



*Donde caben dos caben tres: la intertextualidad en la fotografía y la pintura de Edward Weston, Tina Modotti y Diego Rivera*

DINA COMISARENCO MIRKIN

Universidad Iberoamericana

RESUMEN. El uso que Diego Rivera realizó en sus murales de algunas de las fotografías tomadas por Edward Weston en México durante los años veinte, particularmente la serie de sus desnudos de Tina Modotti, reproducidos por Rivera en su ciclo de Chapingo, y fotografiados a su vez por la modelo-fotógrafa, plantea interesantes cuestiones en relación con el tema de la representación (entendida como la producción de significado a través del lenguaje artístico), la relación entre la pintura y la fotografía, y las estrategias artísticas conocidas como “apropiación,” “préstamo,” “alusión,” y “correspondencia.” (Zavala, 1999: 137-147) En este trabajo me propongo analizar dichas problemáticas en relación con la imagen y la intertextualidad, complejizadas en este caso por las relaciones amorosas entre el fotógrafo, el pintor y la modelo-fotógrafa; y también, por razones estéticas e ideológicas en relación con las propuestas del muralismo mexicano con respecto al carácter colectivo del arte.

PALABRAS CLAVE: *intertextualidad, apropiación, Tina Modotti, Edward Weston, Diego Rivera.*

RESUMO. O uso que Diego Rivera realizou em seus murais de algumas das fotografias tomadas por Edward Weston no México nos anos vinte, particularmente a série de seus nus de Tina Modotti, reproduzidos por Rivera no seu ciclo de Chapingo, e fotografados, por sua vez, pela modelo-fotógrafa, apresenta questões interessantes em relação com o tema da representação (entendida como a produção de significado através da linguagem artística), a relação entre a pintura e a fotografia e as estratégias artísticas conhecidas como “apropriação”, “empréstimo”, “alusão” e “correspondência” (Zavala, 1999: 137-147). Este trabalho propõe analisar tais problemáticas em relação à imagem e à intertextualidade, complexificadas neste caso pelas relações amorosas entre o fotógrafo, o pintor e a modelo-fotógrafa; e, também, por razões estéticas e ideológicas relacionadas com as propostas do muralismo mexicano com respeito ao caráter coletivo da arte.

PALAVRAS-CHAVE: *intertextualidade, apropriação, Tina Modotti, Edward Weston, Diego Rivera.*

ABSTRACT. The use that Diego Rivera made in his murals of some of Edward Weston's photographs during the 1920s, particularly the series of his nudes of Tina Modotti reproduced by Rivera in his Chinango cycles, and photographed in turn by the model-photographer, poses some interesting problems regarding the theme of representation (understood as the production of meaning through artistic language), the relationship between painting and photograph, and the artistic strategies known as “appropriation,”

“borrowing,” “allusion,” and “correspondence” (Zavala, 1999: 137-147). In this paper, I focus on the relation between the use of images and intertextuality, which is made more complex in this particular case by the love relationship between the photographer, the painter and the model/photographer, and also by aesthetic and ideological reasons related to the position of Mexican muralism with respect to the collective character of art.

KEYWORDS: *intertextuality, appropriation, Tina Modotti, Edward Weston, Diego Rivera.*

## *Introducción*

La mutua asimilación de imágenes entre Edward Weston (1886-1958), Tina Modotti (1896-1942) y Diego Rivera (1886-1957), durante los años veinte, permite explorar problemáticas interesantes tales como las relaciones entre la pintura y la fotografía, la identificación y el deseo, y principalmente sus múltiples convergencias a través del diálogo visual.

En este trabajo utilizo la narración de la compleja y rica relación profesional y sentimental que unía a los dos fotógrafos y al muralista como método interpretativo, apoyándome en la lectura crítica de algunos de los textos autobiográficos y cartas personales de los mismos artistas, y del análisis de un grupo de autorretratos y retratos, que fueron creados y reapropiados de forma sucesiva, entre dos de los miembros del trío, o en algunos de los casos, incluso entre los tres.

En todos estos diálogos artísticos se entrecruzan componentes psicológicos, estéticos e ideológicos que confluyeron en la adopción de la estrategia artística de la “apropiación” y sus distintas variantes, a cuyo estudio está dedicado el presente trabajo. En su glosario para el análisis intertextual, Lauro Zavala define distintas estrategias y técnicas, que resultan particularmente adecuadas para abordar las obras aquí estudiadas: la apropiación propiamente dicha, es decir la “copia deliberada pero en otra técnica;” el préstamo, que según dice el autor, en el contexto del arte “se refiere a la apropiación de detalles específicos de otra obra;” la correspondencia, “series de imágenes creadas a partir de la apropiación y transformación de un original de otro autor;” y la alusión, “referencias explícitas o implícitas, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas.” (Zavala, 1999: 137-147).

Como todos estos recursos no existen en abstracto, sino en contextos específicos y en relaciones humanas concretas que les dan su significado, en el presente trabajo, a través del estudio de los retratos y autorretratos producidos por Weston, Modotti y Rivera en los años veinte, espero contribuir al análisis de la intertextualidad entre la fotografía y las artes plásticas, a la profundización sobre algunas de las distintas acepciones del concepto de apropiación y sus variantes, y al estudio del arte mexicano del siglo XX desde la perspectiva del discurso artístico que, en este caso, toma en cuenta la relación personal entre los artistas, los textos, las imágenes pictóricas y las fotos que sirvieron como evidencia de su relación.



Fig. 1. Rivera posando al frente de uno de sus murales en la Secretaría de Educación Pública, 1924. (Tomada de Desmond Rochfort (1993). *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, p. 50. México: Limusa.



Fig. 2. Tina Modotti y Edward Weston en su aniversario en México, 1924. (Imagen tomada de Mildred Constantine (1979). *Tina Modotti. Una vida frágil*. Fig. 26, p. 75. México: Fondo de Cultura Económica.

## 1. *El encuentro*

Tina Modotti visitó México por vez primera en 1922, cuando se enteró de la muerte de su esposo, el artista norteamericano Roubaix de l'Abrie, conocido como Robo, quien se encontraba en el país para organizar una exposición de colegas artistas californianos cuando lo sorprendió la muerte. Modotti se ocupó entonces de organizar sus funerales y concretó el montaje de la muestra en la Academia de San Carlos, contactándose así con varios artistas mexicanos, incluido el mismo Rivera, que allí pudo apreciar por primera vez la obra de Weston.

