p. 9.

臺灣大學藝術期刊資料庫

聲派攝影與革命攝影的特色，此時她已經深諳攝影技術所造成的形式發展，可以成為頌揚現代科技與表達左翼政治的根基。摩多提以傾斜的角度從上往下拍攝一台打字機，展現現代主義攝影焦點尖銳、細節清晰的視覺效果，斜角局部特寫的取景，則平面化畫面成彼此均衡呼應的幾何形狀。此外，打字機幾何化的金屬表面反映著明亮又豐富的光澤變化，憑添尖銳質感所造成的視覺衝擊。羅渥認為，摩多提應該知道史泰納（Ralph Steiner）在1921年拍的照片〈打字機的鍵盤〉，因為史泰納的照片曾經刊登在1927年的共產主義雜誌《新大眾》中。[94] 摩多提與史泰納的照片確有相似之處，兩人皆以傾斜的角度特寫打字機，捕捉機械重複性的幾何圖案美感，展現「新視象」攝影的特色。

摩多提以「新視象」的改革美學，在後革命時期的墨西哥現代化過程當中，讚揚打字機革命性的現代寫作技術，實踐了尖聲派對現代技術的擁抱。艾詩在前述1921年尖聲派的第一次宣言中，就曾以打字機象徵尖聲派所開啟的文學革命。艾詩認為，打字機是現代世界的工業產品，就像是義大利未來主義所崇拜的移動中的賽車，比羅浮宮〈有翼的勝利女神〉（*Nike of Samothrace*）像還美。他強調打字機的機械化寫作以及其所發出的尖聲噪音，正象徵現代文學的新型寫作與其所讚頌的機械之美。[95] 在〈技術〉中，摩多提捕捉安德伍德（Underwood）牌子的可攜式打字機，這是當時速度最快、最暢銷的打字機，[96] 具體化了尖聲派對現代先進技術速度感的擁抱。摩多提以「新視象」的新奇視角，攝取打字機技術的核心元素：鍵盤、打字桿、色帶／捲筒、壓紙滾筒。這些核心元素形成有規律的幾何機械構造，銀白的圓形鍵盤與平行打字桿構成重複性的幾何圖形，黑色的捲筒呈大圓輪軸狀，對比其中央的銀白捲鈕，可以捲動有暗銀色光澤的色帶，白色的紙張則由黑色的壓紙滾筒固定。畫面上最亮的鍵盤、打字桿與白紙，皆有字母的符號，理性地呈現只要敲打鍵盤，使打字桿

---

[94] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 40.

[95] 打字機在1870年代早期開始量產，在1890年代已經廣泛使用在現代的商業世界。在文學的脈絡，打字機是在1910年墨西哥革命之後，才進入墨西哥的文學世界中。在視覺文化的脈絡，在摩多提拍攝打字機之前，打字機已經出現在歐美、蘇聯、墨西哥的卡通、素描、相片、電影、雕塑、音樂作曲中。見Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*, pp. 68-69, 91-92, 103.

臺灣大學藝術期刊資料庫

撞擊色帶，便會將字母打印在向左移動的白紙上。摩多提清楚捕捉打字機的溝通過程，其中連續性機械動作點出操作的簡便快速，變化多端的字母符號卻顯示出技術的複雜度。

摩多提在〈技術〉這張照片，經由相機捕捉打字機的意象，潛在地指出在現代的工業化潮流底下，寫作的機械化與攝影的機械化並肩而行。摩多提以打字機的技術，來提點攝影技術的自我指涉。在〈技術〉的右上角，捲在壓紙滾筒上的紙張上頭，打了四行西班牙文字，並被景框裁切成四行斷片：「靈感……藝術的……綜合……存在於……之間」。這些文字先被打字機書寫，又被摩多提的相機（進行光的）自動化書寫。無論用相機攝影或是用打字機寫作，都是以手指按壓鍵盤或快門，而後把機械書寫的痕跡印於紙上，也就是說，兩者的工作步驟都是索引性的（indexical）。[97] 並且，相機彷彿是自動化的打字機，只要按壓快門，就機械複製了打字的全部內容。筆者在本文的開頭就已經指出，這些文字斷片出自托洛斯基的〈革命藝術與社會主義的藝術〉，是托洛斯基所撰《文學與革命》的最後一章。由於這些文字的作者並非梅拉，而是托洛斯基，可以推論梅拉與摩多提當時皆十分認同托洛斯基的看法。托洛斯基認為，技術是歷史向前推進的正面力量，技術的力量也會衝擊藝術，並且不可避免地改變藝術的功能。因此，所有藝術，就像生活一樣，也會愈來愈機械化。[98] 摩多提的〈技術〉展現了寫作與攝影這兩種基本的溝通行為，都已經走向機械化的技術，具體化了托洛斯基認為世界已經不可避免地技術化的看法。

打字與攝影技術不僅與現代生活的工業真實一致，還是政治行動主義的工具，它們皆以機械化的技術來宣傳革命理念，為革命藝術提供「更為有力的靈

---

[96] Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution,* pp. 104-106.

[97] Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*, p. 62. 皮爾斯（Charles S. Pierce）的符號學理論，依符號與其對象的關係，將符號分為三類：肖像（icon）、索引（index）與象徵（symbol）。他認為索引性符號與其對象（或意義），有真實、存在的連結或因果關係，如煙為火的索引。見Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," in *The Art Bulletin*, 73: 2 (Jun. 1991), p. 190.

[98] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 245-253.

臺灣大學學術期刊資料庫

感」。[99] 摩多提以相機的角度來顯示，坐在打字機前面寫作的缺席人物，並非觀者，而是打字機的擁有者——摩多提的愛人梅拉。摩多提以梅拉的打字工具來轉喻梅拉，梅拉自己則相信「這張他的打字機相片，是蒂娜的攝影與政治的綜合」，[100] 並曾經在寫給摩多提的信中表示：「妳以妳的藝術社會化打字機」。[101] 梅拉的著作在古巴共產主義歷史中擁有重要的地位，不僅為馬克斯主義的意念發聲，而且揭露了美國的帝國主義政策對整個加勒比海區域的剝削本質，並且指出北方資本主義與古巴資產階級的利益掛鉤，而為古巴的共產黨革命奠定基礎。他在被古巴放逐之後，魅力風靡墨西哥左派，以戲劇性而具說服力的演說與新聞寫作聞名，在幾個墨西哥共產黨的組織與出版社中扮演中心角色，為工人權力以及拉丁美洲國家的獨立自由而奮鬥。[102] 摩多提以梅拉傳達共產主義思想的必備工具，來貼切地象徵梅拉對拉丁美洲共產主義政治的歷史貢獻，這台打字機不僅服務梅拉以生產革命論述，而且還可以啟發革命行動，成為改變社會的革命武器。

托洛斯基在《文學與革命》中，曾經引用布萊希特（Bertolt Brecht）的名言：「據說，藝術不是一面鏡子，而是一把鎚子：它不反映，而是形塑。」對於托洛斯基來說，藝術的功能不在反映現實，而是塑造現實。並且，攝影由於

---

[99] 在1920年代中期，墨西哥共產黨尚未感到史達林主義與托洛斯基主義裂痕的強大力道，到了1920年代末期，梅拉開始傾向托洛斯基，他在1927年訪問莫斯科時，曾與托洛斯基份子、也可能有與托洛斯基會面，這引起一些墨西哥共產黨領導人的強烈警戒。摩多提在當時並沒有任何擁護或反對史達林或托洛斯基的言論，但是她顯然與梅拉共同受到托洛斯基文藝理論的啟發。見Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 99-100.

