

**ANALES DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS**

Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, NIEVES

Fotografías inéditas de Tina Modotti

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXX, núm. 93, 2008, pp. 213-224

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36912019009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA

*Fotografías inéditas
de Tina Modotti*

J EAN CHARLOT Y TINA MODOTTI coincidieron en el México de principios de los años veinte cuando ambos, ansiosos por aprender lo que el país les ofrecía, lograron insertarse en la élite mexicana, en gran medida conformada por artistas e intelectuales del momento. Modotti llegó a finales de 1923 junto a Edward Weston, con quien se dedicaría a la fotografía, oficio que ella aprendió con gran rapidez durante sus primeros meses en el país.¹ Este asunto es, cuando menos, un tanto ambiguo, ya que no se ha podido indicar en qué medida Modotti conocía ya este oficio por medio de su tío Pietro Mondini —fotógrafo experimental y precursor de la fotografía con luz de vela, asentado en la ciudad de Udine— o, más tarde, ya en San Francisco, de su padre —“fotógrafo de arte y todo tipo de vistas”.²

1. Hacia 1923, Edward Weston mantiene una relación amorosa con quien ha sido su discípula desde algún tiempo atrás en San Francisco: Tina Modotti. La italiana, viuda, decide viajar junto a Weston a México a cambio de la enseñanza de las técnicas y el oficio de la fotografía. Asimismo, ella debería encargarse del hijo de su maestro —el pequeño Chandler—, quien vendría a completar un espejismo de familia que ella nunca podría tener. Poco tiempo después, al romperse la relación amorosa, Weston regresa a los Estados Unidos y Tina se mantiene a la cabeza del estudio fotográfico que ambos habían creado en la calle Veracruz del Distrito Federal. Véase más información en María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, “Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México: Tina Modotti y el muralismo mexicano”, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, L'Eliana, núm. 4, invierno de 2007/2008, pp. 102-107.

2. Según Margaret Hooks, Yolanda Modotti —hermana de Tina— apunta que su padre pasaba algún tiempo en ese estudio junto a su hermano, por lo que debió haber aprendido el oficio en esa época. A este respecto, según tales apuntes, durante 1920 y ante el crecimiento industrial

De cualquier forma, Modotti se apasiona por la fotografía, su técnica y sus procedimientos, y, junto a Weston, pronto frecuenta el círculo de amistades de Diego Rivera, donde figuran Germán y Lola Cueto, Xavier y Elisa Guerrero, el Dr. Atl, Nahui Ollin y el mismísimo Jean Charlot —entre otros—, quien, llegado a México junto a su madre tras vivir en Francia la primera guerra mundial, se consagró a la tarea de asistir a reuniones, excursiones y veladas en la casa del matrimonio Rivera-Marín.³

En 1926, Modotti ya trabaja de forma autónoma y es reconocida por su labor retratística y por fotografiar los murales que Diego Rivera y José Clemente Orozco habían hecho en algunos edificios públicos de la capital durante el periodo de 1926 a 1929. Estas tomas las vendía tanto en México como en Estados Unidos por medio de *Mexican Folkways*, publicación bilingüe a cargo de Frances Toor, que las ofrecía al módico precio de 50 centavos de dólar. Igualmente, se ha podido conocer, tras la publicación de la correspondencia de Orozco, que esas instantáneas eran usadas de forma análoga por Alma Reed para hacer propaganda del Ashram, círculo intelectual donde el muralista encontró un lugar donde exhibir y vender su obra y que le valió una exposición en la Liga de Arquitectos de Nueva York en 1928. Esta exhibición se llevaría a cabo con las fotografías que años antes Modotti había realizado de su obra mural en la Escuela Nacional Preparatoria en la ciudad de México. El *quid* residirá en el valor atribuido a esta exposición, puesto que el nivel categórico de las tomas será desdoblado entre la dimensión artística y la propiamente documental porque, pese a que reproducían los frescos realizados por Orozco, la perspectiva, los cortes y la visión —vanguardista— de las fotografías se debían a la autoría artístico-intelectual de la italiana. Pese a todo, no existen documentos (conocidos) que verifiquen el conocimiento de Modotti sobre esta exposición ni de la muestra misma, por lo que resulta difícil emprender un cuestionamiento sobre el asunto.