Poco tiempo después, en agosto de 1923, Weston y Modotti, acompañados por el hijo mayor del fotógrafo, Chandler, llegaron a México animados, como muchos otros artistas norteamericanos de la época, por la esperanza de encontrar un ambiente más propicio para desarrollar su creatividad artística, y posiblemente también, para poder vivir su poco convencional relación de pareja pues en ese entonces Weston todavía seguía casado.

Una vez instalados en la ciudad de México, y a muy poco tiempo de su llegada, Weston y Modotti, comenzaron a frecuentar a Rivera, mientras el muralista trabajaba en su grandioso ciclo de la Secretaría de Educación Pública (SEP) primero y en otros ámbitos sociales después. Desde el primer encuentro, Weston reconoció la genialidad del arte de Rivera, a quien en

más de una oportunidad calificaba como un “gran maestro.” En su diario el fotógrafo (Weston, 1990: 17) se lamentaba de no poder conversar más con él, posiblemente por las dificultades del idioma, que según el mismo testimonio, paulatinamente habrían de disminuir permitiendo una comunicación más fluida entre ambos. En aquella primera ocasión, Weston mencionaba con admiración que el muralista había vivido en París, entre los grandes artistas como Picasso y Matisse, artistas admirados por el fotógrafo, y que seguramente debía tener interesantes anécdotas que contar.

Por la misma fuente autobiográfica de Weston, sabemos también que en octubre de ese mismo año, el fotógrafo tuvo su primer y muy exitosa exposición individual en México, en *The Aztec Land*,<sup>1</sup> una librería y galería de arte del centro de la ciudad, y que el fotógrafo se sintió particularmente orgulloso por la visita a la muestra que realizó Rivera. Weston admiraba el atinado juicio estético del fotógrafo, y en relación con la opinión del muralista sobre sus propias obras, el fotógrafo manifestó sentirse plenamente identificado. Entonces escribió:

- [1] Last evening, Diego Rivera visited the exhibit. Nothing has pleased me more than ‘s enthusiasm. Not voluble emotion, but a quiet, keen enjoyment, pausing long before several of my prints, the ones which I know are my best. Looking at the sand in one of my beach nudes, a torso of Margrethe, he said, “this is what some of us “moderns” were trying to do when we sprinkled real sand on our paintings or stick on pieces of lace or paper or other bits of realism” (Weston, 1990: 26).

Si bien en aquella época Weston aspiraba a distanciarse del pictorialismo que caracterizaba a su producción artística temprana, principalmente a través de la abstracción formal, el énfasis dado por Rivera al “realismo” que el muralista reconocía en sus imágenes, debe haberlo impulsado, en gran medida, a nunca desatender del todo esta tendencia, cuya conjunción con la simplicidad de sus formas y composiciones, devela una parte esencial del secreto de su inigualable estilo.

## 2. *El hilo conductor del realismo*

Efectivamente, el realismo, parece haber sido el hilo conductor, desde el punto de vista de la estética, que complementó la identificación personal que unió a los tres artistas. En su texto clásico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin acertadamente señalaba que, frente al surgimiento del “primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art,” esto es con una teología del arte” (Benjamin, 1999: 5). Sin embargo, frente a dicha importante tendencia hacia la abstracción y a la consolidación del arte por el arte, propios de algunas de

las vanguardias artísticas del siglo XX, surgieron también otros movimientos y artistas independientes, en varios países y de forma más o menos simultánea, que de manera conciente prefirieron recuperar la figuración y el realismo.

Particularmente en el caso del muralismo mexicano de su primera etapa en la década de 1920, que es justamente el espectro cronológico que aquí nos ocupa, con su propuesta de “un arte popular, público, monumental, nacionalista y revolucionario, con una temática social e histórica que contribuyera a la educación y a la concientización política del pueblo” (Comisarenco, 2006: 101), el realismo de la imagen fue considerado como un elemento crucial, para comunicar el contenido de sus obras y para intentar garantizar la eficacia educativa que buscaban. Rivera, a través de su íntima relación con Weston y Modotti, fue capaz de vislumbrar en el arte de la fotografía, su posible asociación con la pintura mural y con su función política esencial.

Además de la reproductibilidad y consiguiente acceso masivo de la fotografía, Rivera, con su extraordinaria sensibilidad crítica, debía intuir ya la posibilidad que más adelante señalaría Benjamin, en relación con la desaparición de la unicidad del arte y con la pérdida del “aura,” asociada con la afirmación individual del sujeto creativo. En este sentido, la difusión de límites autorales entre las obras de los distintos tipos que serán analizados en el presente estudio, podría interpretarse, no sólo como el fruto de la profunda identificación personal que animaba a los artistas, sino también como un paso más hacia la realización del arte verdaderamente social al que aspiraban. A través del estudio de algunas imágenes producidas por los tres artistas durante la década de 1920, pueden reconocerse las fuertes resistencias contra las que cada uno de ellos tuvo que luchar al experimentar en carne propia las tensiones que las rupturas de las relaciones de pareja tradicionales, y las relacionadas con la pérdida de los límites autorales aquí señalados, les causaban.

### *3. Las correspondencias de los retratos de Guadalupe Marín de Rivera*

Poco tiempo después de su arribo a México, la pareja de fotógrafos constituida por Weston y Modotti, estaba bien integrada con el círculo artístico e intelectual de la época. Frecuentemente compartían eventos culturales y sociales, como así también excursiones al aire libre con Rafael Salas, Mona Alfau, Felipe Teixidor, Jean Charlot, Germán Cueto, Xavier Guerrero, Roberto Turnbull, Manuel Hernández Galván, Diego Rivera y su esposa Guadalupe Marín, entre otras varias figuras protagónicas de la cultura mexicana de aquel entonces.

De acuerdo con los testimonios de Weston en su autobiografía, el fotógrafo estaba particularmente deslumbrado con la vigorosa personalidad de Guadalupe Marín, a la que aludía en reiteradas oportunidades en su texto. Por su parte, a juzgar por el episodio de celos de la esposa de Rivera, referido por Weston

en su diario en ocasión de una fiesta de cumpleaños del muralista, la relación amorosa entre el Rivera y Modotti, había comenzado ya. Discretamente, y seguramente tratando de reprimir sus propios celos, en su diario Weston concluía la narración de dicho episodio declarando, tan sólo, su intención de fotografiar a la esposa del muralista (Weston, 1990: 31). Como señala Susan Sontag, “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder.” (Sontag, 2009: 14). Para Weston, fotografiar a Guadalupe Marín fue entonces una forma de apropiarse de la retratada, permitiendo una revancha, aunque sea en forma simbólica, en relación con la incontestable infidelidad de su amante, que aunque consentida de común acuerdo, debía sin embargo perturbarlo.