[100] Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, p. 156; Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs,* p. 40; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, pp. 78, 81; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 94.

[101] 亞伯斯（Patricia Albers）引用與翻譯自*Excélsior*, 16 (Jan. 1929)，見*Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* (New York: Clarkson Potter, 1999), p. 229.

[102] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, p. 40; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 91.

臺灣大學學術期刊資料庫

精確描繪的特性，是教育勞動工人與農民很重要的工具。[103] 摩多提的革命攝影的發展，可以說是具體實踐了托洛斯基的藝術理念。她生產既具美學品質、又能滿足普羅階級感情與需要的攝影作品，一方面提供普羅階級美學教育，提高他們的文藝素養，另一方面將攝影視作共產主義社會實踐的工具，宣傳共產主義的革命理念，發展揭露社會不公與鼓動階級鬥爭的革命攝影，號召普羅階級團結起來發動社會革命，以為未來超越各階級的社會主義藝術與文化打下基礎。

## 結論

摩多提在1929年12月3-14日，也是她被墨西哥政府驅逐出境之前的兩個月，在墨西哥國立自治大學舉辦她生前唯一的攝影個展。在展覽的閉幕典禮，西蓋羅斯的演說將其稱作「墨西哥的第一個革命攝影展覽」，遊說校長贊助這個展覽的記者喬蒙多（Baltasar Dromundo），則支持西蓋羅斯的看法，進一步在報導中發揮：「每張〔照片〕捕捉墨西哥的革命精神，它的痛苦與渴望，它的苦惱與憤怒，農夫們近乎宗教的意識型態，他們不識字卻佩帶30-30〔來福槍〕，為土地而奮鬥。每張照片都是墨西哥，我們最痛苦的蹣跚，……，我們對社會正義最純粹的堅持。」[104] 這個展覽可以說是摩多提革命攝影的最具體實踐，她免費開放這個展覽給工人參觀，甚至為了讓工人可以在下班之後來參觀，而延長每天的展覽時間，顯然訴求將攝影作為普羅階級的教育媒介。

摩多提意圖傳達給工人的革命訊息為何？讓我們回到那張現存這個個展的照片（圖2），摩多提站在一面展覽牆前，牆上掛著她的兩排照片，兩排照片之上則為她所拍攝的〈梅拉肖像〉（1928）。摩多提的頭部高度遮住底下那排照片的一張，她的表情既沈重又悲傷。先從她右側這個畫面中心談起：梅拉的肖像放在兩排照片的最高位置，底下並置兩張照片，左邊是〈建築工人，墨西哥

[103] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 137.

[104] 引自Jesús Nieto Sotelo and Elisa Lozano Alvarez, *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929*, p. 139.

臺灣大學學術期刊資料庫

市〉（1927），右邊是〈鐵鎚與鐮刀〉（1927），這兩張照片底下則是〈雙手靠在工具上〉（1927）（圖11）。〈梅拉肖像〉與〈雙手靠在工具上〉是牆面唯一以垂直軸安排的兩張照片，與〈鐵鎚與鐮刀〉與〈雙手靠在工具上〉恰恰排成十字架的形狀，明顯將梅拉封作共產主義的殉教者。[105] 這張梅拉的半身肖像是他最著名的一張肖像，為梅拉於1929年1月10日被暗殺身亡之後，刊登於世界各地報章雜誌的英雄式側面像，捕捉他堅定不移地凝視遠方，顯示出他對目標的執著。由於墨西哥政府一手遮天，除了摩多提一再被警察訊問，最終並沒有人為梅拉的死負責。[106] 前面已經提過，日趨右傾的墨西哥政府在1929年如火如荼地鎮壓共產黨，共產黨員陸續被騷擾、監視、誣陷、入獄與驅逐出境。墨西哥共產黨與《砍刀》的辦公室被查抄與關閉，摩多提的住家則被嚴密監視。摩多提就在這一連串的打擊底下，以及政府打算將外國共產黨人驅逐出境的消息甚囂塵上之時，[107] 舉辦了這個展覽，用自己的方式宣揚梅拉所留下來的理想。

摩多提將她的尖聲派攝影放在兩旁，而將她的革命攝影放置中央。以從左數到右的方式來看，摩多提的尖聲派照片包括：上6的〈體育場，墨西哥市〉（1927）（圖7）、上7的〈建築，墨西哥市〉（1928）（圖8）、下1的無線電塔照片、下6的〈一號櫃〉（1927）（圖9），而下2的〈技術〉（1928）（圖1）亦具備尖聲派攝影的特色。正如摩多提引用托洛斯基在《文學與革命》的看法，作為說明小冊的開場白：「技術將會變成藝術生產更為有力的靈感」，[108] 意即藝術將從資產階級社會的純粹裝飾功能解放出來，而被技術物的實用特色

---

[105] Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 139, 146.

[106] 摩多提在〈農夫閱讀《砍刀》〉（1929）這張照片，就拍攝了《砍刀》頭版出現聲援梅拉遭到暗殺的文章，標題為「在梅拉的案子中，正義何在？」，摩多提顯然藉此表達她的不平。見Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 118.

[107] Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 40-43; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, p. 78; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, p. 134.

