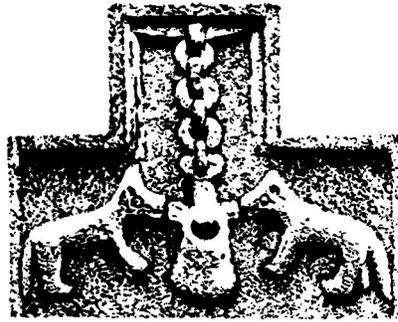


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD NOS HARA LIBRES

“TINA MODOTTI Y EDWARD WESTON: SER UNO SIENDO DOS.”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

NORMA MACIAS DAVALOS

Director de tesis: Dra. Dina Comisarenco Mirkin

Lectores: Dra. Ana María Torres Arroyo

Mtra. Ivonne Lonna Olvera

INTRODUCCIÓN	3
1. LO DICHO SOBRE ESTOS UNOS	5
2. LA PAREJA: RELACIÓN QUE AMALGAMA DIFERENCIAS	11
3. CAMPO DE CULTIVO PARA UNA RELACIÓN	15
4. CONSTRUYENDO IDENTIDAD	19
5. HUELLAS DE IDENTIDAD: PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA 1924-1926	22
6. CUANDO UNO VUELVE A SER DOS	29
7. HUELLAS DE DIFERENCIACIÓN: PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA 1927-1929	34
8. DOS INDIVIDUOS, DOS SENDAS	40
CONCLUSIONES	42
FUENTES	47
ANEXOS	52

INTRODUCCIÓN

Este texto no es sólo sobre una pareja de personas famosas, es una historia de amor entre dos individuos que se presentan en toda su humanidad uno frente al otro: vulnerables, incompletos, en constante cambio; un par de individuos que al constituirse como pareja ponen en juego más que pasión y compromiso emocional, también exploran temperamentos, intercambian puntos de vista, crean planes, tienen intimidad y sexualidad, reflejan la imagen del otro, fusionan sentimientos, amalgaman ideas y proyectos de vida. Estudiar a personajes conocidos por sus trayectorias individuales como pareja, plantea un reto interesante: supone mirarlos como seres humanos en relación, capaces de afectar y verse afectados por el otro con quien interactúan.

Centrar la mirada en las relaciones más que en los individuos, es un enfoque sistémico, lo que nos permite observar la realidad desde esta perspectiva y descubrir un nuevo panorama de elementos, ideas, conductas, semejanzas y diferencias para comprender el encuentro entre seres humanos y la repercusión que tiene en cada uno haber coincidido.

La hipótesis del presente trabajo es afirmar que las diferencias entre individuos tienden a ser matizadas cuando están en relación, como parte de un proceso de adecuación de la convivencia, por tanto, al menos en una etapa inicial de relación en pareja, sus proyectos, ideas y percepciones del mundo se complementan y hasta mimetizan. Esto puede notarse en

las semejanzas que presenta la pareja Modotti-Weston en la producción de obra artística durante su periodo de convivencia estrecha. Es posible, también, distinguir las aportaciones de cada individuo a la relación y a la creación artística, diferencias que se ven acrecentadas al separarse.

Para explorar esta hipótesis se eligió a la pareja conformada por Edward Weston y Tina Modotti, artistas que vivieron juntos cinco años, pero que conservaron una relación amistosa tiempo después de la ruptura. Al usar ambos la fotografía como medio de expresión, cabría suponer que sus fotos presentan similitudes estilísticas y temáticas durante su tiempo de permanencia conjunta, y que después de la ruptura las diferencias fundamentales se harían notorias tanto por la pérdida de meta en común, como por la convivencia de cada uno con personas distintas.

1. LO DICHO SOBRE ESTOS *UNOS*

Edward Weston (1886-1958) es reconocido como uno de los principales exponentes de la fotografía durante el siglo XX. Al ser pionero de un estilo moderno caracterizado por el uso de la cámara fotográfica para crear imágenes nítidas, las fuentes que han cubierto su vida y obra son muy variadas: ensayos sobre historia y técnica fotográfica, fuentes de primera mano (diarios, testimonios, artículos del autor) y textos monográficos (biografías, compilación de obra, catálogos de exposiciones, ensayos críticos).

En el caso de Weston, todas las opciones mencionadas son abundantes, especialmente los libros de recopilación de su obra y catálogos de exposiciones. En segundo lugar, son numerosos los ensayos críticos sobre sus fotografías y, en tercer lugar, los textos biográficos. Se cuenta con una importante fuente primaria: la recopilación de sus diarios que, aunque editados por el mismo autor antes de su publicación, dan cuenta de lo vivido, lo reflexionado y lo sentido en muchos momentos íntimos.

Weston es también, el fundador del grupo *f/64* (California, 1932-1935) que junto con Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Sonya Noskowiak, Alma Lavenson, Henry Swift y Willard Van Dyke, pretende lograr la mayor nitidez en los detalles de lo fotografiado. El nombre del grupo lo obtienen de un elemento

técnico de la cámara: el diafragma más cerrado que permite la máxima definición visual. El grupo consideraba que la meta de la fotografía era la representación de los detalles más pequeños del objeto, y para lograrlo tenían reglas de todo tipo: desde el respeto a los negativos y la imposibilidad de cortarlos, hasta el tipo de papel adecuado para las impresiones. Las propuestas del grupo trascendieron en el campo de la fotografía artística, influyendo a generaciones de fotógrafos.

El interés en la figura de Weston ha permanecido constante incluso antes de su muerte (39 exposiciones individuales, no sólo en E.U. sino en otras ciudades del mundo de 1946 a la fecha). Durante 1986, celebración de los cien años de su nacimiento, se editaron varios textos conmemorativos y se organizaron retrospectivas de su obra. Entre las publicaciones más relevantes están: *Edward Weston, dedicated to simplicity: a reminiscense* y *EW 100: centennial essays in honor of Edward Weston*¹.

Tina Modotti (1896-1942) es conocida como musa de varios artistas mexicanos en la década de los veinte, también se ha hablado de su destacada labor en el Partido Comunista, sus relaciones amorosas con artistas y activistas políticos, y por sus fotografías. Pudiera pensarse que los textos referentes a ella son vastos, sin embargo, fue una figura mitificada, pero poco estudiada en las décadas posteriores a su muerte y es a últimas fechas que ha empezado a reconocerse su labor artística además de su comportamiento social tan fuera de

¹ Weston, Cole. *Edward Weston, dedicated to Simplicity: a reminiscense*. Nueva York: Lumiere Press, 1986. Bunnell, Peter; Feathersonte, David (ed). *EW 100: centennial essays in honor of Edward Weston*. California: Friends of Phtography, 1986.

época. La bibliografía al respecto podemos dividirla en: referencias biográficas, ensayos críticos de su obra y fuentes de primera mano. Los libros que compilan su obra y los catálogos de exposición son escasos, pero han aumentado en los últimos diez años al incrementarse en todo el mundo la exhibición de sus fotografías (13 exposiciones individuales en diferentes ciudades del mundo de 1995 a la fecha).

Los ensayos críticos y los textos especializados en su obra también han aumentado en número a recientes fechas debido a que se han estudiado sus aportaciones a la fotografía mexicana e internacional². En sus biografías, se habla de la variedad de actividades a las que se dedicó Modotti, sin embargo, pesa más en ellas el recuento de los hombres con los que vivió y su militancia en el Partido Comunista que su labor artística. Uno de los textos que detona la valoración de la figura de Modotti es el realizado por Mildred Constantine en 1979. A partir de esta biografía, la fotógrafa cobra interés para el movimiento feminista, ya que se resalta su comportamiento social atípico e independiente, su búsqueda artística y política y su participación activa en movimientos de lucha social. Una de las obras más difundidas respecto a Modotti es la novela biográfica escrita por Elena Poniatowska *Tinísima*³ que parte de una investigación minuciosa, tanto de lo escrito sobre ella como de los personajes que conocieron a la fotógrafa, para reconstruir sus vivencias y pensamientos. A pesar de las licencias literarias que se tomó Poniatowska para crear a su personaje, el

² El trabajo de Xavier Moyssén (“Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio”), el de Maricela González Cruz Manjarrez (“Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común”), el de Ma. de las Nieves Rodríguez (“Fotografías inéditas de Tina Modotti”) y el libro de Patricia Albers y Karen Cordero: *Tina Modotti the mexican renaissance*, analizan las aportaciones de la fotógrafa tanto en la creación de cierta iconología para el Partido Comunista y la representación de las clases pobres mexicanas, como en la técnica fotográfica que hereda a los fotógrafos nacionales (como la demostrada en sus tomas de los murales de José Clemente Orozco y de Diego Rivera).

³ Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México: Ediciones Era, 1992.

valor del libro fue difundir la vida de Modotti más allá de los círculos académicos tanto nacionales como internacionales.