Una primer sesión de fotos de la esposa del muralista, efectivamente tuvo lugar el 24 de noviembre de 1923, y el fotógrafo registró en su diario que, en su opinión dichas tomas se encontraban entre las mejores que había realizado en México. Con orgullo señalaba también que, cuando algunos días más tarde mostró las primeras pruebas, precisamente en casa de los Rivera, todos los presentes expresaron un gran entusiasmo frente a sus logrados retratos. Una vez más sostenía en su texto, con evidente satisfacción, que en ese momento

[2] Diego turned to Tina remarking, “It bother the painter to see such photographs” (Weston, 1990:33).

Esta molestia, aparentemente “artística,” entre el “pintor” y el “fotógrafo”, que en sus fotografías había sido capaz de captar la belleza y el carácter de Guadalupe Marín de forma tan extraordinariamente “realista”, íntima y vital, seguramente contenía también un componente personal. También Rivera, a pesar de sus múltiples aventuras amorosas, incluida la relación con la misma Modotti antes señalada, debía sentirse amenazado frente a la evidente admiración que el fotógrafo sentía por su esposa, encarnada en tan extraordinarias fotos, sabiendo además que también Weston era otro notorio don juán, y en este sentido temiblemente parecido a él.

Al terminar la impresión de sus fotos de Guadalupe Marín, Weston escribió en su diario:

[3] I am finishing the portrait of Lupe. It is a heroic head, the best I have done in Mexico; with the Graflex, in direct sunlight I caught her, mouth open, talking, and what could be more characteristic of Lupe! Singing or talking I must always remember her (Weston, 1990:42).

Resulta importante recordar que Rivera, en su mural *La Creación* (1922), ya había incluido dos retratos de su esposa, encarnando a las figuras alegóricas de *La mujer* y de *La canción*. En dichas imágenes el muralista la había representado ya, justamente con la boca abierta, hablando o cantando, tal y como la habría de capturar Weston en sus fotos aquí referidas. Podemos interpretar entonces

que los retratos de Weston de Marín, presentan notables “correspondencias” con la obra anterior de Rivera, donde el fotógrafo se apropió de algunos aspectos de la obra del muralista y transformó otros, como estrategia artística creativa y con la connotación simbólica antes señalada.

Deslindando toda posible sospecha de copia o incluso de simple inspiración, en su diario Weston registró que visitó dicho mural tiempo después, el 28 de febrero, cuando fácilmente, tras su convivencia con el grupo de artistas mexicanos que caracterizó a su estancia en el país, pudo reconocer a varias de las modelos de Rivera.

- [4] Lupe, of course, Nahui Olín, Lupe Rivas Cacho, Sra. Crespo, Palma Guillén (Weston, 1990: 52).

Probablemente, a nivel consciente o no, Rivera fue capaz de capturar el parecido y las correspondencias entre sus propios retratos de Guadalupe Marín y los de Weston, y más adelante invertiría el proceso, dejándose influir y apropiándose de forma incluso más literal de otras obras producidas por Weston.

Sin embargo, y a pesar de los celos mutuos, que se dejan entrever en algunas afirmaciones e historias relatadas por Weston, como la de la violencia verbal ejercida por el muralista contra su esposa, como así también y muy significativamente, en la omisión del nombre del fotógrafo en la autobiografía del mismo Rivera, la admiración y el respeto artístico mutuo no se vieron afectados de forma sustancial. Por el contrario, el deseo compartido por las mismas mujeres parece haber funcionado como un rasgo de identificación profundo entre Weston y Rivera, que habría de intensificarse todavía más con el paso del tiempo.

#### 4. *La apropiación del “autorretrato” de Rivera*

En noviembre de 1924 Weston anotó en su diario que en el patio de la Secretaría tomó muchas fotos de Rivera, junto con algunas otras de sus murales, las que posiblemente serían incluidas en una publicación alemana. Después de defender la creatividad y la expresión de Rivera en sus murales, acusado por algunos según decía, por considerarlo demasiado calculador, Weston anotaba:

- [5] Yesterday I felt, as I have before, the preoccupation of his work. Direct questions were often entirely unheard, his eyes would be utterly oblivious to surroundings –then suddenly he would start out of himself, break into a broad, genial smile, and for a few moments Diego the dreamer was gone (Weston, 1990: 104-105).

Pocos días después al trabajar con los negativos, Weston sintió cierta desilusión frente a sus tomas, porque tal y como señalaba en su texto, habría querido que sus retratos de Rivera hubieran resultado extraordinarios, no sólo por ser el muralista un gran artista, sino también porque Rivera estaba muy

interesado en su propio arte. Sin embargo en cada prueba Weston encontraba, posiblemente por la gran admiración que sentía por su modelo, alguna falla mayor o menor, que le hacían dudar incluso de la calidad de su propio trabajo. En su diario Weston anotó también que, por su parte, Rivera sí se sintió satisfecho con las pruebas, y que escogió una en la que en palabras del mismo fotógrafo, su grueso estómago se veía aún más exagerado y su cara expresaba una cierta cínica tristeza (Weston, 1990: 106).

En enero de 1925 Weston regresó a California para estar con sus hijos, y seguramente tomar distancia tanto con respecto a su deteriorada situación sentimental con Modotti, como con los temores que le generaban la inestabilidad política y económica del México posrevolucionario. Sin embargo, unos pocos meses después, en agosto del mismo año, habiéndose sentido como un extranjero en su propia patria, Weston decidió regresar a México y a Modotti. Al poco tiempo de su arribo, el 2 de octubre, con cierta distancia emocional, anotaba en su diario que al visitar nuevamente los murales de la SEP había encontrado que:

- [6] Diego has painted a self-portrait into one of his murals in the Secretaría, copied quite exactly from one of my photographs of him, one which I could not use because of poor definition, though it was my favorite as well as his (Weston, 1990: 129).

Se trataba del panel conocido como *El pintor, el escultor y el arquitecto*, ubicado en el tercer nivel de la escalera de la SEP, al que el mismo Rivera, en su autobiografía refería como uno de los mejores de los que hizo en su vida, con las siguientes palabras:

- [7] At the head of this stairway, I painted what, in my estimation, is one of my best self-portraits. I included myself in a trio of workers chiefly responsible for the building and its decoration. Here I figured as the architect. The other figures were the stonecutter and the painter, their identities also deliberately masked (Rivera y March, 1991: 80).