[108] 摩多提在觀展小冊最前面，於自己的攝影宣言之前，用紅字整段引用托洛斯基的觀點，但卻沒指出是引自托洛斯基。當她的這篇攝影宣言以〈論攝影〉為標題，在1929年10-11

臺灣大學學術期刊資料庫

所啟發。當技術被整合進藝術生產的過程中，技術的力量將使藝術對社會更為有用。[109] 摩多提以相機這個革新的科技工具，為後革命時期的墨西哥，找到蘊含知覺革命的「新視象」美學，生產頌揚現代技術的尖聲派攝影，捕捉政府的都市現代化計畫，以及藉由現代科技來推動教育改革的熱切展望。另外，在下7有一張摩多提的形式主義攝影〈馬戲團帳篷〉（1924）（圖4），應該與其上的兩張照片〈體育場，墨西哥市〉與〈建築，墨西哥市〉相關，將墨西哥政府的教育改革與蘇聯教育普羅大眾的表演連結，凸顯尖聲派擁抱先進的現代技術，以發揚蘇聯提倡普羅階級文藝教育的精神。

托洛斯基對於技術的看法，在詮釋摩多提的革命攝影之時，亦有畫龍點睛的效果。下2的〈技術〉是具有尖聲派特點的革命攝影。打字紙上的文字，正是托洛斯基這段話的斷片：「技術將會變成藝術生產更為有力的靈感；存在於技術與自然之間的對比，再過些時候，將會在更高的綜合得到解決」。這是托洛斯基在剖析工具／機器在共產主義社會的重要性之後，得到的重要結論。摩多提將〈梅拉肖像〉置於中軸的最高處，將受難的梅拉視作共產革命的精神象徵，而〈技術〉則展現梅拉的打字機不僅是他生產革命論述的武器，還是摩多提創造革命攝影的靈感來源。在展牆中軸，介於梅拉與她之間，則擺放〈鐵鎚與鐮刀〉與〈雙手靠在工具上〉，鮮明地標示工人與農民以雙手使用工具，來主宰大地與自然。技術成為普羅階級團結發動共產主義革命，以及建設共產主義社會的象徵，也就是共產主義革命的代表圖符。

除了上述四張照片之外，牆面可歸為革命攝影的照片，以從左數到右的方式來看，包括：上1的〈建築工人，體育場〉（1926－1928）、上2的〈裝載香蕉，韋拉克魯斯（Veracruz）〉（c. 1927－1929）、上3的〈建築工人，墨西哥市〉（1927）、上5的〈女人與旗子〉（1928）、下3的〈上層與底層〉（1928）

---

月號的《墨西哥民風》雜誌發表之時，托洛斯基的這段引文已經被刪掉。當時摩多提仍然擁護托洛斯基的文藝理念，但可能已經受到一些墨西哥共產黨員反托洛斯基的衝擊，而儘量低調行事。到了1930年代，摩多提則選擇了史達林主義，但這已經超過本文探討摩多提1920年代攝影生涯的範圍。見Gen Doy, *Materializing Art History*, p. 147; Leonard Folgarait, *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, pp. 99, 140-141.

[109] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 245-253.

臺灣大學學術期刊資料庫

（圖15）。上1、上2與3三張照片，可說是摩多提拍攝一系列工人勞動情景的代表：一個工人站在鷹架上，抬頭整理天花板的邊角；一個工人左肩扛著極為巨大的木樑，背對鏡頭向左方走去；一個工人靠另外一個工人的幫忙，裝載一長串香蕉到肩頭上。這系列的照片展現普羅階級體力勞動的辛苦與尊嚴，一些合作的情景則強調工人的團結。下3的〈上層與底層〉則以貧富對比來控訴社會不公，並揭露政府無能實踐墨西哥革命弭平貧富差距的目標。這些照片皆實踐了托洛斯基所提出的革命藝術，展現對革命理念的承諾，以及對普羅階級生活處境的關懷，並且以追求社會正義為目標，鼓動普羅階級團結起來反抗階級壓迫，使攝影成為共產主義重構社會真實的武器。摩多提刻意安排自己站在〈鐵鎚與鐮刀〉與〈女人與旗子〉（1928）之下，〈女人與旗子〉捕捉一個女性罷工者，肩負風帆般的巨大的旗幟，藉由參與社會政治來進行階級鬥爭。這兩張照片具有自我指涉的意味，展現摩多提作為獻身於共產黨的女性，致力於攝影實踐與社會抗爭，以促進共產主義革命的「社會生產」。

摩多提在1920年代下半的墨西哥，在社會實踐與藝術生產的交互激盪之下，逐漸生產出托洛斯基所期待的革命攝影，但是卻在1930年2月被反共的墨西哥政府終結，摩多提以企圖謀殺新總統盧必歐的罪名，被驅逐出境，之後摩多提幾乎終止了攝影生涯。七年之前，摩多提在攝影生涯的初始，就曾拍攝過木偶，將那張照片戲稱為〈我最近的愛人！〉（1923）。如今，摩多提在接二連三的打擊之下，開始拍攝一系列布寧（Louis Bunin）所創造的木偶照片。摩多提與布寧都深信木偶劇場的教育（文盲）功能，可以表達對政治與社會的批判。俄裔的布寧來自芝加哥，為了向里維拉學習壁畫而於1927年來到墨西哥，後來受雇於瓦斯孔塞洛斯為發揚「墨西哥性」文化所建立的原住民研究院（School of Indigenous Studies），教授木偶藝術。他創造了數齣活靈活現的木偶劇，表達共產主義的理想與抗爭，為當地印第安人所熱愛的木偶劇場增色不少。在1929年秋天，摩多提為布寧所演出的歐尼爾（Eugene O'Neill）劇作《長毛猿（*The Hairy Ape*）》（1922），拍攝了一些照片。《長毛猿》以遠洋輪船的司爐工揚克（Yank）為主角，他因為不能適應人類世界，而嘗試向動物園的大猩猩尋求友情，卻被大猩猩的蠻力抱碎。揚克的悲劇揭露工人在資本主義社會的命運，也普遍性地象徵人類與其命運之間衝突的悲劇。⑩

臺灣大學學術期刊資料庫

在〈木偶藝師的手〉（1929）（圖16）中，摩多提以由上往下的視角，拍攝藝師的雙手正在操縱牽線木偶揚克，揚克則舉起強壯的雙臂，極力對抗木偶藝師的牽線擺佈。在上方操作的統御性雙手，以及望向下方的主宰性視角，揭露揚克無能抗拒自己的悲劇命運。藝師雙手大過揚克的雙臂數倍，其龐大的影子更襯托上方力量的強不可測，繁密的牽線亦展現揚克難以掙脫的操控勢力。摩多提以揚克無法對抗命運的悲劇，隱喻統治階級與被統治階級之間不對等的權力關係。她一方面想喚起工人的階級意識，另一方面則隱喻自己（與墨西哥共產黨）在政府高壓統治下的命運。摩多提對當時命運的悲劇性感受，就像是托洛斯基在《文學與革命》中的評論：「只要人類還不能主宰他的社會組織，社會組織將會籠罩在他頭上，成為他的命運。……在一個尚未準備好接納共產主義的社會，為共產主義而鬥爭，乃是古典英雄與他的命運所作的鬥爭」。⑪⓫摩多提（與她的共產主義夥伴）原為革命之後墨西哥國家認同的推手，以擁抱「墨西哥性」的文化為抱負。到了1929年底，摩多提在與數度轉換領導的政府漸行漸遠之後，藉由拍攝彰顯文化國家主義的木偶劇場，來批判打擊共產主義的社會組織。從這個角度來看，摩多提在1929年12月所舉辦的個展，遂成一個革命攝影家對其悲劇性命運的奮力一搏。

（責任編輯：陳卉秀）

⑪⓪ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, pp. 25-26, 43; Lara Tomaszewska, *Marionettes and Metaphor: Political Satire in the Photographs of Tina Modotti* (MA Thesis, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 1998), pp. 26-29.