Con este recuento podemos notar una importante diferencia respecto a cómo y cuánto se ha tratado la vida y obra de cada uno de estos fotógrafos. Cabe resaltar cierta mirada de género que ha prevalecido en el análisis de ambas figuras: a Weston se le trata como artista por derecho propio y los textos se centran en su obra, en sus aportaciones a la historia de la fotografía y sólo de pasada se hace referencia a sus amantes o a su vida personal. En el caso de Modotti, ha pesado más su historia que su trabajo como artista, mencionándola ante todo como alumna y amante de Weston, pero sin reconocerse su papel en el arte; se ha hablado más de los sucesos históricos en los que participó y los escándalos que marcaron su vida, que de su obra.

Como pareja, se les ha abordado escasamente. Los documentos más importantes que existen al respecto, debido a que son fuentes de primera mano, son los diarios de Weston y las cartas de Modotti al artista que han sido recopiladas en distintas publicaciones⁴. Estas fuentes primarias nos permiten evidenciar sus pensamientos y sentimientos durante los distintos momentos de su relación. Tanto el libro de Valentina Agostinis como el de

⁴ *The Letters from Tina Modotti to Edward Weston* editado por Center for Creative Photography & University of Arizona, 1986, y *The Daybooks of Edward Weston Vol. I México* editado por Nancy Newhall y Horizon Press & George Eastman House, 1966.

Antonio Saborit recopilan partes de estos materiales personales combinándolos con referencias biográficas, lo que permite un acercamiento a su interacción como pareja⁵.

Modotti y Weston vivieron juntos entre 1921 y 1926 en la Ciudad de México, de ahí que fuera conocida su relación entre el círculo de artistas e intelectuales que trabajaron en México durante los años veinte. El primer texto que los trató como pareja fue el de Diego Rivera para la revista *Mexican Folkways* (1926) “Edward Weston y Tina Modotti”⁶ donde el muralista elogia la calidad de las fotos de ambos y la apropiación que han hecho de la identidad mexicana. Rivera, si bien supedita la labor de Modotti a la del fotógrafo por ser su ayudante en el estudio y aprendiz del oficio, distingue en ella una sensibilidad más acorde a la mexicana.

Por años, los textos sobre Modotti y Weston los investigaron como figuras independientes, con una breve referencia al tiempo que pasaron juntos, hasta que en 1999 se organizó una exhibición de obra en Nueva York que presentó las fotografías de ambos: *Mexican Years*⁷, volviendo importante el que fueran una pareja de artistas y centrando su atención en los años de producción conjunta. Esta exposición, además de recopilar el trabajo que no había sido mostrado al mismo tiempo, permitió notar las semejanzas temáticas de las fotografías y activar el interés por el estudio de ambos.

⁵ Agostinis, Valentina. *Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Milán: Feltrinelli, 1994 y Saborit, Antonio. *Una mujer sin país: las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México: Cal y Arena, 2001.

⁶ Rivera, Diego; “Edward Weston y Tina Modotti” en *Mexican Folkways*, Num. 6, vol. 2, abril-mayo, 1926.

⁷ Barth, Malin. *Tina Modotti & Edward Weston: Mexican Years*. Nueva York: Throckmorton Fine Art, 1999.

De entre los textos editados en los últimos años y que contienen información sobre el papel de esta pareja, está el de Mariana Figarella: *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro en las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*⁸. La relevancia del texto radica en que los estudia en conjunto, centralmente la etapa en la que convivieron como pareja en México. Figarella resalta la figura de Modotti como un personaje con identidad propia y la revalora como artista. El texto pretende identificar, por medio del análisis fotográfico, cómo Modotti se va alejando de las enseñanzas de su maestro (el estilo moderno) para lograr su identidad en la medida en que crece su compromiso con las causas sociales. Figarella hace notar las coincidencias entre los muralistas y las imágenes de Modotti y el cómo la pareja influye y se ve influida por el contexto mexicano en el que vive.

La diferencia entre el presente trabajo y el de Figarella, es que aquí no sólo se pretenden analizar las fotografías de Modotti para encontrar los rasgos de su estilo, sino también las de Weston, ya que cada uno lleva al código fotográfico la información que mejor representa su percepción del mundo, pero también sus acuerdos y búsquedas en común, su mutua influencia. Mucho se ha hablado de las diferencias, y menos de las coincidencias, lo que aquí se busca evidenciar.

⁸ Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM-III, 2002.

2. LA PAREJA: RELACIÓN QUE AMALGAMA DIFERENCIAS

Un sistema es definido como un conjunto de elementos que interactúan de manera directa o indirecta, pero estable, para cumplir con un fin común durante determinado tiempo. Una pareja es un sistema social específico, que se enriquece con la experiencia y la historia previa de los integrantes, pero que se explica como una unidad indivisible imbuida en procesos de cambio, de adaptación y de conflicto con el fin de mantener viable la relación para cumplir el fin sistémico, es decir, la meta que los reúne al menos durante cierto tiempo y espacio.

En los sistemas-pareja hay un proceso donde dos individuos distintos se descubren, se conocen, se vinculan y deciden tener un proyecto a largo plazo. Modotti y Weston tuvieron su propia historia antes de configurarse como pareja, y esta historia es parte de su relación también, ya que condiciona a los individuos de cierta manera: los hace tener expectativas, búsquedas personales, carencias, hábitos, que juegan un papel importante cuando se ponen en común con otro.

Modotti tuvo una trayectoria singular. Fue una italiana nacida en Udine en 1896 bajo el nombre de Assunta Adelaide Luigia Modotti. Vivió su infancia en Italia en el seno de una familia pobre y trabajadora, de ideas socialistas. Llegó a Nueva York a los diecisiete años a

vivir con su padre y hermanos. Mientras trabajaba como obrera de la costura, se casó con un artista californiano Roboix L'Abrie Richey (conocido como Robo) con el que vivió cuatro años. En la casa de ambos se empapó de los comentarios de la vanguardia estadounidense, se relacionó con artistas e intelectuales y compartió sus ideas liberales. Había participado como actriz en el teatro de su comunidad y eso le abrió las puertas para algunos papeles secundarios en películas de Hollywood.

Edward Weston nació en 1886 en Illinois. Desde su infancia estuvo interesado en lo que la cámara fotográfica podía capturar. Se dedicó desde los dieciséis años a sacar retratos a familias, lo que marcó su desenvolvimiento como fotógrafo en el ámbito comercial. Se casó en 1909 con Flora Chandler con quien procreó cuatro hijos. Se estableció en Los Ángeles y fue asistente de laboratorio en un estudio fotográfico, lo que le dio un conocimiento técnico que luego usaría con fines estéticos. Su estilo fotográfico se vio alterado al encontrarse con las obras de Alfred Stieglitz, Paul Strand y Charles Sheeler en 1922. Así comenzó a experimentar con tendencias abstractas. Formó parte del grupo de artistas bohemios de California que se reunían en casa de Robo para intercambiar ideas, discutir las reglas sociales y explorar nuevas expresiones artísticas.

Más allá del azar, hay razones inconscientes por las cuales un individuo se siente atraído hacia otro, especialmente de una forma pasional. Cada sujeto tiene su versión y justificación de ese encuentro, pero también tiene razones no expresadas, asociaciones de ideas, sucesos e historias pasadas que son causantes de la fusión sistémica. Es posible que

la admiración por el genio de Weston hubiese orillado a Modotti a aceptar el papel de amante, y que la belleza de la joven fuera tan atractiva para el fotógrafo que la consideró distinta a otras mujeres (especialmente de su esposa Flora) e ideal para moldear sus talentos.

Modotti se integró a una cultura diferente a la suya: la estadounidense. El psicólogo Jean G. Lamaire afirma que los extranjeros tienen dificultad para encontrar una pareja y por ello, suelen comprometerse precozmente con una persona que los “elige”. Esto se confirma en la vida de Modotti al casarse con Robo. Lamaire también observa en muchos extranjeros la sensación de exclusión y segregación que puede llevarlos a aceptar condiciones sociales inapropiadas con tal de satisfacer sus necesidades de pertenencia y afecto; es posible que esta fuera una de las razones por las que Modotti aceptara el papel de amante. Una vez en relación con Weston, consciente o inconscientemente Modotti buscó borrar la desigualdad que suponía no pertenecer a la cultura del fotógrafo. Así, invita a Weston a México, donde ambos tendrían la calidad de extranjeros. El nuevo entorno era, incluso, más afín para ella que para él dado su temperamento latino y la semejanza del idioma italiano con el español; esto le daba ciertas fortalezas ante Weston, a pesar de su condición social ambigua: aprendiz, empleada, amante.