registrado en la incipiente y pequeña colonia italiana, abre cerca de Washington Square un estudio fotográfico que quebraría poco tiempo después. Según refiere la propia Hooks, Giuseppe —que ahora adoptaría el nombre de Joseph— anunciaría su local en las páginas del *Crocker-Langley's 1908 City Directory* del siguiente modo: "Modotti Joseph & Co. Fotógrafos de arte y todo tipo de vistas, Powell 1865". Para conocer más información al respecto, *cfr.* Margaret Hooks, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

3. *Cfr.* Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Fotografía, 3), 2002.

Será precisamente en la obra del muralista donde Jean Charlot se perfilará como eje fundamental, puesto que, tras la partida de Orozco a Nueva York en 1927, se hará cargo de sus asuntos en México y, como era de esperar, se convertirá en mediador para que la artista le surta fotografías en aquella ciudad. En este sentido le escribe a su esposa, Margarita Valladares:

Lo mejor es que Charlot se encargara de lo de las fotos de Tina Modotti pero me da pena molestarlo más y, como te digo, hace mucho que no me escribe, no sería difícil que la Anita [Brenner] me haya puesto ya en mal con él.

Las fotos que quiero es [son] de lo más reciente y por separado te mando lista. De todos modos dile que precise exactamente desde antes, el costo [...] Dile que más tarde pudieran venderse aquí copias.⁴

Asimismo, no resulta del todo extraño que Jean Charlot se hubiera quedado con algunos de los negativos que Modotti produjo en los patios de la Preparatoria o de la Secretaría de Educación Pública, pues tal vez la fotógrafa simplemente se los obsequió en el marco de la buena relación entre ellos. De igual forma, tras la expulsión de Modotti en 1930 —debida a que se le consideró cómplice del intento de asesinato de Pascual Ortiz Rubio, presidente de la República en aquel momento—, ella no tuvo ya más contacto con la fotografía —con excepción de algunas referencias en Alemania— ni con sus viejos amigos de México, salvo con Manuel Álvarez Bravo, de quien se conservan algunas cartas enviadas desde Berlín.⁵ Es quizás desde esta perspectiva como cobran más importancia las tomas de Modotti que forman parte de la Colección Jean Charlot en la Universidad de Hawái, llegadas ahí junto con el resto del acervo —que consta de fotografías y otros documentos— en 1981.⁶ Se trata de estas 22 fotografías:

- Doce que consisten en una serie de retratos de Jean Charlot. El artista se presenta en distintas posturas y composiciones que acentúan su pro-

4. José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita. 1921-1949*, México, ERA, 1987, p. 127.

5. Cfr. “Adiós a la fotografía. Correspondencia de Tina Modotti a Manuel Álvarez Bravo”, *Alquimia*, México, año 1, núm. 3, mayo-agosto de 1998, pp. 39-40.

6. Agradezco a Bronwen Solyom, encargado de las fotografías de Tina Modotti de la Colección Jean Charlot, los datos que me brindó al respecto. Cabe mencionar que también forman parte de esta colección 35 fotografías de Edward Weston fechadas entre 1925 y 1941, así como obras de Gregory Alexandrov, quien fue asistente de Eisenstein durante la filmación de *¡Que viva México!* en 1930, y de Sonya Noskowiak, entre otros.



1. Tina Modotti, *Retrato de Jean Charlot*, ca. 1926, plata sobre gelatina. Colección Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawái en Manoa (JCCTM6).

funda espiritualidad y su afecto por la cultura mexicana y el arte popular (fig. 1).

- Ocho que reproducen algunas tomas de los frescos realizados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria (6) y por Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (2) en 1928.
- Dos, de valor documental, que representan un *Autorretrato* de David Alfaro Siqueiros y la *Tehuana* de Adolfo Best Maugard donde se puede advertir la aplicación de su método de dibujo⁷ en la factura gráfica.