⑪⓫ Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, p. 243.

臺灣大學學術期刊資料庫

## 引用書目

### 近人論著

劉瑞琪
2004 〈莎莉・曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》, 第十七期，9月，頁191-226。

Albers, Patricia
1999 *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, New York: Clarkson Potter.

Armstrong, Carol
2002 "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti," in *October*, 101 (Summer), pp. 19-52.

Azuela, Alicia
1993 "*El Machete* and *Frente a Frente*: Art Committed to Social Justice in Mexico," in *Art Journal*, 52: 1 (Spring), pp. 82-87.

Bal, Mieke and Norman Bryson
1991 "Semiotics and Art History," in *The Art Bulletin*, 73: 2 (Jun.), pp. 174-208.

Barckhausen-Canale, Christiane
1992 *Verdad y Leyenda de Tina Modotti,* Mexico City: Diana.

Beals, Carleton
1929 "Tina Modotti," in *Creative Art*, 4: 2 (Feb.), pp. xlvi-li.

Buchloh, Benjamin H. D.
1987 "From Faktura to Factography (1984)," in *October: The First Decade, 1976-1986*, ed. Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, and Joan Copjec, Cambridge, MA: The MIT Press.

Cacucci, Pino
1992 *Tina Modotti*, Barcelona: Circe.

Chilsen, Liz
1996 "Synthesis of Art and Life: Tina Modotti's Photography in Mexico and the Building of a Mexican National Identity," in *The Photo Review,* 19: 1, pp. 2-15.

Conger, Amy
1986 "Tina Modotti and Edward Weston: A Re-evaluation of their Photography," in *EW: Centennial Essays in Honor of Edward Weston*, ed. Peter C. Bunnell and David Featherstone et al., Carmel, CA: Friends of Photography, pp. 63-79.
1992 *Tina Modotti: Photographs from the Collection of the Center for Creative Photography,* Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona and the Arizona Board of Regents.

臺灣大學藝術期刊資料庫

Constantine, Mildred
1993 *Tina Modotti: A Fragile Life*, New York: Rizzoli, 1983, reissued and revamped by London: Bloomsbury.
Cuevas-Wolf, Cristina
1997 *Indigenous Cultures, Leftist Politics, and Photography in Mexico from 1921 to 1940*, PhD Dissertation, Northwestern University, Dec..
Doy, Gen
1998 *Materializing Art History*, Oxford and New York: Berg.
Flores, Tatiana
2008 "Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico," in *Woman's Art Journal*, 29: 2 (Fall/ Winter), pp. 12-22.
Folgarait, Leonard
2008 *Seeing Mexico Photographed: The Work of Horne, Casasola, Modotti, and Álvarez Bravo*, New Haven and London: Yale University Press.
Frizot, Michel
1998 *A New History of Photography*, Cologne: Könemann.
Gallo, Rubén
2001 *Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature, 1920-1940*, PhD Dissertation, Columbia University.
Goldberg, Vicki
1991 *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York, London, and Paris: Abbeville Publishing Group.
Hinnov, Emily M.
2011 "The Maternal Utopia in Tina Modotti's Modernist Madonna and Child," in *Women's Studies*, 40, pp. 249-268.
Hodges, Donald C. and Ross Candy
1979 *Mexico 1910-1976: Reform or Revolution?*, London: Zed Press.
Hooks, Margaret
1991 "Assignment, Mexico: The Mystery of the Missing Modottis," in *Afterimage*, 19: 4 (Nov.), pp. 10-11.
1993 *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, London: Pandora.
Klich, Lynda
2012 "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa," in *Journal of Decorative and Propaganda Arts,* 26, pp. 106-131.
Knight, Alan
1986 *The Mexican Revolution. 2 vols*., Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
Lowe, Sarah M.
1995 *Tina Modotti: Photographs*, New York: Harry N. Abrams.

臺灣大學學術期刊資料庫

2004 *Tina Modotti and Edward Weston: The Mexico Years*, London and New York: Merrell.

Modotti, Tina

1929 "On Photography" [Sobre la fotografía], in *Mexican Folkways*, 5: 4 (Oct.-Dec.), pp. 196-198.

1932 "Photography as a Weapon for Agitprop for Use by International Red Aid," in *AIZ*, 3, p. 198.

Mora, Gilles

1998 *Photo Speak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present*, New York: Abbeville Press.

Mraz, John

2009 *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham and London: Duke University Press.

Mulvey, Laura and Peter Wollen

1982 *Frida Kahlo and Tina Modotti*, London: Whitechaple Art Gallery.

Noble, Andrea

2000 *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

Ollman, Leah

1991 *Camera as Weapon: Worker Photography between the Wars*, San Diego, CA: Museum of Photographic Arts.

Rosenblum, Naomi

1984 *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press.

Schultz, Reinhard et al.

2010 *Tina Modotti : Photographer and Revolutionary*, Berlin: Kunst Haus Wien.

Siqueiros, David Alfaro

1984 "Edward Weston and Tina Modotti," in *Edward Weston Omnibus: A Critical Anthology*, ed. Amy Conger and Beaumont Newhall, Salt Lake City: Peregrine Smith Books, pp. 19-20.

Solomon-Godoeau, Abigail

1991 "The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style (1983)," in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sotelo, Jesús Nieto and Elisa Lozano Alvarez

2000 *Tina Modotti: Una Nueva Mirada, 1929/ A New Vision, 1929*, Mexico City: CNCA/ Centro de la Imagen y Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Stark, Amy, ed.

1986 *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston*, Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona.

臺灣大學學術期刊資料庫

Tomaszewska, Lara
1998 *Marionettes and Metaphor: Political Satire in the Photographs of Tina Modotti*, MA Thesis, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada.
Trotsky, Leon
1960 *Literature and Revolution*, trans. Rose Strunsky, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, pp. 249-253.
Weston, Edward
1961 *The Daybooks of Edward Weston. Vol. 1: Mexico*, ed. Nancy Newhall, Millerton, NY: Aperture.