La atracción y la relación sexual en esta pareja fueron anteriores a la separación o ruptura con sus esposos. En esta primera etapa, ambos idealizaron la figura del otro; en términos psicológicos “no hay vínculo amoroso sin esta forma de sobrevaloración del compañero y

sin esta euforia, que anula la ansiedad y que acompaña al proyecto inicial de la pareja y borra todo espíritu crítico y autocrítico”⁹. Ambos reconocieron en el amante sus propias características: pasión reprimida en su vida cotidiana, apreciación por la belleza, necesidad de experimentar y romper los límites de su contexto actual, aventurarse en experiencias nuevas y ricas sensorialmente. Ella admiraba la dedicación y concentración de Weston en su trabajo, él admiraba la fuerza y el espíritu libre de Modotti: se reconocían análogos, pero tenían maneras distintas de reaccionar ante sus conflictos interiores, lo que los hizo atractivos uno para el otro.

⁹ *Ibidem*, p. 77

3. CAMPO DE CULTIVO PARA UNA RELACIÓN

El problema para entender a los sistemas sociales es que, a diferencia de los mecánicos o los biológicos, no se encuentran separados claramente del ambiente, ya que los elementos integrantes de un sistema social también tienen interacciones fuera de éste y se constituyen simultáneamente como elementos participantes en múltiples sistemas. Todo grupo humano actúa en un contexto que lo condiciona, influye, le brinda información y le demanda adaptación. A este entorno se le llama ambiente y está formado por otros sistemas sociales y por reglas, redes de información y estructuras culturales que comparten los que en él interactúan. “Para un sistema dado, el medio es el conjunto de todos los objetos cuyos atributos al cambiar afectan al sistema y también aquellos objetos cuyos atributos son modificados por la conducta del sistema”¹⁰.

Modotti y Weston irrumpieron en el México posrevolucionario de los años veinte. Su presencia influyó, sin duda, en el pensamiento social del grupo de intelectuales con los que se relacionaron desde su llegada en 1921. Si bien la pareja adoptó cierta identidad nacional, sus aportaciones al grupo de vanguardia cultural en el país son notables: distintas

¹⁰ Hall, A.D.; Fagen, R. E. “Definition of System” en *General Systems Yearbook*; num. 1, p. 18-28, 1956, p. 20

costumbres, otras formas de mirar y crear, y, especialmente, la conducta de la pareja, mucho más “líquida”¹¹ que las acostumbradas por tradición en México¹².

Modotti y Weston formaron parte de una élite cultural que se congregaba en la Ciudad de México por ser el centro económico, político y cultural del país. La mayoría de ellos se conocía, colaboraban en proyectos comunes y algunos eran amigos cercanos¹³. Este grupo intelectual era más diverso en ideas y más tolerante a las diferencias personales que el resto de la sociedad debido a que muchos habían viajado por el mundo. La convivencia con otros grupos culturales y otras costumbres (como aquéllas practicadas por los artistas de las vanguardias europeas), influyeron en su pensamiento, su obra y en sus concepciones acerca de la familia y la pareja. Sin embargo, la conformación sistémica de Modotti y Weston causó confusión aun ante este grupo, ya que los roles tradicionales eran ambiguos en esta pareja. La diferencia de reglas entre el sistema y el ambiente provocaron problemas importantes entre Modotti y Weston, ya que mientras ella disfrutaba el continuo cortejo de

¹¹ El término “líquido” es acuñado por Zygmunt Bauman para referir muchos aspectos del mundo globalizado, posmoderno. Lo líquido está vinculado a aquello que da satisfacción instantánea, que no es durable, que es flexible y no institucionalizado (como las relaciones amorosas, las sexuales, el consumo, el arte, del siglo XXI), a diferencia de aquellos aspectos rígidos y para “toda la vida” como los matrimonios que están normados por la religión, la moral y el Estado. Si bien la pareja de Weston y Modotti existió en los años veinte cuando este término no existía, pareciera que su tipo de relación tenía más de aquello tipificado por Bauman a partir de los noventa, que de las relaciones matrimoniales acostumbradas a principios de siglo XX, especialmente en culturas conservadoras y con arraigadas costumbres morales, sociales y religiosas como la mexicana.

¹² En México desde la época colonial la tendencia fue conformar familias monogámicas amparadas por la Iglesia, las costumbres y la vigilancia social. Las leyes vigentes (como la de 1884) protegían ciertas dinámicas familiares y roles que daban más libertad a los hombres y confinaban a las mujeres a los espacios exclusivos del hogar. A pesar de que la Revolución había permitido cambios en la política, la economía y las costumbres, para la década de los veinte aún seguía vigente una visión tradicional respecto a la familia y a los derechos y obligaciones de ambos géneros en los ámbitos sociales, laborales, políticos y económicos.

¹³ De entre las personas que frecuentaban la casa de Modotti y Weston y con quienes coincidían en las reuniones estaban: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Xavier Villaurrutia, Germán y Lola Cueto, Nahui Olín y el Dr. Atl, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Carlos Mérida, Miguel Covarrubias, Alfredo Best Maugard, José Vasconcelos, Ernesto García Cabral, Julio Torri, Salvador Novo, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez, entre otros.

Julio Torri, Diego Rivera, Jorge Enciso, Xavier Guerrero, entre otros, él se enclababa tratando de dejar clara su posición de “esposo”.

A pesar de tener una moral más relajada, la mayoría de los artistas buscaban relaciones tradicionales e institucionalizadas: Diego Rivera con Guadalupe Marín y luego con Frida Kahlo, Lola y Germán Cueto, Olga Costa y José Chávez Morado, o el matrimonio de Lola y Manuel Álvarez Bravo. Aunque en algunos casos hubiera infidelidades o rupturas, la mayoría conservaba vigente el modelo tradicional de pareja y familia. El divorcio, aunque legal desde 1914 en México, no era tan común; en caso de problemas se utilizaba más la *separación* debido a que: la mayoría de las uniones no estaban hechas como contrato civil, y en las que sí la separación seguía manteniendo el status del individuo (como esposo o esposa), sus derechos y la legalidad de la familia, y era menos censurada socialmente que el divorcio, ya que aparentaba tener un carácter de “temporal”¹⁴.

Los hombres eran los proveedores económicos de la familia, a cambio de esto, las mujeres eran sumisas. Por eso fue tan poco convencional que Modotti fuera socia del estudio fotográfico de Weston, lo que le permitía independencia laboral y financiera, condiciones sociales similares a las de su pareja. “Resulta prodigioso que en una sociedad tan machista como la mexicana de principios del siglo XX, una mujer sola pudiera ganarse la vida con su

¹⁴ En uno de los primeros datos obtenidos por el INEGI respecto a divorcio se reportó que en 1970 los divorcios “legales” constituían el 3.2% del total de parejas casadas en México. Como se puede ver, es un número muy bajo comparado con el número de parejas que estaban separadas o vivían con otros cónyuges.

arte, quizá el hecho de ser extranjera le ayudó”¹⁵. Si bien se aceptaban con más facilidad las costumbres atípicas en los extranjeros, Modotti no se salvó del prejuicio y el rechazo social¹⁶.

Weston y Modotti presentaban un modelo de relación de género distinto al acostumbrado en la clase media nacional. Históricamente, Weston había establecido relaciones con sus modelos, volviéndolas alumnas y aprendices del oficio fotográfico; estaba acostumbrado a tratarlas igualitariamente y permitir su desarrollo profesional. Al establecerse como pareja, Modotti dejó en claro que sería modelo y asistente de Weston a cambio de un techo y comida, lo cual subrayaba su personalidad independiente, pero también estableció en la pareja funciones laborales como parte de su razón de existir. Trabajar juntos los hizo parecer más socios comerciales que esposos y, en muchos momentos de la relación, fue éste el vínculo que conservaron con más facilidad. La libertad de que gozaban, hizo evidente la conducta “escandalosa” de la mujer: Modotti fumaba, Modotti coqueteaba, Modotti movía con libertad el cuerpo, Modotti daba sus opiniones, Modotti trabajaba.

¹⁵ Boned, Ana; Izquierdo, Patricia. “Tina Modotti: Comunicación, Arte y Compromiso Sociopolítico” en *Arte2o Revista Universitaria de Arte Contemporáneo* www.ucm.es/info/arte2o

¹⁶ Cuando el asesinato de Julio Antonio Mella, pareja de Modotti en 1929, la prensa cubrió el caso de forma amarillista sin comprender las relaciones personales establecidas por la artista con otros hombres (correspondencia con Xavier Guerrero, por ejemplo), censurándola por la exhibición de su cuerpo (en las fotografías artísticas de Weston y las tomadas por ella a sus amantes), y rechazándola abiertamente por ser extranjera y tener una participación política relevante. Elena Poniatowska documenta lo aparecido en la prensa y los prejuicios sociales en la novela *Tinísima*.