Las fotografías que a continuación analizaré son las relativas a los frescos, realizadas en 1928. Estas ocho tomas resultan muy interesantes porque reproducen obra de José Clemente Orozco. La parte de la obra de Modotti correspondiente al muralista es la menos rescatada y difundida. Todas representan una angulosidad extrema donde ella parece experimentar con nuevos puntos de vista que difuminan por completo las pinturas y alteran su espacialidad, imprimiendo un sentido de abstracción formal a la composición.

Así, las fotografías de los frescos que habría de realizar Modotti sobre la obra de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria nos muestran un universo

7. Véase más información en Adolfo Best Maugard, *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1923.



2. Tina Modotti, *El banquete de los ricos mientras los pobres trabajan* (fragmento del mural de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria), ca. 1928, plata sobre gelatina. Colección Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawái en Manoa (JCCTM4).

propio tratado con un carácter individualista y abstractivo que denota la superación de los esquemas westonianos y la configuración plena de un lenguaje propio situado entre lo objetual y la mística; es decir, una vía de desarrollo personal (fig. 2). En distintas publicaciones (*Mexican Folkways* y *Forma*, fundamentalmente) se hallan referentes directos de la obra fotográfica que sobre Orozco realizó la italiana, puesto que en el Archivo Fotográfico Manuel Tous-saint del Instituto de Investigaciones Estéticas sólo se conservan cinco tomas: un retrato del pintor de espaldas sobre un andamio y cuatro fotografías relativas a la primera etapa de sus frescos. Por ende, estas cinco instantáneas revisten gran importancia, pues se advierte en ellas un giro conceptual en el imaginario, sobre todo en el tratamiento y la elección de singulares puntos de vista en las tomas de arquitectura, donde se observa una acusada angulosidad.

Las fotografías referidas anteriormente forman parte de un artículo publicado en julio de 1928 en la revista *Forma*⁸ y poseen vital relevancia porque el texto lo escribió el mismo Jean Charlot, y sobre él diría el propio muralista a su mujer: “está muchísimo mejor y muy ilustrado con 33 [sic] grabados; es lo mejor que se ha escrito sobre tu ilustre y planche marido”.⁹ En el artículo se describe la innata personalidad artística de Orozco, quien, al no haber realizado el tan ansiado viaje a Europa, no se había contaminado de los lenguajes vanguardistas y resultaba así el único artista mexicano con raíces “genuinamente americanas”.¹⁰ Apunta Charlot que la obra mural de Orozco es fruto de una profunda interiorización del cuerpo humano, al cual atribuye la máxima importancia dentro de sus composiciones monumentales, que deben analizarse en función de la integración plástica con el soporte. Lo que Charlot denominará “obra monumental” comprenderá, según él, desde el óleo realizado en 1913 —*Rendición de los españoles en San Juan de Ulúa*—, al cual propone como antecedente directo de la obra mural compuesta por sus frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, hasta el pequeño panel realizado para la Casa de los Azulejos. El artículo estaría acompañado de 33 fotografías, de las cuales sólo doce son reproducciones del interior de la Preparatoria y las 21 restantes representan tomas de los bocetos para realizar tanto obra mural como de caballete para la iniciativa pública y la privada.¹¹ Todas estas referencias tendrán gran importancia, pues, al igual que las que las pertenecientes a la Colección Jean Charlot de la Universidad de Hawái, se realizaron en 1928. Antes de analizarlas, dividiré en dos etapas el desarrollo de la obra fotográfica que alcanza Tina Modotti en relación con los murales en México.

8. Jean Charlot, “El Renacimiento del fresco en México. José Clemente Orozco: su obra monumental”, *Forma*, México, núm. 6, 1928, pp. 32-51.