Si bien durante toda su carrera Rivera, como la mayor parte de los pintores occidentales, había realizado y continuaría realizando numerosos auto-retratos, la singularidad del aquí considerado, es que a través de la “copia”, negaba el auto-análisis característico del género artístico del autorretrato, para representarse en cambio a través de la interpretación que Weston había creado del artista con su cámara. Las identidades de los personajes, enmascaradas de forma deliberada, según el mismo Rivera, lo eran, por lo menos en el caso de su autorretrato, no sólo en relación con sus profesiones, sino con el origen mismo de las imágenes.

En su estudio sobre los autorretratos de Rivera, Xavier Moysen señalaba que en el caso de la obra aquí referida, el artista pudo haber recurrido a la foto de Weston por haber dudado de su capacidad de autoconocimiento, y por el gusto que sentía frente a la imagen que el fotógrafo había logrado capturar.

Agregaba, además, que otro rasgo notable del autorretrato tenía que ver con el hecho de que Rivera hubiera escogido representarse a sí mismo como arquitecto y no como pintor. Finalmente afirmaba que “si nos atenemos a su egocentrismo y a la fama de que ya disfrutaba, nada difícil es el que se considerara a sí mismo, como el constructor de un nuevo arte para México: la pintura mural” (Moysen, 1986: 204).

Sin embargo, quedan todavía muchas otras preguntas sin responder en relación a la “copia” de Rivera en su autorretrato ¿Era dicha copia de su imagen una forma de rechazar el narcisismo y el subjetivismo adscritos al arte burgués que rechazaba? ¿Era un homenaje de Rivera al fotógrafo al que no sólo admiraba sino con quien se identificaba profundamente?

La aclaración de Weston en su diario, en relación con el hecho de que él no había podido usar la foto, por su pobre definición, no sólo hacía referencia a una diferencia técnica importante entre la fotografía y la pintura, sino que sugería además, de forma muy sutil, que el público de la época no debía estar familiarizado con su imagen. Por lo tanto, resulta claro que la reproducción realizada por Rivera en su ciclo mural, no podía funcionar como “cita” u “homenaje” a su obra. Parece entonces tratarse más bien de la técnica de la “apropiación” propiamente dicha, es decir de una “copia” deliberada, tal y como lo reconoció Weston, realizada simplemente en otra técnica artística, en la que el color y la pincelada propios de la técnica de la pintura, podrían remediar la falta de precisión que no admitía la foto.

La afirmación de Weston con respecto a que la toma era la favorita de ambos artistas, una vez más un ejemplo de la identificación que experimentaban, de alguna forma pareciera consolar un tanto al fotógrafo del sufrimiento y de la frustración que seguramente experimentó frente a la monumentalizada y coloreada “apropiación” y copia del pintor. Fue posiblemente esta escueta nota de su diario la que sacó a la luz el origen del autorretrato de Rivera, que de hecho es uno de los más comúnmente reproducidos hasta la actualidad, y que muchas veces aparece acompañado justamente, por una reproducción de la foto original de Weston.

Rivera debe haber reconocido en la imagen que Weston capturó su “esencia”, “la ciencia imposible del ser único” a la que Roland Barthes hacía referencia en su famosa obra *La Cámara Lúcida* (Barthes, 1980), en relación con la foto del invernadero, en la que volvió por fin a encontrar a su madre recientemente fallecida (Barthes, 2009: 86). El “aire” soñador, “la sombra luminosa que acompaña al cuerpo” (Barthes, 2009: 119) del muralista que Weston supo capturar en su foto, lo aparta de su imagen pública relacionada con los controversiales avatares de la militancia política cotidiana, para rescatar su identidad imaginaria como un ser eminentemente idealista. Rivera, con su aire soñador, capturado por Weston, era la imagen de sí mismo, que el artista quiso perpetuar para la posteridad. Este es el lado humano que Weston admiraba en el muralista, y que posiblemente lo hizo intentar superar todas las diferencias ocasionadas por los celos, “apropiaciones” y “copias,” prefiriendo reinterpretarlos en su fuero

íntimo, como coincidencias estéticas y mutuos “homenajes” entre grandes artistas, que efectivamente tenían muchos rasgos en común y que se sentían profundamente identificados entre sí.

En otro pasaje de su diario señalaba Weston que Rivera decía que Picasso no recurría a la naturaleza para su inspiración, sino siempre a otras “escuelas” artísticas (Weston, 1990: 57). Efectivamente, el mismo Rivera en más de una oportunidad reconoció abiertamente que, para realizar sus vastos ciclos murales, generalmente de temas históricos, recurría a una profusa documentación, constituida fundamentalmente por recortes de revistas y periódicos, es decir a fotografías. En su famoso libro *Idols Behind the Altar*, también Anita Brenner señalaba que, quizás con la excepción de Rafael y Picasso, pocos artistas fueron acusados tan frecuentemente de “plagio” como Rivera y que el mismo confesaba que cada pintor es un campo en el que germina la semilla de otro pintor o, en este caso habría que agregar, de otro fotógrafo (Brenner, 2002: 280). Si bien es cierto que el carácter artístico de la foto de Weston, hubiera justificado un tratamiento distinto, de alguna forma su “copia” por parte del muy admirado Rivera era también, en definitiva, una forma de reconocimiento.<sup>2</sup> Por otra parte, poco tiempo después, en febrero de 1926, hay que señalar que Rivera incluyó uno de los retratos que le hizo Weston, para ilustrar su artículo sobre el arte mexicano dedicado al retrato popular (Rodríguez y Méndez, 2009: 62-63).

### 5. *Los préstamos de los desnudos de Tina*<sup>3</sup>

En 1924, cuando todavía estaba trabajando en la planta baja del patio de *Las Fiestas* de la SEP, Rivera recibió una nueva comisión de pintura mural, esta vez para la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. Después de realizar los frescos en el edificio de la administración de la escuela, a partir de 1926 comenzó a decorar la antigua capilla, transformada entonces en el salón de actos. El tema principal del ciclo fue planteado como una narración paralela entre la “Evolución Natural,” relacionada con la belleza y la fertilidad de la tierra, representada del lado derecho del salón, con la “Revolución social” y la reforma agraria, representadas del lado izquierdo. El ciclo concluía en el arco principal del fondo, con la representación alegórica de la *Tierra Liberada*, opuesta en este caso a la *Tierra Virgen o Dormida*, ubicada del otro lado, sobre la puerta interior de ingreso al recinto. Sin embargo, desde el punto de vista cronológico de su realización, estas imágenes fueron las primeras.