4. CONSTRUYENDO IDENTIDAD

La constante interacción que requiere un sistema para subsistir y la información de la que se nutre supone cierto acoplamiento en las miradas de los componentes durante la convivencia. Hay determinantes cualitativas más que cuantitativas que nos hablan de la fusión de identidades. “Algunos funcionan y modelan en común su personalidad – sentimientos, amistad, ideales, estilos comunes-, entrecruzan constantemente y en todas partes las fronteras inciertas de su Yo en una identificación mutua extremadamente densa y generalizadora. Otros sólo asocian algunos aspectos de su personalidad y procuran mantener una autonomía mucho mayor”¹⁷. En el caso de la pareja Modotti-Weston compartían al mismo grupo de amigos, misma lengua, misma profesión; sin embargo, sus historias personales, raíces culturales y sus personalidades, los obligaron a mantener independencia en actividades como los encuentros sociales, la selección de amigos, los pasatiempos y afinidades políticas, la toma de decisiones y los amoríos, como única forma de conservar una relación que tendía al conflicto o al tedio.

Hay variaciones respecto al grado de mimetización entre los individuos que constituyen la pareja. Ante las miradas externas, parecía evidente la dominación de Weston hacia su compañera debido a la elección de la profesión y el estilo para ejercer ésta. Sin embargo, era ella el elemento integrador al ambiente, sirviendo de traductora y de nexo con quienes

¹⁷ *Ibidem*, p. 185

convivían. La vocación por lo social y la fascinación de Modotti hacia la cultura mexicana, parecen tener influencia en Weston que encontró gusto por los pueblos, la artesanía y los juguetes tradicionales.

La relación de Weston y Modotti tuvo una gran carga de amistad donde ambos podían poner en común sus opiniones y sus percepciones. Así, Weston entendió de ella aspectos profundos de personalidad que iban más allá de lo mostrado en público: “(...) este retrato de Tina es noble, majestuoso, exaltado; el rostro de una mujer que ha sufrido, que ha conocido la muerte y la desilusión, que se ha vendido a los ricos y que se ha entregado a los pobres”¹⁸. Weston comprendía que Modotti era una mujer llena de energía, de creatividad y de decisión, sin embargo intuía su tristeza al saberse sola, adorada por los hombres, pero sin relaciones afectivas cercanas. Modotti apreciaba a Weston por ser un interlocutor atento, respetuoso de su libertad y sus ideas. Sabía que el fotógrafo buscaba toques estéticos en la vida cotidiana y aprendió de su gusto por los placeres sencillos. Reconoció en Weston una enorme sensibilidad emocional que lo hacía abrirse al halago y cerrarse a las complejidades del mundo. La empatía de cada uno, su intercambio de ideas y la comprensión de las características más íntimas del otro, hizo que la relación amistosa establecida fuera más perdurable aún que la amorosa: “Oh Edward, estar cerca de ti por un momento –poder soltar todas las emociones atoradas que me oprimen el corazón –podrías no estar de

¹⁸ Diario de Edward Weston, 1924, citado por Antonio Saborit, *op cit*, p. 26.

acuerdo con todo lo que te dijera –eso no importa; pero comprenderías la tragedia de mi alma y sentirías conmigo –¡y eso no lo puede hacer todo el mundo!”¹⁹.

¹⁹ Carta de Modotti a Weston en 1929, compilada por Antonio Saborit, *op cit*, p. 114-115.

5. HUELLAS DE IDENTIDAD: PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA 1924-1926

De entre la producción fotográfica de Weston y Modotti en este periodo, se eligieron cuatro imágenes buscando que fueran representativas de la obra de cada uno durante aquellos años. Para Modotti, el trabajo con elementos repetitivos buscados en la naturaleza (fotografías de rosas), el efecto abstracto a partir de construcciones (escaleras, arcos, cables de luz) y sus primeras exploraciones al retratar la vida social de México, son características de esta primera etapa. En el caso de Weston, el trabajo de retrato espontáneo (como el de Diego Rivera, Lupe Marín, Tina Modotti), sus desnudos (con Modotti de modelo principal) y la búsqueda de la abstracción y la representación de las texturas en los elementos cotidianos y las formaciones naturales (juguetes mexicanos, arquitectura, nubes) son el centro de su producción durante los años que permanece en México.

En la obra de Modotti *Copas* (1925) (*figura 1*) la autora trabaja un encuadre cercano y en ligera picada de varias copas de vidrio en donde se distinguen sus bodes superiores, pero no las bases. A pesar de la formación simétrica de los recipientes, el hecho de que estén sobrepuestos en una doble exposición fotográfica permite distinguir figuras geométricas que por momento hacen perder de vista a los objetos retratados, volviéndose una composición abstracta donde el juego de luces, brillos y reflejos confunden a la vista. El fondo es negro por lo que las transparencias de los objetos permiten resaltar las siluetas y eliminar cualquier elemento del contexto. Hay poca profundidad en la imagen y los planos

son difíciles de identificar porque los elementos de la fotografía aparecen con el mismo grado de nitidez. La iluminación usada es suave y pareja en la imagen, aunque la fuente de luz se localiza en la esquina superior derecha que aparece más clara que el resto de la fotografía, no es muy evidente el punto de iluminación ni la fuente. No hay uso de los puntos áureos en la imagen porque los objetos se distribuyen por todo el espacio fotográfico; sin embargo, la vista se concentra en el centro de la foto que es el lugar que tiene más información visual dada la acumulación de brillos y reflejos del vidrio de las copas.

Esta imagen denota un trabajo cuidadoso tanto en la composición como en la búsqueda de cualidades gráficas: brillo, contraste y forma. Es una fotografía llevada a cabo en un estudio fotográfico donde se eligió cuidadosamente la colocación de los elementos, la iluminación, el encuadre y la composición. El trabajo posterior en el laboratorio para imprimirla sobrepuesta, hace este ejercicio experimental distinto a otras fotografías de Modotti y muy diferente a la obra de Weston.

En la fotografía de Modotti *Mujer con olla* (1926) (*figura 2*) está representada una mujer indígena cargando un cántaro de barro negro en la espalda, la olla es sostenida por su brazo izquierdo. El encuadre es un medium shot tomado a espaldas de la mujer y a nivel del sujeto. El elemento que atrae más la atención visual es la olla negra que ocupa casi la mitad derecha de la imagen. La fotografía hace resaltar el elemento geométrico y el volumen del recipiente, ya que el agua que escurre de él y su textura permiten brillos y contrastes de luz.

Aunque la figura humana no es el elemento principal, emerge de la fotografía desde la base de la olla y la corona con el brazo y la mano de la mujer que sostiene el cántaro. A pesar de que se captura un ángulo donde el elemento humano está despersonalizado porque no se distinguen las facciones, la aparición del personaje en una acción de trabajo integra un elemento social que quita a la imagen su abstracción, establece el contexto de la olla y su empleo, logrando que el elemento geométrico no quede en un espacio silencioso o inerte, sino cotidiano. El encuadre fotográfico resalta con mayor nitidez el cántaro.

Esta fotografía puede leerse como documento de la realidad, ya que, a pesar del trabajo de composición, no es una imagen posada o de estudio. Los elementos que presenta la imagen tienen múltiple interpretación, ya que pueden ser entendidos semióticamente no como íconos sino como símbolos: la olla puede ser interpretada como vientre²⁰, como maternidad; la indígena como trabajadora, como mujer abnegada que debe llevar el agua a su hogar a pesar del peso excesivo de ésta. La forma simbólica de la fotografía no sólo comunica los elementos estéticos usados por la fotógrafa sino su mirada del mundo y cierto discurso al respecto.

En la obra de Weston *Black Ollas* (1926) (*figura 3*) es presentado un conjunto de más de veinte ollas de barro negro expuestas al sol con cierto desorden o naturalidad. La toma está hecha en una ligera picada. El espacio fotográfico es llenado por las ollas por lo que no se

²⁰ En Comisarencos, Dina; “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo” en *La Ventana*, no. 28, 2008. p. 148-190.

distingue el fondo o el contexto donde están situadas. La fuente de luz natural viene del flanco izquierdo de forma cenital a los objetos retratados, esto hace que sean más evidentes las sombras en el cuadrante superior izquierdo de la fotografía. La selección de Weston respecto a la serie de ollas, permite una composición irregular con igual cantidad de información en toda la superficie. Las bocas de los cántaros ayudan a resaltar el contraste de sombra con los brillos provocados por el volumen de los objetos y la incidencia de la luz. La textura de las ollas es uno de los logros de la fotografía, así como la nitidez general que hace perder de vista los planos. La reiteración de elementos semejantes logra que la composición resalte la abstracción geométrica de los cántaros, cobrando relevancia el valor estético más que el simbólico.