9. Orozco, *op. cit.*, p. 119.

10. Charlot, *op. cit.*, p. 32.

11. Los bocetos hacen referencia —según el orden de aparición y descripción— a una obra de caballete para el doctor. Puig Casauranc (1), a un boceto para un fresco en Orizaba (3), al fresco *La huelga* de la Escuela Nacional Preparatoria (4), al fresco *Ingenieros* de la misma institución (1), a los pies del soldado en el fresco *La trinchera* (1), a los frescos del segundo piso de la Preparatoria (1), a *El Cortés y la Malinche* (2), a un maguey del fresco de la escalera (1), al estudio de una cabeza de la *Destrucción del orden anterior* (1), al fresco *Hombres bebiendo agua* (1), al fresco *Trabajo* (1), a un óleo de Anita Brenner (1), a dos dibujos a tinta china titulados *Víctimas* y *Mutilados* (2), y a un estudio para *El enterrador* (1).

Primera etapa: De rerum vetustorum (1926)

Tras la independencia lograda por la fotógrafa en 1925, comienza a trabajar de modo individual y realiza numerosos retratos de personajes importantes del momento, como Dolores del Río y Nahui Ollin, retratos que incluso se llegaron a publicar en la prensa nacional, como ocurrió con el de la primera actriz arriba señalada en *El Universal Ilustrado*. Modotti, que para entonces (desde 1927) se encontraba afiliada al Partido Comunista Mexicano y colaboraba con su órgano de difusión —*El Machete*—, comenzaba una trayectoria de lucha social alentada por su relación con Xavier Guerrero. Se estaba abriendo, para ella, una etapa de alta calidad artística que daría como resultado obras sobresalientes como *Madre indígena amamantando a su hijo*, de 1926, o *La mulita*, de 1927.

En ese último año, a la vuelta de un viaje a San Francisco¹² y provista de una cámara nueva, comenzará a fotografiar la obra muralística de los artistas que trabajaban activamente en algunos edificios de la ciudad apoyados por el gobierno. Modotti, cargada con su Graflex de $3\frac{1}{4} \times 4\frac{1}{4}$ y ayudada por andamios de madera, logró capturar la obra muralista de un modo íntegro. Si bien es cierto que antes de la italiana la había fotografiado José María Lúpervio o Escamilla,¹³ sólo ella consiguió mostrar pintura y estructura como un solo núcleo artístico. Varias son las reproducciones que de esta época encontramos si nos referimos, sobre todo, a la obra de Diego Rivera. En el ya citado Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas se resguardan 71 fotografías de los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, y, si atendemos a las publicaciones periódicas, podríamos juntar otro tanto. Estas fotografías se capturaron conforme a un lenguaje —aún cargado de influencia westoniana y con una proyección estéticamente muralística— que busca representar gráficamente lo objetual concretado en la reproducción de una corporalidad fragmentada y desordenada, y, aunque juega con las perspectivas, sigue siendo punto de inflexión para el estudio de sus influencias.

12. El viaje a San Francisco representará una catarsis en la vida de Modotti puesto que, si bien acudirá a la ciudad por la enfermedad de su madre, el viaje y las visitas a distintas personalidades del momento le servirán de guía para darle continuidad a su trabajo. La relación de amistad que entabla con la fotógrafa Consuelo Kanaga resultará de vital importancia para su carrera, puesto que tras ese contacto Modotti comenzará a revalorar su trabajo y a buscar un lenguaje propio sobre el cual reflexionar.

13. Cfr. Orozco, *op. cit.*

Así, encontramos vistas generales, detalles y secciones de cada panel que Modotti fotografía. Por ejemplo, el fresco riveriano de *La entrega de armas* o *El arsenal*, ubicado en el segundo piso del Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública, se representa en las tres tomas antes descritas. En la visita general podemos ver la totalidad del panel tratado de modo individual. La composición se centra en Frida Kahlo que, ataviada como soldado de la Tercera Internacional, reparte armas a los activistas que la rodean. Su cabeza y los pies de David Alfaro Siqueiros y Tina Modotti crean un triángulo equilátero que confiere equilibrio a la escena. El ambiente de efervescencia social impregna toda la obra: con las manos y las armas en alto, el líder que señala hacia el lema zapatista —revolucionario— de “Tierra y libertad” hace un llamado a la lucha por la igualdad en los derechos.