臺灣大學學術期刊資料庫

## 圖版出處

圖1 Tina Modotti, *La Técnica* (1928)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖2 Anonymous, Tina Modotti at an exhibition of her photographs, Mexico City (1929)
Original dimensions unknown
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖3 Edward Weston, *Gran Circo Ruso (Circus Tent)* (1924)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Collection Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

圖4 Tina Modotti, *Gran Circo Ruso (Circus Tent)* (1924)
Platinum print, 9 3/16 x 6 15/16 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖5 Tina Modotti, *Roses* (1924)
Platinum print, 7 3/8 x 8 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖6 Tina Modotti, *Telephone Wires, Mexico* (1925)
Platinum print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖7 Tina Modotti, *Stadium* (1927)
Gelatin silver print, 7 1/2 x 9 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖8 Tina Modotti, *Building, Mexico City* (c. 1928)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖9 Tina Modotti, *Tank No. 1* (1927)
Gelatin silver print, 9 5/8 x 8 5/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖10 Tina Modotti, *Workers' Parade* (1926)
Platinum print, 8 3/8 x 7 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖11 Tina Modotti, *Hands Resting on Tool* (1927)
Platinum print, 7 1/2 x 8 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖12 Edward Weston, *Hands, Mexico* (1924)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Collection Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

臺灣大學學術期刊資料庫

圖13　Tina Modotti, *Worker Reading "El Machete"* (1927)
Platinum print, 9 5/16 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖14　Tina Modotti, *Sickle, Bandolier, Guitar* (1927)
Gelatin silver print, 7 9/16 x 9 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖15　Tina Modotti, *Those Above and Those Below (Elegance and Poverty)* (1928)
Gelatin silver print (photomontage), 9 3/4 x 6 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

圖16　Tina Modotti, *Hands of the Puppeteer (Man's Hands with Yank)* (1929)
Gelatin silver print, 8 15/16 x 5 1/4 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖1　Tina Modotti, *La Técnica* (1928)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2 Anonymous, Tina Modotti at an exhibition of her photographs, Mexico City (1929)
Original dimensions unknown
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

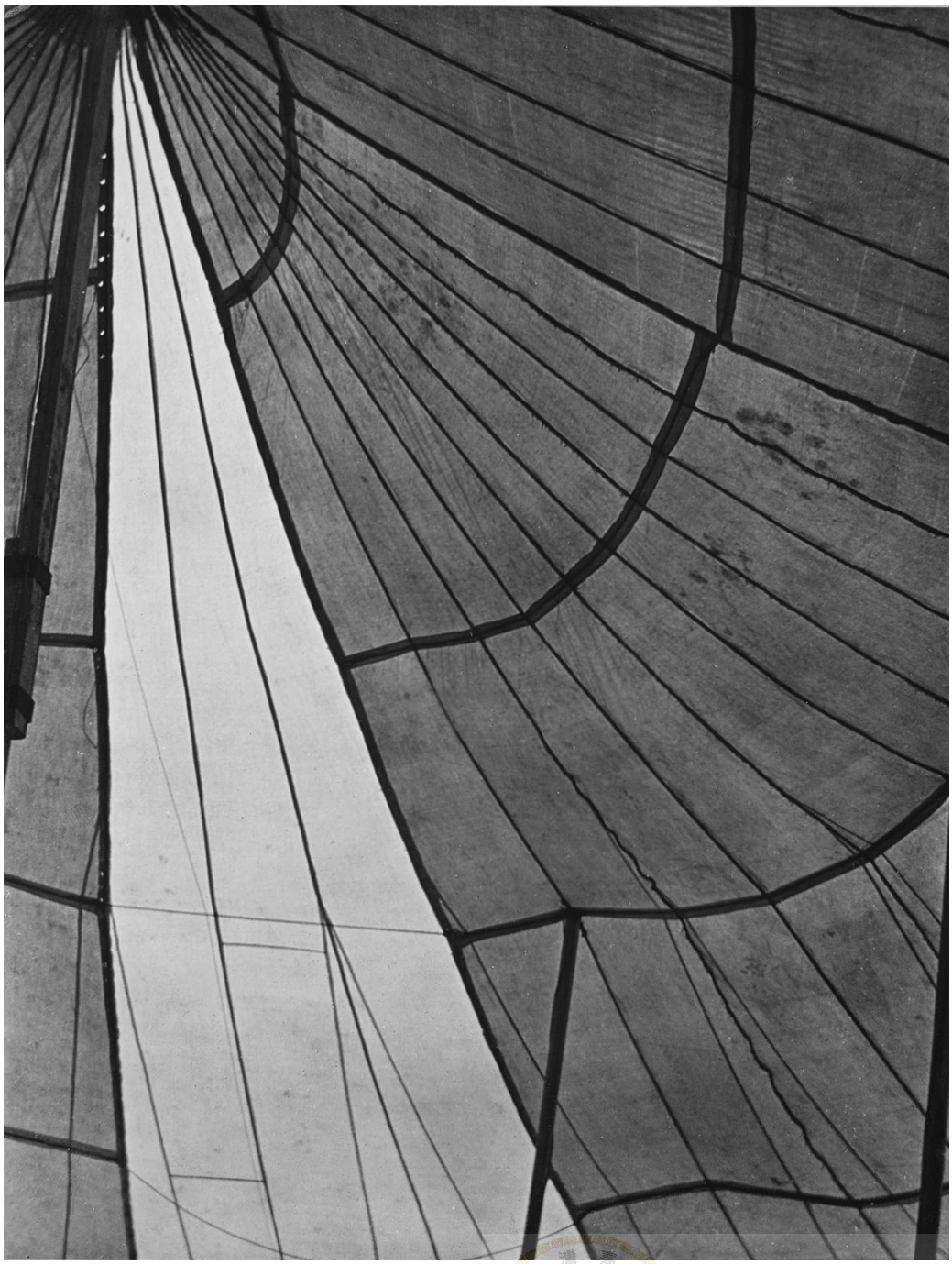


圖3　Edward Weston, *Gran Circo Ruso (Circus Tent)* (1924)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Collection Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