La fotografía de Weston *Nude* (1923) (*figura 4*) muestra un desnudo de Tina Modotti sobre un piso de cemento. La posición de la cámara está en picada y muestra a la modelo acostada en el suelo en una diagonal que cruza la imagen de abajo izquierda (partiendo de la cabeza) a arriba derecha (terminando con los muslos). El encuadre del cuerpo es un plano americano que, aunque corta un poco la cabeza, permite ver el rostro de la mujer y el cuerpo hasta antes de las rodillas. Es evidente el contraste de texturas entre el material del piso (burdo y áspero) y la piel de la modelo (fina y tersa) cuyos volúmenes son resaltados por la iluminación natural y cenital que logra difuminar los contrastes. Los puntos de atención de la fotografía, tanto por la coloración notablemente más oscura que el resto de los elementos como por estar en puntos áureos, son: el cabello de la mujer y el vello púbico.

A diferencia de otras fotografías de Weston en donde el centro de atención está en las formas casi abstractas del cuerpo, en esta imagen la modelo aparece de forma evidente, lo cual le da identidad y personalidad a la figura, permitiéndole cierto protagonismo. Se distingue la expresión lánguida del rostro y la postura sensual del cuerpo cuyas curvas y volúmenes dan percepción de movimiento, a diferencia de otros desnudos del autor.

En cuanto a las semejanzas y diferencias, en esta primera etapa podemos notar que los encuadres (particularmente la toma en picada) y la técnica de iluminación son muy semejantes en Modotti y Weston. Ambos tienen una preocupación particular por las formas retratadas intentando volver el centro de la imagen el juego entre las líneas, los volúmenes y las luces, lo que hace composiciones más abstractas con evidente influencia de las pinturas de las vanguardias (futurismo, cubismo, constructivismo). La técnica de revelado e impresión logra tanto nitidez como contraste de texturas. Si bien esto constituye la preocupación personal de Weston, fue compartida y aplicada por Modotti con el mismo interés.

En cuanto al contenido de la imagen hay otras semejanzas, conscientes o inconscientes, al elegir sus objetos: la copa y los cántaros son utensilios para contener agua, tienen una forma y una utilidad similar; en su lectura simbólica son el vientre, remiten a maternidad, a útero y, de forma general, a la feminidad. En este sentido, las cuatro fotos retratan lo femenino, pero con evidentes diferencias de mirada: para Modotti los recipientes ocupan

toda la imagen y la mujer que aparece en una de las fotografías está privada de los elementos sensuales, pero dotada de mayor fuerza simbólica como dadora de vida (agua) y como abnegada trabajadora (cargando el cántaro a sus espaldas). Para Weston, los cántaros se multiplican, se diversifican, pero siguen siendo objetos inertes que guardan la forma de lo femenino, pero sin referencia a un individuo. En la *figura 4* muestra lo la referencia femenina con la obviedad del ícono: la mujer desnuda y en postura erótica, acostada a los pies de quien mira.

Ya desde las primeras fotografías juntos, pueden apreciarse diferencias de intereses y temperamento entre ambos artistas. La experimentación de Modotti en la *figura 1* es parte de su personalidad curiosa, libre y rebelde. El canon preciso de la toma fotográfica, el revelado y la impresión perfecta, llegando hasta la obsesión es parte de la personalidad de Weston. Ambos seleccionan distintos fragmentos o encuadres de la realidad, aunque ésta sea compartida. Las imágenes de Weston son siempre más cuidadas técnicamente que las de Modotti. Suponen más reflexión y muchas más variantes en cada toma para acercarse a la imagen que tiene en mente el artista, es un trabajo metódico y constante que devela un temperamento más racional. Modotti, en cambio, logra más calidez en la imagen debido a su preocupación por las posibilidades de la luz más que a las formas. Muy pronto en sus fotografías, se cuela el elemento humano que va dejando la experimentación formal en segundo plano y da importancia a los aspectos sociales de la realidad que la rodea. La *figura 2* tiene más semejanza con una *instantánea* que con las composiciones planeadas de Weston.

Como hemos mencionado anteriormente, la etapa de conformación sistémica en la pareja, permite ampliar las semejanzas y matizar las diferencias para que la convivencia sea posible. El trabajo fotográfico da cuenta de ello puesto que el proyecto común incluye también búsquedas estéticas similares. Sería injusto establecer que Modotti adoptó las ideas de Weston sin aportar nada, especialmente cuando se ve en el trabajo de Weston mayor desenfado y calidez que en las fotografías previas y posteriores a la relación con Modotti. El fotógrafo adoptó de su compañera el interés por los rostros, personas y pueblos mexicanos que componen gran parte de su obra durante esta época. Aunque esperar la toma exacta en el lugar preciso era parte de la metodología de Weston, Modotti lo contagió de una visión más adaptable a las circunstancias donde tomas menos planeadas lograban efectos expresivos y simbólicos interesantes.

6. CUANDO *UNO* VUELVE A SER *DOS*

Lo que Weston admiraba de la gran facilidad de su pareja para integrarse a este nuevo contexto cultural y permitir, por consiguiente, que él lo hiciera, fue motivo constante de inseguridad y celos. El desapego emocional de Weston tratando de evitar el conflicto y su temperamento racional, causan insatisfacción en ella que requiere más confirmaciones del amor de su pareja. Los silencios van creciendo a medida que Modotti se siente desplazada sea por el trabajo fotográfico y obsesivo de su amante, por los intentos de él por conquistar mujeres o por la falta de compromiso entre ambos.

La infidelidad era una tendencia que estaba en el sistema desde su conformación, ya que ambos habían sido infieles, sin embargo, es esta tendencia la que Weston castiga en su compañera por estar en él latente también. Las murmuraciones de una relación entre Tina y otros hombres hicieron que Weston llegara a su límite: las pasiones desbordadas y los escándalos, lo hacían mirar con deseo el regresar a su familia, a su vida ordenada, entre personas más discretas, más civilizadas. Las diferencias culturales, no sólo con los mexicanos sino con su propia pareja, le evidenciaron la carga emocional excesiva a la que estaba expuesto y esto lo hizo regresar a California con su hijo Chandler en diciembre de 1924 para arreglar sus visas, visitar y atender a su familia, y buscar nuevas provocaciones artísticas.

Pasada la etapa de enamoramiento que da pie a la relación, los defectos de la pareja van siendo evidentes, la agresividad que el individuo escondió al principio empieza a salir ante las fricciones cotidianas. Cuando no se resuelven los malos entendidos, la convivencia se va volviendo más brusca y termina con la disociación de la pareja. Muchas veces las diferencias y los conflictos no resueltos hacen que los elementos sistémicos busquen cubrir sus necesidades de afecto fuera de la pareja. Esta situación, si es pasajera, puede reorganizar los vínculos para que el sistema vuelva a ser funcional y reporte beneficios a sus integrantes; si no se logra mantener el equilibrio entonces la relación de la pareja se rompe.

Weston y Modotti pasaron por los dos procesos. Al regresar a su hogar, Weston dio el espacio necesario para repensar las posibilidades y ventajas de la relación, y sopesar el esfuerzo que conllevaba reorganizarla a pesar de las infidelidades y problemas. Modotti escribió a su amante: “Voy a portarme como una niña buena ahora que te vayas, Edward – voy a trabajar duro- y eso por dos motivos: para que estés orgulloso de mí- y para que el tiempo de nuestra separación sea más leve”²¹.

Weston no encontró en California la motivación que buscaba; el ambiente predecible y ordenado de la clase burguesa estadounidense acabó por cansarlo. Extrañaba México, extrañaba el mundo intelectual y artístico encabezado por Diego Rivera y extrañaba lo que Modotti le provocaba. Así que decidió regresar en 1925, trayendo consigo a otro de sus

²¹ Carta de Modotti a Weston el 26 de diciembre de 1924, transcrita por Antonio Saborit, *op cit*, p. 52

hijos: Brett. En esta segunda etapa de convivencia hubo una reconfiguración de la pareja, iniciaron colaborando y respetando la personalidad del otro como forma de resolver sus problemas. Sin embargo, evitar las discusiones al máximo los hizo alejarse más; su relación se volvió más “líquida”: sin compromiso, sin expectativas de duración y con más conciencia de qué podía esperar cada uno del otro (Weston, los constantes celos; Modotti, el abandono repentino). La relación estaba ajustándose a estos cambios, pero para ambos era insatisfactoria.

Anita Brenner les hizo el encargo de ilustrar su libro *Idols behind Altars*. Para cumplir con la tarea, la pareja debió viajar por la República Mexicana documentando iglesias, retablos y santos. A pesar de que Modotti facilitaba el trabajo gracias a su empatía con la gente, el encargo terminó por desgastar la relación entre ellos. Con la convivencia diaria descubrieron que ya no estaban apasionados el uno por el otro, que tenían pocos intereses comunes y que sus formas de ver el mundo habían cambiado.