El detalle, en cambio, se muestra más atractivo. Modotti edita el mural para convertirlo en un retrato de Frida que, repartiendo armas, se ha convertido en el ícono de la revolución. Compositivamente, centra la escena en ella, ya que ningún otro cuerpo está representado de modo completo: sin rostro, sin tronco —referencia a órganos vitales—, están comprimidos en el automatismo de la máquina. Frida, así, se ve envuelta en una maraña de fragmentos corporales que configuran un imaginario bélico-manual. La revolución ha de hacerse por medio de los obreros que, adiestrados en el trabajo técnico, han de salvar del capitalismo a las naciones. Por último, la sección se centra en ella misma como si de un autorretrato se tratase. Modotti, que aparece con una carrillera entre las manos, mira a un joven, Julio Antonio Mella, ensimismado en los ideales de la revolución, mientras Vittorio Vidali se asoma tímidamente detrás de la máquina. A su lado, un artefacto armamentístico de carácter casi antropomorfo se dibuja como prototipo de la liberación del obrero calificado que ahora, en vez de trabajar duramente, tendrá tiempo para reflexionar y participar en la producción social.

Asimismo, dentro de esta primera etapa podemos mencionar en el trabajo de Modotti una clara referencia a patrones laborales y técnicos anteriores, sobre todo si se toma en cuenta la supremacía objetual y de la representación figurativa de ellos. De igual modo puede apreciarse la construcción de un lenguaje propio y personal que denota la integración entre soporte y medio, la reconstrucción de nuevas obras a partir de fragmentos o secciones que va seleccionando conscientemente a partir del original y el devoto tratamiento con que las imprimía. En una carta escrita a Edward Weston el 22 de marzo de 1927, le comentaría que estaba muy “ocupada con las copias. El domingo trabajé

de nuevo en la Secretaría [...] [en] más fragmentos de frescos nuevos. Diego está tan entusiasmado con mis copias que quería que repitiera las que ya tomó Lupercio. Pero me parece un trabajo demasiado grande".¹⁴ Idénticos motivos podemos encontrar en Orozco, quien se mostraba encantado con el trabajo de la italiana.¹⁵

Segunda etapa: De rerum novarum (1928)

En 1928 Modotti ya era una artista consagrada dentro y fuera del territorio nacional. Fotógrafa predilecta de la revista *Mexican Folkways*, estaba ya completamente imbuida del pensamiento comunista y la reflexión de su arte como un medio de lucha capaz de contribuir a la "producción social"¹⁶ del régimen. En el ámbito personal, también mostró su activismo desde un año antes al participar en el Comité Manos Fuera de Nicaragua y en la protesta por el asesinato de Sacco y Vanzetti, donde conoció al líder cubano Julio Antonio Mella. Juntos habrían de soñar con la vuelta a una Cuba libre de la dictadura del general Machado, pero él fue asesinado en enero de 1929 y ello truncó desde luego los planes de una vida en común, además de que la fotógrafa sufrió linchamiento moral por parte de los medios de comunicación.

Las fotografías que Modotti habría de realizar en esta etapa son la continuación de las que en 1926 inició sobre la obra mural de José Clemente Orozco. Estas imágenes se reunieron en el artículo ya mencionado de Jean Charlot, publicado en la revista *Forma*, al igual que las seis tomas referidas anteriormente de la Colección de la Universidad de Hawái. Estas reproducciones muestran un giro en la producción fotográfica de la artista, pues ponen de manifiesto el uso de un lenguaje sólidamente establecido y una peculiar perspectiva de lo que resultaría una serie de tomas de corte abstracto donde se advierte la madurez de la visión de Modotti. Las tomas, realizadas ahora con la vieja Korona de 8 × 10 de Edward Weston, buscaban el encuentro de ángulos estructurales para deformar la visión en una composición totalmente vanguardista (fig. 3).

14. Cfr. Antonio Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931*, México, León y Cal, 1992.

15. José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929*, México, Siglo xxi, 1971, pp. 117-118.

16. Cfr. Tina Modotti, "Sobre la fotografía", *Mexican Folkways*, México, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929, pp. 196-198.