臺灣大學學術期刊資料庫

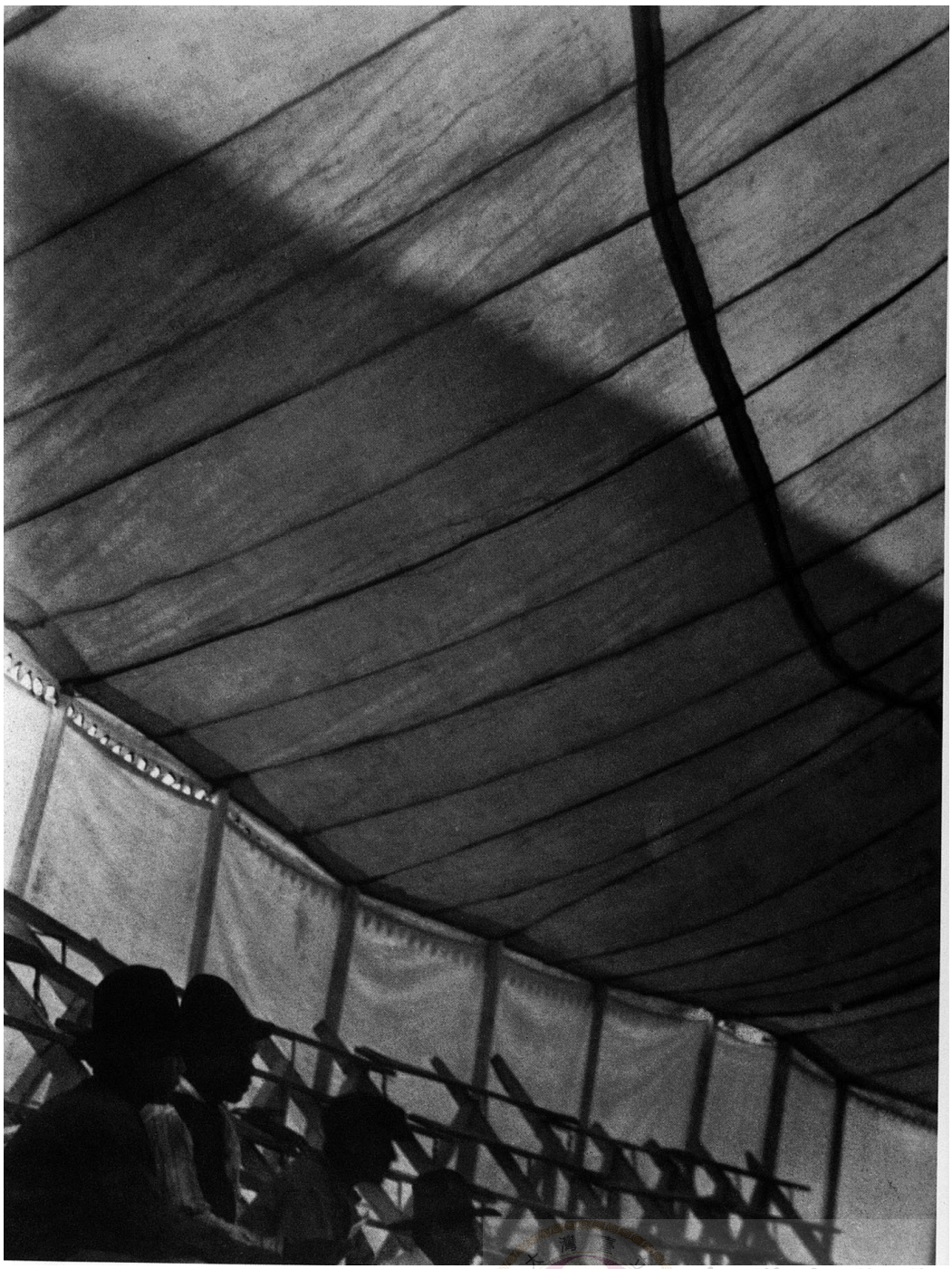


圖4 Tina Modotti, *Gran Circo Ruso (Circus Tent)* (1924)
Platinum print, 9 3/16 x 6 15/16 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5　Tina Modotti, *Roses* (1924)
Platinum print, 7 3/8 x 8 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

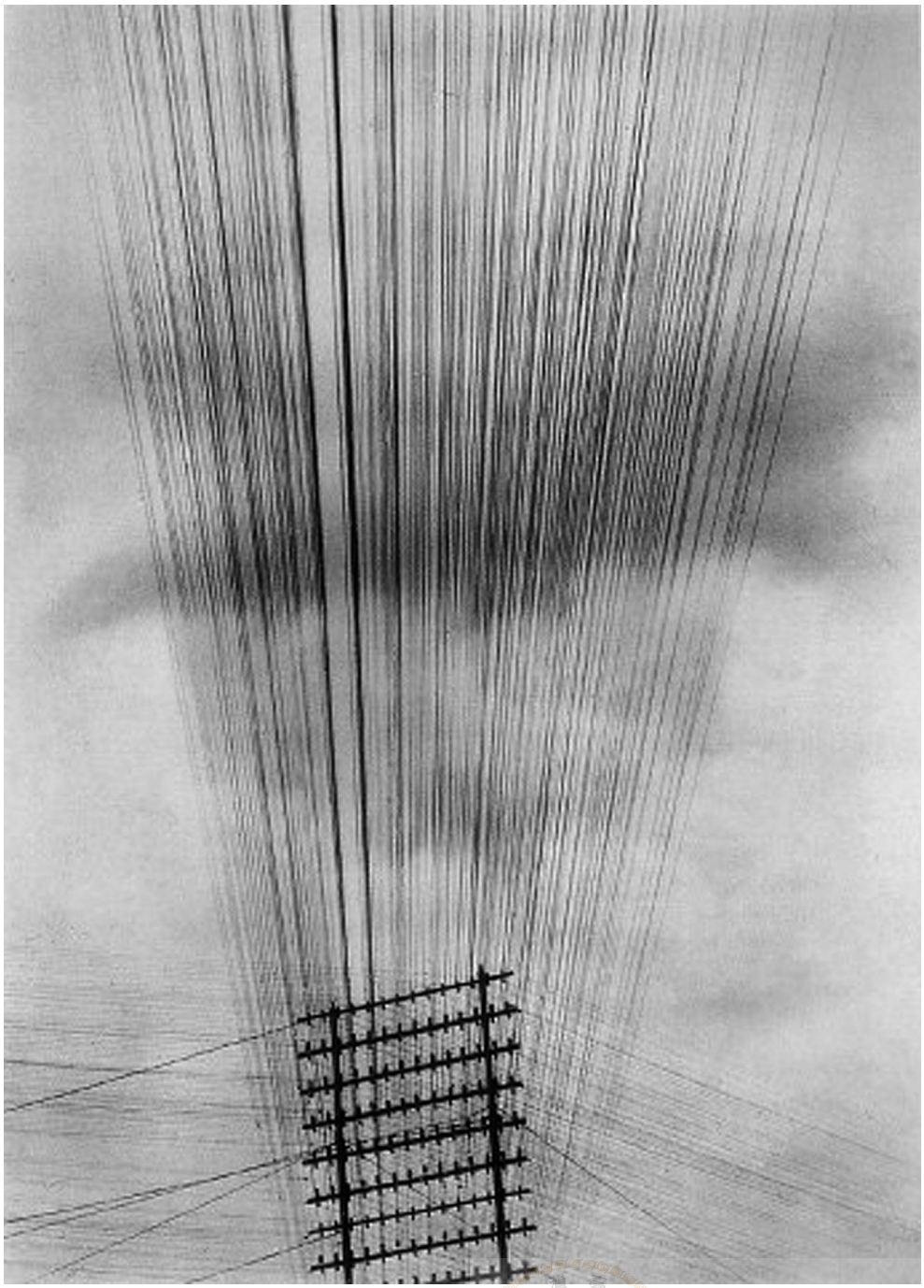


圖6 Tina Modotti, *Telephone Wires, Mexico* (1925)
Platinum print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7　Tina Modotti, *Stadium* (1927)
Gelatin silver print, 7 1/2 x 9 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 Tina Modotti, *Building, Mexico City* (c. 1928)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