Las diferencias personales ya no pudieron ser proyectadas a un tercero: Weston dejó de culpar a los mexicanos seductores de sus problemas con Modotti, Modotti dejó de usar el trabajo de Weston como justificación para la separación. Debieron enfrentar el proceso de ruptura dado que el sistema no logró reconfigurarse lo suficiente para seguir manteniendo un fin en común. La relación comenzó a volverse más agresiva manifestándose en las burlas de Weston vestido de mujer que imitaba la coquetería de Modotti. Ella comenzó a mostrar falta de interés en esconder sus relaciones con otros hombres.

En ausencia de Weston, Modotti se acercó a las actividades del Partido Comunista, y empezó a entender su vida anterior como frívola y desperdiciada, formándose en ella nuevas metas personales y profesionales. Weston percibía el entorno hostil por parte de Modotti y de los amigos en común, y comenzó a fantasear con mujeres que lo hicieran sentir superior (como sus sirvientas). A medida que él perdía seguridad personal, ella la ganaba; factor que terminó por desequilibrar la relación y dañar la estructura de la pareja.

Ambos dejaron entrever el desinterés en continuar como pareja dado el alto costo de energía para subsanar las diferencias acrecentadas con la separación por siete meses. Modotti escribiría al respecto: “Sólo tú te amargaste y perdiste la confianza en mí –pero a mí eso nunca me sucedió porque yo respeto las numerosas posibilidades del ser que hay en todos nosotros y también porque acepto el trágico conflicto entre la vida que cambia continuamente y la forma que la fija inmutable”²².

El fotógrafo decidió regresar al orden de su país, a una mujer más sumisa. Escribió en su diario la conclusión de su vida en pareja: “La despedida de México será recordada como la despedida de Tina. Por un instante se rompió la barrera entre nosotros. Hasta que no llegamos al Paseo en un taxi rumbo al tren me permitió mirar sus ojos. Pero cuando lo hice vi lo que tenían que decir, la acerqué hacia mí, nuestros labios se unieron en un beso

²² Carta de Tina Modotti a Weston una vez que ha partido de forma definitiva de México en 1926, en Antonio Saborit; *op cit*, p. 82.

interminable, hasta que nos detuvo el silbido de un gendarme... ¡Vámonos! Los últimos abrazos –Tina con los ojos llenos de lágrimas. Esta vez, México, es un adiós para siempre. ¿Y tú, Tina? Siento que debe ser una despedida para siempre”²³.

Al final, el proceso de diferenciación entre los elementos les hace saber que su proyecto ya no es compartido. Para seguir su camino, deben hacerlo como individuos y romper el sistema, sin importar la energía empleada, el amor y los vínculos creados.

²³ Newhall, Nancy (ed); *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I, Nueva York: Horizon Press & George Eastman House, 1966, p. 202

7. HUELLAS DE DIFERENCIACIÓN: PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA 1927-1929

A partir de la salida de Weston en 1926 de México, comienza un nuevo camino profesional, personal e ideológico para ambos fotógrafos. Weston comenzará a realizar las fotografías más emblemáticas de su carrera y Modotti iniciará sus actividades como miembro del Partido Comunista. La siguiente selección de imágenes, presenta una muestra de lo más representativo de ambos en los años comprendidos entre 1927 y 1929.

En la fotografía de Modotti *Sombrero mexicano, con hoz y martillo* (1927) (*figura 5*) la imagen muestra un sombrero mexicano usado en la charrería y el campo. El sombrero está visto en picada y sobre su ala se cruzan los mangos de una hoz y un martillo. El encuadre permite que la circunferencia del sombrero se abarque por completo llegando casi a los bordes de la fotografía. La fotografía está tomada en un estudio por lo que se logra el perfecto control de la luz artificial y la eliminación de elementos de contexto. La luz es suave y está colocada cenitalmente al fotógrafo por lo que el ala del sombrero, especialmente en su parte inferior, es el punto más iluminado y la parte superior del sombrero es la que presenta una sombra más contrastada. Los rebotes de luz sobre los elementos metálicos, permiten evidenciar la textura de los objetos. El centro de la fotografía es el área que brinda mayor información, ya que ahí coinciden varias texturas y sombras: la copa del sombrero, el listón bordado que rodea la copa y los mangos de las herramientas de trabajo. La nitidez de la imagen es el elemento estético mejor logrado de la

fotografía ya que, a pesar de las zonas iluminadas y las sombreadas, se distinguen con gran claridad las texturas del sombrero, de la hoz y del martillo sin que haya ningún punto fuera de foco. La fotografía fue cuidadosamente planeada tanto en la selección de elementos como en el acomodo, la composición del cuadro y la iluminación.

No puede dejarse de lado la carga ideológica que tienen los objetos elegidos. Como íconos separados nos remiten a herramientas para el trabajo en el campo y en la construcción. El conjunto de elementos hacen referencia simbólica al Partido Comunista Mexicano: la hoz y el martillo como símbolos de la Revolución Rusa, de los trabajadores campesinos y obreros en lucha con sus herramientas de trabajo para lograr la igualdad social. El sombrero, que da base a estos elementos, supone un ambiente común entre ellos, una estructura cultural que remite al contexto para esta revolución: el campo mexicano. Los íconos de esta foto son herencia de la pintura mural que representa con estos elementos también la lucha de los campesinos mexicanos para lograr la revolución.

La obra de Modotti *Al mercado de Tehuantepec* (1929) (*figura 6*) es una fotografía de la serie tomada en su viaje al Istmo de Tehuantepec. El encuadre es un full shot de la mujer del primer plano que permite una vista amplia de la plaza. En la imagen se observan mujeres de vestidos largos y oscuros en diversos puntos del mercado: caminando, observando, conversando, comprando. En primer plano se encuentra una niña en cuclillas junto a una cesta con mercancía, que se acomoda su velo negro. A su lado en el cuadrante derecho de la fotografía, una mujer de pie y de perfil la observa con la mano sobre la

cintura. El elemento de mayor punto focal en la imagen es el rostro de la niña, los detalles de la fotografía se pierden por la falta de nitidez, pero se distingue el movimiento natural de los personajes y de la escena. El desnivel del suelo hace parecer la toma con un ligero movimiento a la izquierda como si la intención fuera un plano holandés. El cuidado en la composición y la preparación de la toma han sido sacrificados por lograr un retrato de la vida cotidiana, sin pose y capturando un instante irreplicable. Esta técnica de captura es más parecida a las fotografías periodísticas o documentales que a las artísticas realizadas por Modotti en su primera etapa.

La fotografía de Weston *Concha* (1927) (*figura 7*) retrata un caracol marino en una posición de canto; este ángulo poco convencional del objeto, lo hace casi irreconocible para el observador, poniendo en relevancia sus formas y volúmenes sin que éstas se vean condicionadas por la identificación icónica del elemento. El encuadre es un plano detalle a nivel del objeto que arma una vertical en el centro de la imagen, permitiendo a la concha ocupar la fotografía del borde inferior al superior. La luz artificial ilumina al objeto desde un ángulo frontal superior esparciendo una luz tenue que se refleja en el doblez de la concha resaltando la textura. Al ser una fotografía de estudio, el fondo negro destaca al objeto y le quita contexto; sin embargo, se observa un borde blanco en la base de la concha que permite establecer un horizonte curvo sobre el cual se recarga el objeto.

La intención de Weston es convertir a las *formas* el tema mismo de la fotografía, permitirle a un objeto ser percibido por la abstracción de sus líneas y sus volúmenes y sugerir, con

estos elementos, un aspecto orgánico similar al cuerpo humano: sensualidad y deseo táctil. La fotografía recuerda el estilo de esculturas como las de Constantine Brancusi o Henry Moore.

La obra de Weston *Cypress, Point Lobos* (1929) (*figura 8*) presenta las raíces y tronco de un ciprés. La toma es una picada que retrata el fragmento de árbol en contraste con el suelo sobre el que está. El tipo de encuadre cercano hace que no haya más elementos en la escena que la textura del árbol, guardando la nitidez de esta corteza que se prolonga hasta el segundo plano de la fotografía. La luz es natural y brillante lo que da cierto contraste entre la claridad de las superficies y la oscuridad en las grietas de la madera. La *textura* se vuelve el elemento perceptual con más peso, convirtiéndose en el tema de la fotografía. No hay un punto de mayor información por lo que la vista recorre de arriba abajo la textura, como siguiendo una cascada, para detenerse en los pliegues cercanos al suelo que son los más oscuros. Debido a la sensación de movimiento lograda por la fotografía, se percibe más casual que las realizadas por Weston en estudio; sin embargo, se puede deducir un gran trabajo de composición y encuadre por medio del cual el fotógrafo buscó la mayor nitidez en la textura del árbol para hacerla cobrar cualidades sensoriales orgánicas.