3. Tina Modotti, *Detalle arquitectónico que muestra un fragmento del mural de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, ca. 1928*, plata sobre gelatina. Colección Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawái en Manoa (JCCTM16).

Las doce fotografías que ilustran el artículo de Jean Charlot conforman, dentro de la estructura anterior, las vistas generales, detalles y secciones de los frescos que envuelven el primer piso y las escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria. Resalta las composiciones de tema campesino y obrero, fragmentándolas, en algunos casos, para denotar en ellas el discurso que más se adecuaba a su lenguaje plástico. Así, la fraternidad representada en la unión de las manos, el escorzo magistral de un cuerpo que cae en la trinchera y el fraile que, ergonómicamente, dobla su espalda para abrazar al indígena en un acto de amor piadoso —y para adecuarse al arco de medio punto— (fig. 4) configuran el discurso de una secuencia que, si la leemos analíticamente, nos ofrece una historia de las luchas sociales en México. ¿Por qué habría de representarlo de modo intencional? Porque tal vez, en la confluencia de miradas que supuso para Modotti imbuirse del medio de expresión muralística y fotografiar des-



4. Tina Modotti, *San Francisco abrazando al pobre* (fragmento del mural de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria), ca. 1928, plata sobre gelatina. Colección Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawái en Manoa (JCCTM21).

de la misma perspectiva que la del pintor, tendría que “elegir” ya no las vistas generales sino las secciones y los detalles que configurarían un imaginario propio —aunque sea a partir de otro ajeno en cuanto a la autoría, mas no respecto al tema.

Las fotografías de la Colección Jean Charlot de la Universidad de Hawái se tornan fundamentales en esta investigación puesto que conforman, de modo referencial, el culmen de la labor retratística de Modotti. Estas imágenes, que probablemente son las últimas fotografías que ella tomó de los murales, expresan una profunda racionalización de las formas en composiciones de puntos de vista encontrados y de falsas imágenes que son el deleite de los críticos. Debido a la dimensión etérea de las tomas y la desproporción de las formas, se fractura la concepción primitiva de la obra de Modotti para dar paso a otra mucho más madura y personal.

Las dos tomas que alberga la colección referida a la obra de Diego Rivera presentan dos detalles del Patio de las Fiestas en la Secretaría de Educación Pública. Uno corresponde al Corrido a la Revolución, del panel de *La noche de los pobres* o *El sueño*, donde se destaca la parte superior de la composición puesto que la relativa al sueño la ha dejado fuera de foco. Otro es *El tianguis*, donde a los pies descalzos de un campesino se aprecia una variedad de frutas autóctonas de la zona tropical mexicana como los plátanos, la caña, el coco y el mamey. Otra copia de esta fotografía forma igualmente parte de la colección hallada en la citada fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

En definitiva, las fotografías de Modotti que alberga la Colección Jean Charlot de la Biblioteca Hamilton en la Universidad de Hawái en Manoa constituyen algunos de los documentos más importantes para analizar la obra de la artista italiana, puesto que su aparición da cuenta de un punto de referencia fundamental para contrastar la colección que resguarda la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, dos años anterior a aquélla. Una y otra, junto a las ilustraciones que acompañan el artículo publicado en la revista *Forma* por Jean Charlot, suponen el culmen de un trabajo donde Modotti se identifica con el proceso del arte moderno nacional, basado en la interiorización de la realidad, para construir su discurso visual. Sin duda, tanto estas fotografías como los murales en sí coadyuvaron a la creación de un imaginario nacional mexicano que perduró iconográficamente —con algunas excepciones— hasta finales del siglo xx. ♣

N.B. Quiero agradecer nuevamente a Bronwen Solyom, curador encargado de las fotografías de Tina Modotti de la Colección Jean Charlot de la Biblioteca Hamilton en la Universidad de Hawái en Manoa, su ayuda y su amabilidad; él me facilitó los permisos y las imágenes necesarios para que este artículo se publicara.