Weston dejó registro de su visita a Chapingo el 20 de noviembre de 1925, cuando el techo y los dos desnudos principales de Guadalupe Marín y Modotti, que Rivera utilizó para sus alegorías de la tierra liberada y la tierra virgen, estaban casi completos, y con una profunda admiración comentaba:

[8] Two tremendous nudes dominated the room –to the right a prone figure from a drawing of Tina –to the left a semi-erect figure from Lupe– both majestic,

monumental paintings. The ceiling with figures in exaggerated perspective was intellectually provocative, stimulating, but effort and calculation were more evident, –while the first mentioned nudes were presented with such grand manner as to bring no questioning. They are worthy of anyone’s pilgrimage and homage (Weston, 1990: 37).

Muchos otros especialistas confirmarían más adelante el extraordinario logro de estos desnudos femeninos monumentales que efectivamente se encuentran entre las principales obras de dicha tradición iconográfica occidental y muy posiblemente, la obra maestra por excelencia de Rivera. En relación con el retrato de Modotti, señalaba el famoso especialista en arte mexicano, Justino Fernández que

es en este extraordinario desnudo que el poético naturalismo de Rivera alcanza su máxima grandeza y delicadeza, porque está dibujado y pintado con un poder y una sabiduría de gran estilo y estirpe; delicado y robusto, fino y sensual, cercano al modelo y al mismo tiempo componiendo y ajustando sus formas y líneas al efecto decorativo. ... Nada más tierno y conmovedor que este desnudo, activo en su abandono, con aquella cabeza semicubierta por la oscura cabellera, la boca entreabierta, tranquilo, sereno y grandioso, según el ideal clásico. Es uno de los grandes desnudos de la historia del arte ... (Fernández, 2001: 28).

Desde el punto de vista psicológico, la selección temática y sus correspondientes modelos merecen sin lugar a dudas un estudio completo aparte, pues de forma evidente Rivera concentraba en un mismo recinto su orgullo masculino, por un lado en relación con la experiencia de la paternidad, en la imagen de su esposa como encarnación de la fertilidad de la tierra, pues como él mismo señalaba en su autobiografía estuvo embarazada dos veces durante la realización del mural; y por otro, su joven y bella amante, sin hijos, como alegoría, de la tierra virgen, a la espera de la semilla, de la fecundación, simbolizada por la planta fálica que en su retrato sostenía en una de sus manos (Comisarenco, 2008).

Pese a las evidentes correspondencias entre algunos de los famosos desnudos que Weston había realizado de Modotti en la azotea de su casa/estudio, y el monumental desnudo de Rivera, el fotógrafo en aquella oportunidad, no expresó sino tan sólo palabras de admiración frente a la obra maestra del muralista. Sin embargo, muy poco tiempo después, en su diario, en las notas correspondientes al 17 de diciembre, por vez primera Weston se permite dudar de la originalidad de Rivera, exaltando por contraste la creatividad de su amigo Jean Charlot, y evitando así una vez más reconocer, por lo menos abiertamente, el uso que Rivera hacía de sus obras:

- [9] One can always expect to find a fresh new attitude in Jean’s work, or rather he has no “attitude,” is continually experimenting, changing. I spent three hours going over his new drawings and paintings with the greatest interest

and pleasure. He is growing into an important figure, while Diego, unless he gets out of his rut, has reached his limit; he is going around in circles, repeating successes, but cold and calculated in their formulization. Charlot has no mannerisms, not in colour, brush-work, arrangement, subject nor medium (Weston, 1990: 141).

Más adelante, en *La tierra oprimida*, Rivera volvió a retratar a su esposa, y señala Tibol que “la cabeza envuelta en el cabello enmarañado recuerda el ciclo de fotografías que por la misma época le tomó Edward Weston a Lupe Marín” (Tibol, 2002: 74). En la pared correspondiente a la *Evolución Natural*, en sus paneles titulados *Germinación*, *Floración*, y posiblemente también en el desnudo de espaldas en el panel de *Los frutos de la tierra* (Tibol, 2007: 210), Rivera volvió a utilizar como modelo a Modotti, pero esta vez, decididamente, no del natural, sino inspirado directamente por las famosas fotos que Weston le había tomado unos años antes. En este caso el recurso intertextual parece haber sido por un lado el “préstamo,” es decir la apropiación de detalles específicos de otra obra, que una vez más citando a Zavala (1999), puede afirmarse que pocas veces, tal y como sucede en este caso, puede devolverse, porque queda fijado en la imagen para siempre; y por otro, la “correspondencia,” en la que nuevamente se apropian algunas partes pero al mismo tiempo otras son transformadas.

En el caso de *Germinación* la fuente fácilmente identificable parece haber sido *Cabeza de una joven italiana* y en *Floración*, *Orquídea blanca*, ambas fotografías de Weston de 1921. En estos casos la “apropiación” ya no pudo ser tan literal como en el auto-retrato de Rivera, pero sin embargo su origen iconográfico, no puede negarse. Efectivamente, como las fotos no eran de cuerpo completo, sino que capturaban tan sólo la cabeza o el busto de la modelo, Rivera se vio obligado a transformarlas en sus frescos. Es interesante señalar que decidió completarlas, no directamente del natural, sino más bien, a través de la re-elaboración de la asociación metafórica planta-mujer, que no sólo se adaptaba a su temática general, sino que ya se encontraba presente tanto en las fotos de Weston que representaba a Modotti con una flor, como en las numerosas imágenes de flores de la misma fotógrafa, pero con un estilo artístico diferente, adaptado al mensaje revolucionario concreto del ciclo iconográfico que entonces ocupaba al pintor.

Por otra parte, también el desnudo de espaldas del panel de *Germinación*, sobre todo en uno de sus estudios preliminares, es indudablemente otro “préstamo,” una vez más casi textual de la obra de Weston, esta vez de los desnudos que el fotógrafo había tomado de Brenner en 1925. La famosa obra de caballete de Rivera, *Desnudo con alcatraces* de 1944, todavía presenta reminiscencias de dichos desnudos de Weston, que eran algunas de sus obras más estimadas por el fotógrafo en aquel entonces.

Sin embargo, poco tiempo después, en 1926 en un artículo publicado en *Mexican Life*, Weston continuaba reflexionando en la relación entre la fotografía y la pintura, no solamente desde el punto de vista estético, sino influido

también por su relación con Rivera, y en particular con los “préstamos” o las “transformaciones” evidentes que el muralista estaba haciendo en relación a sus fotos. Decía Weston:

[10] Photography has not affected painting; on the contrary, it has been moving away from a school of painters that are really trying to imitate the photographer. No painter can represent realism like a photographer can; no photographer can get near to the technique of painting. The aesthetic closeness of the two mediums is sufficiently separated to not cause any friction (Rodríguez, 1999: 9).