En cuanto a las semejanzas y diferencias entre las fotografías de Weston y las de Modotti, las imágenes de esta segunda etapa aún tienen puntos en común: el uso de la luz artificial para destacar las texturas de los objetos retratados y el cuidadoso proceso de impresión y revelado que logra la alta calidad fotográfica (especialmente en las *figuras 5 y 7*). En sus

tomas más casuales (*figuras 6 y 8*), ambos se preocupan por retratar el movimiento o simularlo dentro de la imagen. Hay un uso parecido de la iluminación natural, del encuadre y de la gama de grises que logran usando puntos de contraste radicales como el color negro para llamar la atención del observador.

Temáticamente las fotografías parecen distantes, sin embargo, en las *figuras 6 y 7*, ambos creadores vuelven a explorar la feminidad: Modotti retratando el desenvolvimiento social de las mujeres, Weston buscando en los objetos inanimados las características sensuales del cuerpo femenino. Modotti ha intentado construir un ícono de la mujer, mientras Weston se ha quedado con la sensaciones que le provoca la feminidad. La presencia de objetos como elemento principal en tres de las cuatro imágenes nos presenta otra coincidencia, aunque ambos fotógrafos apelen a diferentes percepciones del espectador: la simbólica (Modotti), la sensorial (Weston). Pareciera que estas semejanzas de información, ideas en común y hábitos del oficio permanecerán en los individuos que formaron el sistema-pareja, sea por estar más arraigados y aprendidos o porque guardan cierta correspondencia con la persona en la que cada uno se ha convertido.

En estas fotografías se notan diferencias de intención, de comunicación, de estilos y de uso de la técnica fotográfica. Las características individuales que están en la producción fotográfica de cada uno casi desde el principio, se vuelven más evidentes. La diversidad dentro del sistema es matizada por los elementos mientras el proyecto común permanece, pero no logra configurar cambios a largo plazo en cada uno de los sujetos una vez

desintegrado el sistema. Mientras Weston hace más evidente su obsesión con la forma, la nitidez y las posibilidades abstractas de los objetos y se aleja de la representación de personas y situaciones, Modotti se libera de las limitantes académicas y formales en la toma fotográfica para centrarse en la documentación de su entorno, especialmente si los elementos seleccionados en la toma pueden construir un discurso ideológico o reflexión social. Estos rasgos, que aparecían desde sus primeras fotografías, a partir de su separación tomarán un curso más evidente.

8. DOS INDIVIDUOS, DOS SENDAS

En 1929, Modotti expuso individualmente en la Biblioteca Nacional de México, mostrándose en su obra la denuncia ante la pobreza y marginación de gran parte de la población mexicana. Siqueiros calificó la obra como *la primera fotografía revolucionaria de México*. Sus imágenes simbólicas aparecen en revistas de circulación internacional. En 1930, el trabajo artístico se vio interrumpido por su militancia política, ya que es expulsada del país al declarársele involucrada con el atentado al presidente Pascual Ortiz Rubio. A partir de ese momento, Modotti inició en Europa una vida dedicada a la causa política, viajando a Alemania, a la Unión Soviética, a España (durante la Guerra Civil) y de vuelta a México en 1939.

En 1927, Weston comenzó a trabajar con objetos naturales como conchas y pimientos. Las fotografías resultantes las envía a Modotti para recibir sus comentarios. Tina escribe: “Dios mío Edward, tus últimas fotos ¡me sacaron el aire! Frete a ellas me quedo sin habla –Qué pureza de visión comunican (...) nada antes en el arte me había llegado como estas fotos – no las puedo mirar mucho tiempo sin sentirme excesivamente perturbada. No sólo me trastornan mentalmente sino también físicamente –Hay en ellas algo muy puro y al mismo tiempo muy perverso –Contienen tanto la inocencia de las cosas naturales así como la morbidez de una sofisticada mente distorsionada –Me hacen pensar en lilas y en

ambiciones al mismo tiempo –Son místicas y eróticas”²⁴. Para 1931 el trabajo de Weston se había vuelto más abstracto como camino para llegar al espíritu de los objetos, a la esencia de las formas. Una de sus frases más citadas es: *Presentación, en lugar de interpretación*. Continuó retratando el paisaje hasta su enfermedad de Parkinson en 1945.

²⁴ Carta de Tina Modotti a Edward Weston en Saborit Antonio; *op cit*; p. 93-94

CONCLUSIONES

Los estudios contemporáneos sobre la imagen la entienden como una forma de lenguaje y no como una ventana al mundo a la que se puede acceder de manera casi inmediata. Para leer una imagen es necesario tener formación visual y conocimiento de los códigos, debe entenderse *el contenido* como signo de una realidad que no está ahí y que debe interpretarse con herramientas culturales, estéticas, históricas, biográficas.

Respecto a la forma de codificar imágenes, Weston y Modotti comenzaron explorando las mismas ideas, pero fueron cambiando con el tiempo. Durante su primera etapa juntos (1921-1924) Modotti aprendió el oficio de fotógrafo. Weston es su ejemplo a seguir y sus búsquedas estéticas son semejantes. Para Weston la fotografía era su vida y la cámara era la más fiel de sus amantes. El proyecto común hizo que Modotti adoptara el oficio y éste constituyera la esencia de su vida. En una carta de Modotti a Weston, dos años después de separarse como pareja, ella expresa el momento en donde la fotografía le fue presentada por Weston como opción de vida: “Tú no sabes con cuánta frecuencia me viene a la mente lo que yo te debo por ser tú la persona importante que en cierto momento de mi vida, cuando yo no sabía hacia dónde voltear, fue la única guía e influencia vital que me inició en este

trabajo que no es nada más un medio de vida sino un trabajo al que he llegado a querer con verdadera pasión y que ofrece muchísimas posibilidades de expresión”²⁵.

Si bien Modotti y Weston fueron personajes con historias muy distintas, de culturas diferentes y con temperamentos opuestos, a partir de haberse constituido como un sistema fue necesario que sufrieran una serie de ajustes homeostáticos para diluir sus diferencias y poder mantener el mayor tiempo posible su vínculo amoroso y su proyecto de colaboración laboral y emocional. El proceso de cambio, adaptación y transformación que tuvieron tanto cuando fueron un sistema-pareja como cuando dejaron de serlo, se vio reflejado en su trabajo fotográfico, ya que fue éste la expresión genuina de dos artistas que buscaban su lugar en el mundo.

A pesar de que Weston se había adentrado al mundo de la abstracción y el estudio de las formas antes de conocer a Modotti, las fotografías que realiza en México exploran esto por distintos caminos: a partir del paisaje mexicano (*Janitzio*, 1926), de los desnudos de Modotti (1924-1926), de las figuras folklóricas y juguetes (*Máscara de papel maché*, 1924; *Palma santa*, 1926, o *Pancho Villa*, 1926) y hasta retratando detalles de los pueblos y sus personas (*Pulquería*, 1926, o *Charrito*, 1926). Las fotografías que hace Weston fuera de su estudio y no por encargo, son de personajes que le despiertan interés y simpatía (como los de Diego Rivera, Lupe Marín, Nahui Olín en 1924) y a quienes retrata sin poses, intentando descubrir la fuerza o sinceridad de los sujetos representados. Esta forma de fotografiar

²⁵ Carta de Tina Modotti en Saborit, Antonio; *op cit*, p. 100

libre, espontánea, creativa, parece influida por la personalidad de Modotti y su forma de relacionarse con el ambiente. Weston abandonó la comodidad del hogar, su trabajo y a su familia por seguirla a ella, internándose en un mundo exótico y desconocido tan distinto a su contexto: con ella se bañó a jicarazos en las azoteas mexicanas, con ella corrió desnudo bajo la lluvia, con ella se dejó tocar y fascinar por una cultura que no era la suya en un lugar sin ley ni orden, con ella descubrió no sólo la forma del cuerpo femenino sino el rostro. No se encuentra en la carrera posterior de Weston, retratos similares a los hechos en México ni un uso más ligero y emocional de la cámara. Una vez lejos de Modotti, Weston se refugió en las formas abstractas, en la frialdad de las tomas de estudio, en el trabajo metódico, en el control de la luz y la perfección de la impresión fotográfica, dejando atrás el mundo social y la pasión inexplicable que parece haber experimentado con ella.