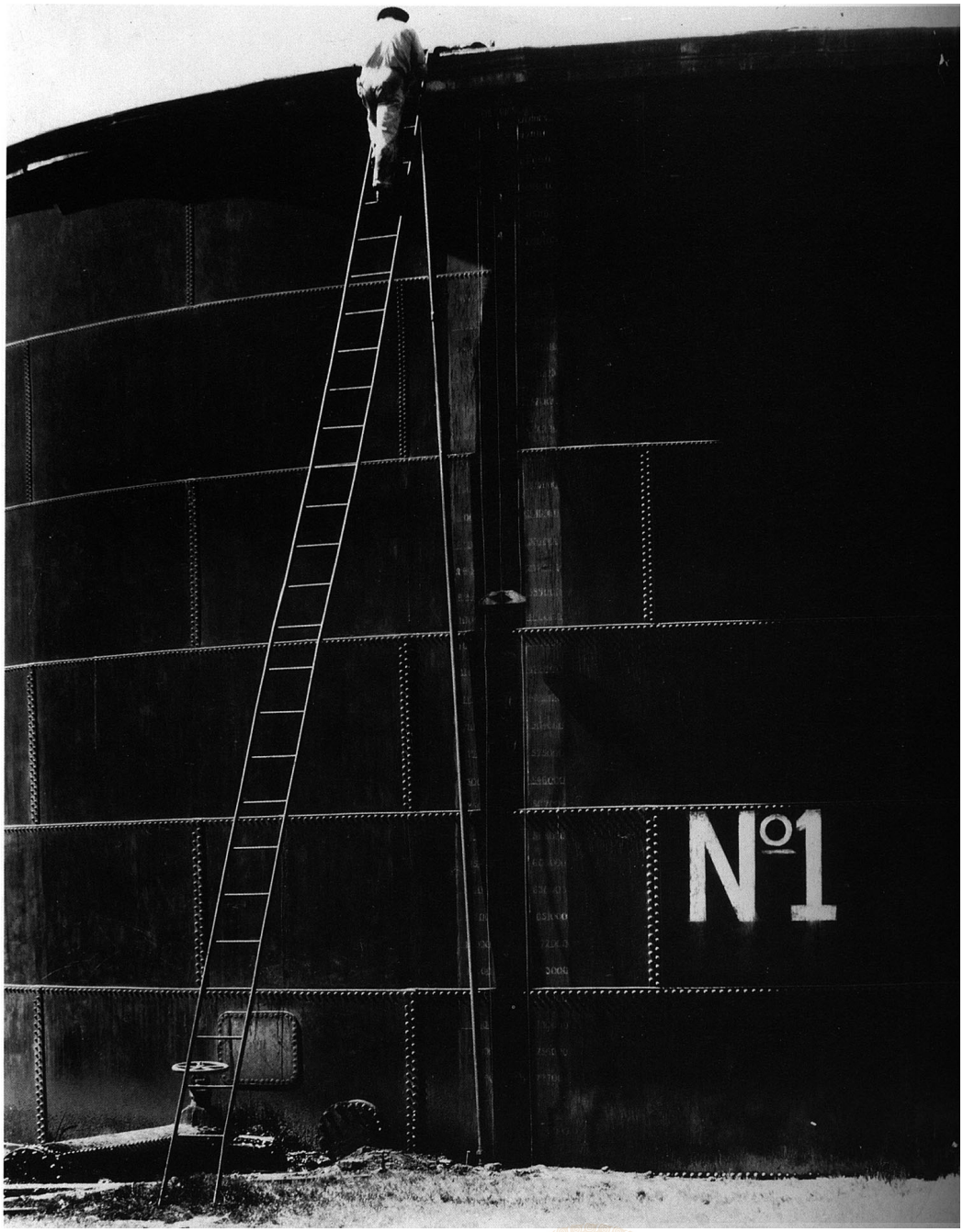



圖9　Tina Modotti, *Tank No. 1* (1927)
Gelatin silver print, 9 5/8 x 8 5/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10 Tina Modotti, *Workers' Parade* (1926)
Platinum print, 8 3/8 x 7 3/8 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　Tina Modotti, *Hands Resting on Tool* (1927)
Platinum print, 7 1/2 x 8 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖12 Edward Weston, *Hands, Mexico* (1924)
Gelatin silver print, 9 3/8 x 7 1/2 in.
© Collection Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

臺灣大學學術期刊資料庫




圖13　Tina Modotti, *Worker Reading "El Machete"* (1927)
Platinum print, 9 5/16 x 7 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

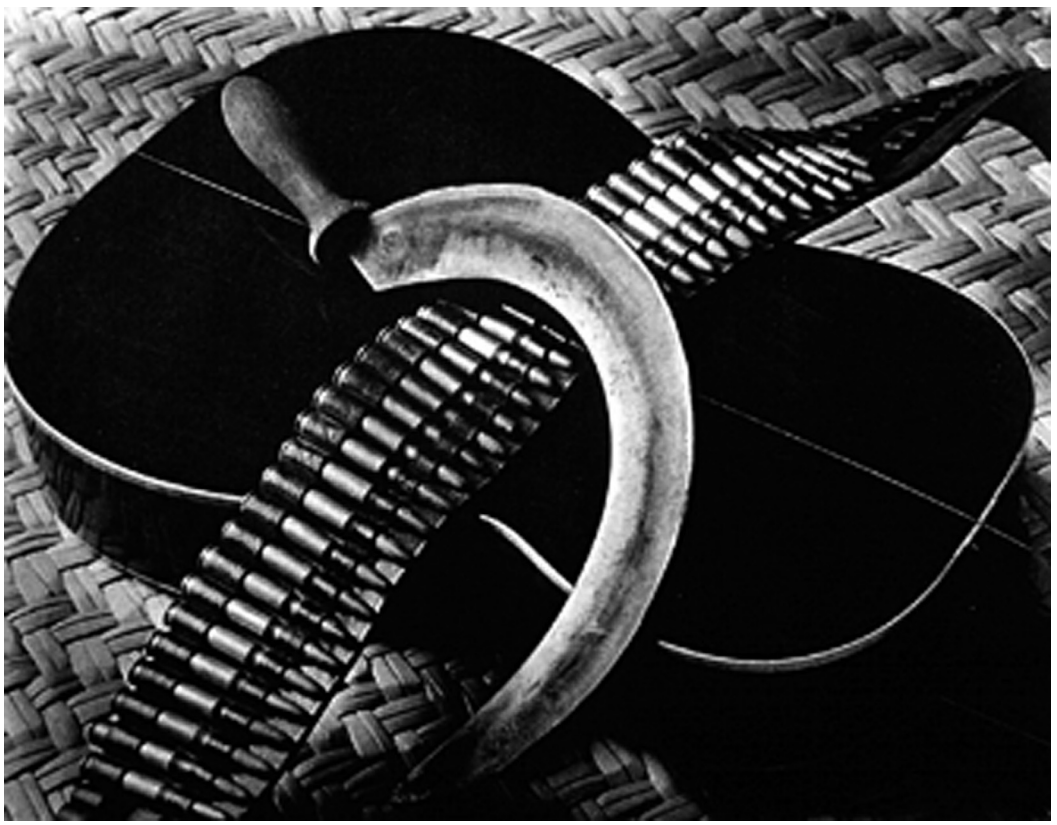


圖14 Tina Modotti, *Sickle, Bandolier, Guitar* (1927)
Gelatin silver print, 7 9/16 x 9 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫




圖15　Tina Modotti, *Those Above and Those Below (Elegance and Poverty)* (1928)
Gelatin silver print (photomontage), 9 3/4 x 6 1/2 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

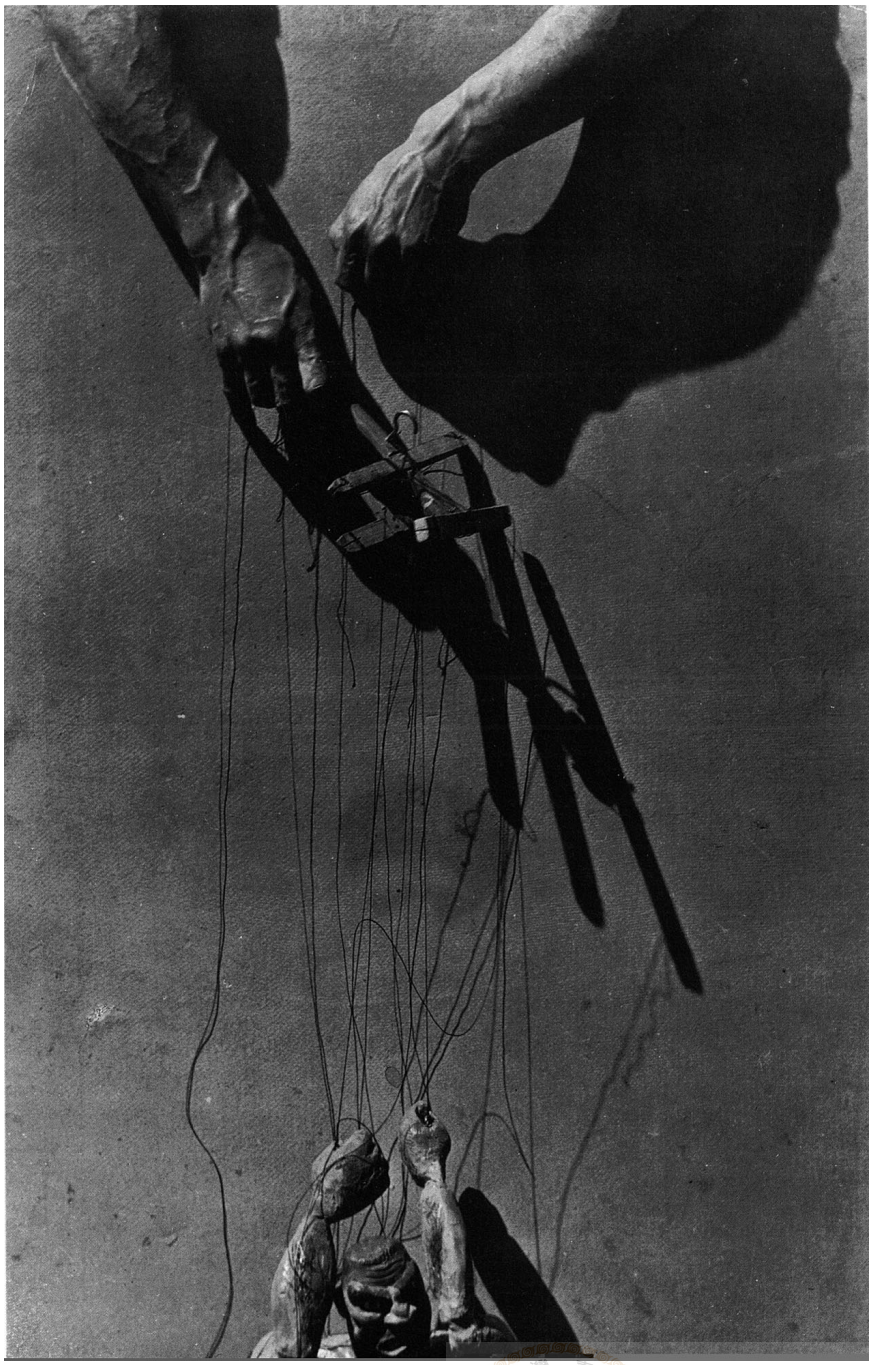


圖16 Tina Modotti, *Hands of the Puppeteer (Man's Hands with Yank)* (1929)
Gelatin silver print, 8 15/16 x 5 1/4 in.
© Courtesy of Throckmorton Fine Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

# Camera as Weapon:
# Tina Modotti's Revolutionary Photography

**Liu, Jui-Ch'i**
Graduate Institute for Studies in Visual Cultures (prep. office)
National Yang-Ming University

Tina Modotti (1896-1942), who was born in Italy and grew up in the United States, has been well-known for her photographs shot during her Mexican sojourn (1923-1930). She gradually dedicated herself to a life of photographic practices and left-wing activism in post-revolutionary Mexico. Modotti had her initiation into formalist photography as an apprentice to Edward Weston. As soon as she settled in Mexico, her photographic works were linked to the Estridentismo movement. Since 1926, Modotti had explored to combine the worlds of radical formalist photography and communist activism. At the end of 1927, Modotti fully achieved her goal, using her camera as a weapon, to produce the revolutionary photography as defined by Leon Trotsky.

This paper treats her only solo exhibition during her lifetime held in 1929, as well as Trotsky's phrases quoted by her in red at the beginning of the exhibition brochure, as important clues to comprehend her development of the revolutionary photography. I will elucidate a Marxist interpretation of Modotti's photographic works within the artistic and social context of post-revolutionary Mexico. By applying Trotsky's viewpoints in *Literature and Revolution* (1924), I will explore how Modotti gradually merged photographic practices with revolutionary politics from the perspectives of production and reception. I will also interpret the development of Modotti's photographic career from formalism, to Estridentismo, to revolutionary photography in comparison to Trotsky's dialectical interpretation of the development of Russian Futurist, formalist, and revolutionary literature. By so doing, I want to analyze how Modotti's works could serve as weapons to provoke the proletariat revolution and to reconstruct the social reality.

**Keywords: Tina Modotti, Leon Trotsky, formalism, Estridentismo, revolutionary photography, Marxism, technique**

臺灣大學學術期刊資料庫