Una vez más, Weston parece haber intentado racionalizar distintos argumentos, como para que ni las diferencias políticas, ni las estéticas, ni los celos personales, interfirieran en la relación de amistad y respeto mutuo que lo unían a Rivera. Guadalupe Marín en cambio declaró en más de una oportunidad que fue la relación de Rivera con Modotti durante el tiempo que duró la decoración de Chapingo, la que precipitó su separación del pintor.

Por su parte en esta etapa, Modotti habiendo exhibido ya su obra, e independizándose cada vez más del estilo y principalmente de la temática de Weston, especialmente después de su partida del país, comenzó a fotografiar algunos de los murales de Rivera, tanto los de la SEP, como los de Chapingo. Los conjuntos de fotografías de Modotti eran anunciados para la venta en la revista de Frances Toor, *Mexican Folkways* y según señala María de las Nieves Rodríguez y Méndez, se vendían bien pues eran “una extensión de la utopía proletaria” que Rivera plasmó en sus murales, pero que, a diferencia de dichos murales, sí podían consumirse como *souvenirs* (2009: 69). Por su parte Sarah Lowe señala que dichas fotografías de Modotti que tuvieron un rol esencial en la difusión del movimiento muralista a nivel internacional (Lowe, 2004: 32).

Más allá de los intereses comerciales, en sus fotos de los murales Modotti logró plasmar su propia visión de la obra del pintor. Efectivamente, tal y como señala González Cruz Manjarrez, Modotti logró destacar “la expresividad de los murales a través de la fotografía, creando con sus encuadres una percepción distinta de ellos, por ejemplo, con enfoques particulares, con acercamientos, o al destacar algunos detalles.” (1999:12). En este sentido, resulta interesante observar que un importante conjunto de las fotos de Modotti de esta etapa, incluyen justamente al auto-retrato de Rivera y los desnudos de la misma fotógrafa, es decir aquellas obras en las que el muralista previamente se había apropiado de las imágenes de Weston.

Cerrando este complicado ciclo de préstamos, que habitan un espacio ambiguo entre el homenaje y el desconocimiento más atroz, era frecuente que las fotografías de Modotti, como por ejemplo las que ilustraban un artículo sobre los murales de Rivera en Chapingo publicado en la revista *Forma*, no incluyeran crédito alguno a la fotógrafa (Rodríguez y Méndez, 2009:73). Sus editores, absortos por la obra mural, a la que daban el papel protagónico por

excelencia, desestimaban así no sólo el componente estético singular de la fotografía en general, sino y en particular, el de Modotti, la fotógrafa, que para ese entonces ya era una figura reconocida tanto en el medio nacional como en el internacional.

Pese a la generalizada falta de créditos, el proceso vivido por Modotti, de modelo a fotógrafa de su propia imagen, le permitía invertir la estrategia del autorretrato de Rivera sobre la imagen de Weston. También ella realizaba de alguna forma su propio auto-retrato, reapropiándose simbólicamente de su cuerpo y afirmando, a través de su exquisita técnica y sensibilidad, su autonomía profesional como artista.

## 6. *Las alusiones de los retratos de Julio Antonio Mella*

Finalmente, la apropiación de imágenes fotográficas y pictóricas del trío, se dio de forma directa entre Modotti y Rivera, en los extraordinarios retratos de Julio Antonio Mella, un muy distinguido estudiante y revolucionario cubano refugiado por aquel entonces en el país. Modotti y Mella se habían conocido en la redacción del periódico *El Machete* en junio de 1927 e inmediatamente se enamoraron apasionadamente.

Mientras tanto Modotti continuaba con su copiosa comunicación con Weston que para aquel entonces ya había regresado de forma definitiva a los Estados Unidos e iniciado una nueva etapa creativa. En una carta fechada el 4 de julio de 1927, le contaba que Rivera por fin había visto las nuevas fotos de Weston:

[11] ¿Te acuerdas de su típica exclamación “¡Ah!”, cada vez que se le ponía enfrente una fotografía nueva? Esta vez pasó lo mismo conforme le fui enseñando las copias —cuando acabó la primera impresión, y después de un largo escrutinio en silencio de cada copia me preguntó abruptamente “¿Está enfermo Weston?” Te repito puntualmente sus palabras, Weston, porque yo sé que sin duda te interesan muchísimo sus reacciones ante estas fotografías — Yo no sé qué impresión te cause este asunto de D. —Por mi parte lo interpreté con la misma expresión de inquietud física que experimenté yo — Luego siguió así: “Estas fotografías son biológicas — además de la emoción estética me inquietan de manera física” — ¿ves?, me está sudando la frente — Luego: “¿Es muy sensual Weston?” Luego: “¿Por qué no se va Weston a París? Elie Faure se volvería loco con estas cosas —” y así siguió (Saborit, 2001:168).

De acuerdo con las palabras de Modotti, el mutuo interés, la rivalidad, el respeto y la admiración entre Rivera y Weston seguían presentes a pesar de la distancia geográfica. También Modotti seguía fuertemente ligada y agradecida con Weston y en el famoso retrato que la fotógrafa tomó de Mella en 1928, claramente pueden reconocerse las enseñanzas de su maestro. Efectivamente, la fotografía puede inscribirse en la gloriosa tradición de la serie de los “retratos

heroicos” iniciada por Weston con las imágenes de Guadalupe Marín antes analizadas, y otros personajes de la época. Modotti, a través de la cuidada composición, la dramática iluminación, el punto de vista bajo y el énfasis en las líneas, sombras y ritmos, del clásico perfil de su modelo, capturó el carácter y el carisma extraordinario del entusiasta e idealista líder estudiantil, y a través de su imagen, del idealismo que animaba a aquella época. En este retrato Modotti se apropiaba no del modelo sino del estilo artístico característico de Weston.