Por su parte, Modotti aprende de Weston la técnica fotográfica, los procesos químicos de revelado e impresión, el uso de los materiales y las cámaras. Estas bases comunes hacen que las primeras fotografías de Modotti sean difíciles de diferenciar de las de Weston²⁶. Pero, poco a poco, su personalidad se va colando por entre las imágenes donde comienzan a aparecer cuerpos humanos, rostros, escenas cotidianas. En la mayoría de sus fotografías se reconocen los acuerdos con Weston respecto al uso de la luz, el encuadre, la composición. Sin embargo, la libertad con la que cuentan los elementos de la pareja, permitió a Modotti encontrar su propia voz, sus gustos, sus decisiones y obsesiones. Aún ante el decaimiento de la pasión por el fotógrafo, Modotti le reconoce su alma sensible y afín que la ayuda a

²⁶ En la primera exposición del trabajo de ambos en el Palacio de Minería en 1924, Weston reconoce en las imágenes de Modotti una calidad que compite con las suyas (por ejemplo en *La Iglesia de Tepoztlán*, *Hilos telefónicos* o *Calas*).

expresarse: es por Weston que experimenta algo similar a la maternidad, es por Weston que se vuelve meticulosa en su trabajo, es por él que aprende de tenacidad y logra concentrarse en el trabajo más que en los encuentros sociales (hábitos que le ayudarán en su camino posterior como espía y miembro del Socorro Rojo). Después de su separación, Modotti fotografía menos por experimentación artística y más con fines propagandísticos; su trabajo en *El Machete* y como ilustradora de *Mexican Folkways* le permite imbuirse en el mundo del fotoperiodismo, en la creación de símbolos para la lucha socialista. La evidente influencia ideológica que tiene de su posterior amante: Xavier Guerrero, así como la educación visual que adquiere por retratar los murales de Rivera y Orozco, terminan por construir su mirada con la sensibilidad suficiente para retratar a un México más complejo y doliente, dando rienda suelta a su pasión y a su fervor ideológico en imágenes como: *Campesinos leyendo El Machete* (1929), *Mujer con bandera* (1928), *Pescadores arreglando redes* (1929), *Manos de lavandera* (1928). Es así como las imágenes fotográficas dan cuenta de una historia de amor, de DOS sujetos que para ser UNO debieron acrecentar sus semejanzas y diluir sus diferencias, de DOS que por el vínculo estrecho creado se dejaron afectar y modelar por su pareja y que, aún después de roto el vínculo, siguieron marcados por lo vivido y lo compartido. Las fotografías analizadas también reflejan los momentos de afirmación de las diferencias que mantiene cada individuo y a las cuales no renuncia a pesar de no haber logrado que la pareja las adoptara también. Las fotografías de Weston y de Modotti son vestigios de su relación, contagio de ideas e integración de la información de cada uno y del ambiente para configurar sus formas de expresión. Las imágenes también permiten seguir la huella de lo que este sistema-pareja alteró en el entorno donde se desarrolló y del legado técnico y estilístico que inspiró a otros artistas.

Podemos distinguir en las fotografías analizadas que las semejanzas son más en la etapa de conformación sistémica y que disminuyen en las fotografías posteriores a la relación amorosa. También puede notarse que, posteriormente a la ruptura, los fotógrafos están diferenciados, con una búsqueda expresiva que responde a sus personalidades y formas de vida. Sin embargo, también podemos encontrar indicios de aquellos acuerdos que compartirían por siempre, semejanzas que, aunque diluidas, dan cuenta de DOS que alguna vez fueron UNO, en una misma historia de amor.

FUENTES

Agostinis, Valentina; *Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931*. Milán: Feltrinelli, 1994.

Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986

Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

Bauman, Zygmunt; *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: F.C.E., 2005.

Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. México: Diana, 1992.

Bieger-Thielemann, Marianne; et al; *La fotografía del Siglo XX*. Museum Ludwig Colonia. Köln: Taschen, 2002.

Boned Colera, Ana; Izquierdo Iranzo, Patricia; “Tina Modotti: Comunicación, Arte y Compromiso Sociopolítico” en *Arte2o Revista Universitaria de Arte Contemporáneo*; marzo, 2010; pp. 1-10 <http://www.ucm.es/info/arte2o>

Brenner, Anita. *Idols behind altars*. Nueva York: Biblio & Tannen Booksellers & Publishers, 1929.

Bunnell, Peter; Feathersonte, David (ed). *EW 100: centennial essays in honor of Edward Weston*. California: Friends of Phtography, 1986.

Buckley, Walter. *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*. Buenos Aires: Amorroutu, 1977.

Comisarenco, Dina. “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvares Bravo” en *La Ventana*, no. 28, 2008. p. 148-190.

Conger, Amy. *Edward Weston in México 1923-1926*. Albuquerque: San Francisco Museum of Modern Art & University of New Mexico Press, 1983.

Constantine, Mildred. *Tina Modotti: una vida frágil*. México: FCE, 1979.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Finn, David. *How to look at photographs*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1998.

Galindo, Jesús. “Sistemas de información, sistemas de comunicación y configuración social. Algunos elementos de Memética y Sociocibernética de la vida social”. 2002, www.geocities.com/arewara/arewara.htm, febrero 2006.

González Cruz, Maricela. “Tina Modotti y el muralismo mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII num. 78, 2001, p.175-188.

González Ochoa, César. *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: UNAM. 1986.

Gubern, Roman. *La mirada opulenta*. Barcelona: G.G., 1987.

- Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra. 1986.
- Hall, A.D.; Fagen, R. E; "Definition of System" en *General Systems Yearbook*; num. 1, p. 18-28, 1956.
- Hooks, Margaret. *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- Lemaire, Jean G. *La pareja humana: su vida, su muerte, su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Luhmann, Niklas. *Introducción a la teoría de sistemas* (ed. Javier Torres Nafarrate). México: Universidad Iberoamericana-ITESO, 2002.
- Modotti, Tina. "Sobre la fotografía", *Mexican Folkways*, vol. 5, 4, octubre-diciembre, 1929.
- Montero, Sara; "Antecedentes socio-históricos de la Ley sobre Relaciones Familiares", *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México, UNAM, 1981.
- Moyssén, Xavier. "Una colección de fotografías de Tina Modotti y José María Lupercio" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII num. 44, México: UNAM.IIE, 1975, p.139-140.
- Newhall, Nancy (ed). *The Daybooks of Edward Weston Vol. I México & Vol. II California*. Nueva York: Horizon Press & George Eastman House, 1966.
- Newhall, Beaumont; Conger, Amy (ed.). *Edward Weston omnibus: a critical anthology*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.

Nieto Sotelo, Jesús; Lozano Álvarez, Elisa. *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*. México: Centro de la Imagen, 2000.

Noble, Andrea. *Tina Modotti: image, texture, photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.

Nöth, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press, 1995.

Ojeda de la Peña, Norma; “Separación y divorcio en México: una perspectiva demográfica” en *Estudios demográficos y urbanos*, Colmex, vol. 1, num. 2,

http://revistas.colmex.mx/revistas/11/art_11_186_315.pdf

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza. 1989, pp. 322.

Peeler, David. *The illuminating mind in american photography*. Nueva York: University of Rochester Press, 2001.

Pérez, Mónica. “El divorcio en México” en *CN cimacnoticias*, 27 de enero, 2004, www.cimacnoticias.com/noticias/04ene/s04012705.html

Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México: Era, 1992.

Ríos, José Antonio. *Los ciclos vitales de la familia y la pareja. ¿Crisis y oportunidades?* Madrid: CCS, 2005.

Rivera, Diego. “Edward Weston y Tina Modotti” en *Mexican Folkways*, Num. 2, vol. 2, abril-mayo, 1926, p. 28.

Rodríguez y Méndez de Lozada, Nieves. “Fotografías inéditas de Tina Modotti” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXX, num. 93, p. 213-224.

----. "Tina Modotti y las revistas ilustradas del México Posrevolucionario" en *Pathos y Ethos*: www.pathosyethos.com/portal/archivos/pdf/Mariadelasnievesrodriguez.pdf

Saborit, Antonio. *Una mujer sin país: las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México: Cal y Arena, 2001.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.

Stark, Amy (ed). *Edward Weston papers*. Arizona: University of Arizona & Center for Creative Photography, 1986

Stebbins, Theodore (et al). *Photography and Modernism*. Boston: Museum of Fine Arts with Bulfinch Press; 1999.

Toor, Frances. "Exposición de fotografías de Tina Modotti", *Mexican Folkways*, num. 4, vol. 6, oct-dic, 1929, p. 192-195.

Von Bertalanffy, Ludwing. *Teoría general de sistemas*. México: FCE, 1976.

Wazlawick, Paul, et al. *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Herder, 1997.

Wells, Liz (ed.). *The photography reader*. New York: Routledge, 2003.

Wiener, Norbert. *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

ANEXOS

RELACIÓN DE IMÁGENES



Figura 1

Copas (1925). Autor: Tina Modotti



Figura 2

Mujer con olla (1926). Autor: Tina Modotti



Figura 3.

Black Ollas (1926). Autor: Edward Weston.



Figura 4.

Nude (1923). Autor: Edward Weston



Figura 5.

Sombrero mexicano, con hoz y martillo (1927). Autor: Tina Modotti



Figura 6.

Al mercado de Tehuantepec (1929). Autor: Tina Modotti



Figura 7.

Concha (1927). Autor: Edward Weston



Figura 8.

Cypress, Point Lobos (1929). Autor: Edward Weston