Poco después Modotti realizó un segundo retrato de Mella, pero esta vez de carácter alegórico a través de su obra titulada *La técnica* de 1928, que reproduce una parte de la máquina de escribir de Mella. Se trata de otro ejemplo extraordinario de la asimilación de Modotti de la estética de Weston, pero también y principalmente de su interpretación original, lograda gracias a su conciencia social y a su gran compromiso político propio de aquel entonces. La máquina de escribir retratada por Modotti, es el símbolo por excelencia del importante legado escrito de Mella al movimiento revolucionario cubano y latinoamericano, por sus fuertes denuncias en contra del imperialismo norteamericano en la región. El título de la obra hace “alusión” a una frase de León Trotsky, que Modotti reprodujo parcialmente en el papel inserto en la máquina de escribir. Según testimonio de Vittorio Vidali, este texto era parte de un ensayo que Mella estaba escribiendo sobre la fotografía de Modotti. La fotógrafa lo reprodujo posteriormente en su *Manifiesto sobre la fotografía* que se publicó con motivo de su exposición individual en México en 1929:

[12] la técnica se convertirá en una inspiración mucho más poderosa que la producción artística; más tarde encontrará su solución en una síntesis más elevada el contraste que existe entre la técnica y la naturaleza (Figarella, 2002: 188).

Aparentemente la fotografía fue admirada por el mismo Mella quien se dice elogió la forma en la que Modotti fue capaz de transformar un simple teclado en una imagen con un claro contenido social.

El 10 de enero de 1929 cuando caminaba por el centro de la ciudad del brazo de Modotti, Mella fue baleado por la espalda por un sicario del dictador cubano Gerardo Machado, y murió pocas horas más tarde en un hospital de la Cruz Roja. La fotógrafa, en medio de su profundo dolor, retrató su cadáver y sus imágenes de Mella vivo y muerto fueron reproducidas en *El Machete*. El líder estudiantil fue reconocido internacionalmente como el mártir revolucionario por excelencia y se escribieron corridos y poemas en su honor. Sus funerales dieron lugar a una importante manifestación de protesta de la izquierda mexicana. Mientras tanto Modotti fue interrogada y acusada de estar implicada en el crimen, al que se intentó disfrazar como pasional. Algunas de sus fotos de desnudos tomadas por Weston aparecieron en la prensa junto con cartas de amor y otros escritos que intentaron minar su reputación de la forma más destructiva posible. Otro ejemplo, pero en este caso nefasto, de una

apropiación de imágenes, re-significadas con la peor intención. En esta pavorosa situación Rivera se mantuvo al lado de Modotti, jugando un importante papel en su defensa.

Un mes después en febrero, el muralista terminó su panel de la SEP titulado *En el arsenal*, donde justamente había incluido un retrato de Modotti y Mella entregando armas a los obreros. En el centro del mural Rivera retrató también a Frida Kahlo, a quien había conocido poco tiempo atrás, distribuyendo bayonetas a los trabajadores, y en el extremo izquierdo del mural a su colega David Alfaro Siqueiros. En el mismo mes de febrero, tras el asesinato de Mella, se organizó un acto de protesta en el Teatro Hidalgo, en el que hablaron Rivera y Modotti. Sin embargo, poco tiempo después, la relación entre ambos se deterioró de forma definitiva. La expulsión de Rivera del Partido Comunista Mexicano determinó, por lo menos en parte el distanciamiento de Modotti, quien en una carta del 18 de septiembre de 1928, extendía su desconfianza ideológica hacia el arte mismo de Rivera:

[13] lo más reciente que ha hecho no me gusta, y yo se lo digo, pero él insiste en que observadas aunque sea sólo como “pintura” son las mejores cosas que ha hecho. Conforme pasa el tiempo, me doy cuenta de que Orozco me gusta más y más, siento el genio. Sus cosas resplandecen con una fuerza interior que no se siente nunca en las cosas de Diego. Diego comenta demasiado, últimamente se ha puesto a pintar detalles con una precisión que irrita, no le deja nada a la imaginación (Saborit, 2001: 102).

Algunos años después, en 1933, como parte de su ciclo *Retrato de América*, originalmente para New Workers School, en Nueva York,<sup>4</sup> Rivera incluyó nuevamente un retrato de Mella, pero esta vez muerto. Si bien el biógrafo de Rivera, Wolfe, señala explícitamente, que el origen del retrato fue la visita que el mismo muralista hizo a la morgue durante su defensa de Modotti (Wolfe, 1997: 191-192), la obra parece ser también una “alusión,” una referencia explícita no sólo de la foto que Modotti le había tomado en aquel trágico momento, sino también del retrato alegórico de la máquina de escribir, en la que la fotógrafa había captado el legado principal de Mella al movimiento revolucionario, que recupera Rivera en su mural. Se trata efectivamente del panel XIII, titulado *Imperialismo*, dedicado a denunciar la interferencia de los Estados Unidos en América Latina, que era justamente uno de los motivos que Mella denunciaba a través de sus influentes escritos.

## 7. Conclusión

Podemos afirmar entonces que los recursos intertextuales utilizados en el discurso artístico de Rivera, Weston y Modotti durante los años veinte, más que simples apropiaciones o copias, son marcas de los profundos diálogos artísticos y personales establecidos entre todos ellos.

Si bien el impacto artístico de la experiencia mexicana ha sido ya ampliamente reconocido en los estudios existentes sobre Weston y Modotti, como conclusión principal de este trabajo quisiera resaltar la influencia de la figura de Rivera, quien fue una parte fundamental de los cambios y definiciones profesionales experimentados por los fotógrafos por aquel entonces, y quien también se vio fuertemente estimulado por la vida y obra de estos dos fotógrafos que protagonizaron una parte importante de su biografía y de la consolidación de su carrera como muralista.

En cuanto a los recursos intertextuales utilizados, podemos concluir así que la difuminación de los límites entre un autor y otro en las imágenes de Weston reproducidas por Rivera en tamaño monumental, y fotografiadas a su vez por Modotti, pueden interpretarse no solamente como homenajes entre artistas que se identifican en el realismo y en muchos aspectos de la vida privada, sino que además buscan legitimar el valor estético de la fotografía y del muralismo.

Al mismo tiempo, y a pesar de ciertos sinsabores propios de la vida cotidiana, los artistas intentaron diluir la excesiva estima que la cultura occidental capitalista atribuía al autor, y a los conceptos de “originalidad”, “autenticidad” y “expresión” que ellos desafiaron, en paralelo a sus otros desafíos en cuanto a las reglas del matrimonio y de la vida en pareja. A través de las apropiaciones, préstamos, correspondencias y alusiones artísticas, lograron contribuir al concepto del carácter colectivo de la creación de acuerdo, con los postulados estéticos e ideológicos de algunos de los protagonistas de la vanguardia de los años veinte.

#### NOTAS

- 1 La exposición tuvo lugar entre el 17 de octubre y el 4 de noviembre de 1923 y como reconoce el mismo Weston creó una gran sensación en la ciudad.
- 2 Resulta interesante señalar que tiempo después, en su ciclo mural *La realización de un fresco*, de la San Francisco School of Fine Arts de 1931, Rivera se autorretrataría de espaldas, recordando una vez más una fotografía suya de la autoría de Weston, esta vez la titulada *Diego Rivera frente a una escultura de Ralph Stackpole*, de 1930. El grado de identificación era tal que Rivera parece haber considerado que Weston captaba su esencia mejor que él mismo.
- 3 Cabe señalar que el término de préstamo en relación justamente a los desnudos de Modotti en Chapingo de Rivera sobre las fotos de Weston es el ejemplo que utiliza Zavala para ilustrar la estrategia.
- 4 Actualmente algunos de los paneles, incluido *Imperialismo*, se encuentran en la Unity House de Forest Park, Pennsylvania, US.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Buenos Aires, México: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BRENNER, A. (2002). *Idols behind the altars*. Mineola. Nueva York: Dover Publications.
- COMISARENCO, D. (2006). *Diseño industrial mexicano e internacional: memoria y futuro*. México: Editorial Trillas.
- COMISARENCO, D. (2008). Women, agriculture and civilization in Diego Rivera's murals of Chapingo. *Aurora, The Journal of the History of Art*, 9: 101-115.
- DEL CONDE, T. (1992). *Tropos. Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. México: Sociedad Mexicana de Arte Moderno.
- FERNÁNDEZ, J. (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo II. El arte del siglo XX*. México: UNAM.
- FIGARELLA, M. (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México*. México: UNAM.
- FREUD, S. (2004). *Psicología de las masas y análisis del yo. La identificación. Obras Completas de Sigmund Freud*. Tomo XVIII. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores.
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, M. (1999). *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México: UNAM.
- LOWE, S. (1995). *Tina Modotti. Photographs*. Nueva York: Harry Abrams, Philadelphia Museum of Art.
- LOWE, S. (2004). *Tina Modotti and Edward Weston*. Londres. Nueva York: Merrell Publishers.
- MOYSSEN, X. (1986). *Los autorretratos de Diego Rivera. Diego Rivera. Retrospectiva*. Detroit: Detroit Institute of Arts y México: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones.
- RIVERA, D. Y MARCH, G. (1991). *My art, my life. An autobiography*. Nueva York: Dover Publications.
- RIVERA, D. (1926). La pintura mexicana, el retrato. *Mexican Folkways*, 1, 5: 5-10.
- RIVERA, D. (1926). Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*, 2, 6: 16-27.
- RIVERA MARÍN, G. (1989). *Un Río, dos Riveras*. México: Patria.
- RODRÍGUEZ J. A. Y MÉNDEZ, M. (2009). Tina Modotti y las revistas ilustradas del México posrevolucionario: Mexican Folkways y Form. *Pathos & Ethos. Revista de Arte*, 2, 3:53-86.
- RODRÍGUEZ, J.A. (1999). The rupturing gaze, en M. Barth (ed.), *Tina Modotti & Edward Weston: Mexican Years*, pp. 6-10. Nueva York: Throckmorton Fine Art.
- SABORIT, A. (1992). *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931*. México: Cal y Arena.
- SONTAG, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.
- TIBOL, R. (2002). *Los murales de Diego Rivera Universidad Autónoma de Chapingo*. México: editorial RM.
- TIBOL, R. (2007). *Diego Rivera. Luces y sombras*. México: Lumen.

- TIBOL, R. (1979). *Diego Rivera. Arte y política*. México: Grijalbo.
- TINA MODOTTI. (2000). *Una nueva mirada, 1929*. México: Centro de la Imagen y CNCA.
- WESTON, E. (1990). *The daybooks of Edward Weston*. New York: Aperture.
- WESTON, E. (1926). *Photography. Mexican Life*, June. pp. 16-17.
- WOLFE, B. (1997). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Editorial Diana.
- ZAVALA, L. (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

PRINCIPALES OBRAS ANALIZADAS:

- Edward Weston, *Guadalupe Marín*, 1923.
- Diego Rivera, “La mujer” y “La canción,” detalles de *La creación*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, c1922.
- Edward Weston, *Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, c1924.
- Diego Rivera, *El pintor, el escultor y el arquitecto*, 1923-28, escaleras, tercer nivel, SEP.
- Diego Rivera, “La Tierra Liberada” y “La Tierra Dormida,” 1924-27, detalles de la Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo.
- Diego Rivera, “Germinación,” “Flotación” y “Los frutos de la tierra,” 1924-27, detalles de la Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo.
- Edward Weston, *Tina desnuda*, 1923.
- Edward Weston, *Tina en la azotea*, 1924.
- Edward Weston, *Lirio blanco (Tina Modotti)*, 1921.
- Edward Weston, *Desnudo de A.*, 1925.
- Diego Rivera, *Desnudo con alcatraces*, 1944.
- Tina Modotti, *Mural de Diego Rivera La Tierra Virgen realizado en la Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo*, ca.1928.
- Tina Modotti, *Julio Antonio Mella*, 1928.
- Tina Modotti, *La máquina de escribir de Julio Antonio Mella*, 1928.
- Diego Rivera, *Entrega de armas o En el arsenal*, Corrido de la Revolución, 1928, Patio de Las Fiestas, Segundo Piso, pared sur, SEP.
- Diego Rivera, “Mella asesinado,” detalle de *Retrato de América, Imperialismo*, 1933, originalmente para la New Workers School.

DINA COMISARENCO MIRKIN es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Rutgers, New Jersey, Estados Unidos y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. Es profesora investigadora en la Universidad Iberoamericana y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI). Es editora de *Nierika. Revista de Estudios de Arte*. En su trabajo de investigación se especializa en el arte y el diseño mexicano del siglo XX, y en las interrelaciones entre género, cultura y sociedad. Es curadora de la exposición *Codo a codo: parejas de artistas en México* (2011) y coordinadora del libro colectivo del mismo nombre (2012). Es autora de *Eclipse*

*de siete lunas: muralismo femenino en México* (en prensa) *Las cuatro estaciones del muralismo de Raúl Anguiano* (en prensa), *Diseño Industrial Mexicano e Internacional. Memoria y Futuro* (2006), y de numerosos artículos y capítulos especializados. El libro *Frida de Frida* (2007), en el que participó con el texto titulado “*Luna. Sol. ¿Yo?*” *Frida o una alegoría real del México posrevolucionario*, recibió el premio Antonio García Cubas (2008).

Correo electrónico: [dina.comisarenco@gmail.com](mailto:dina.comisarenco@gmail.com)