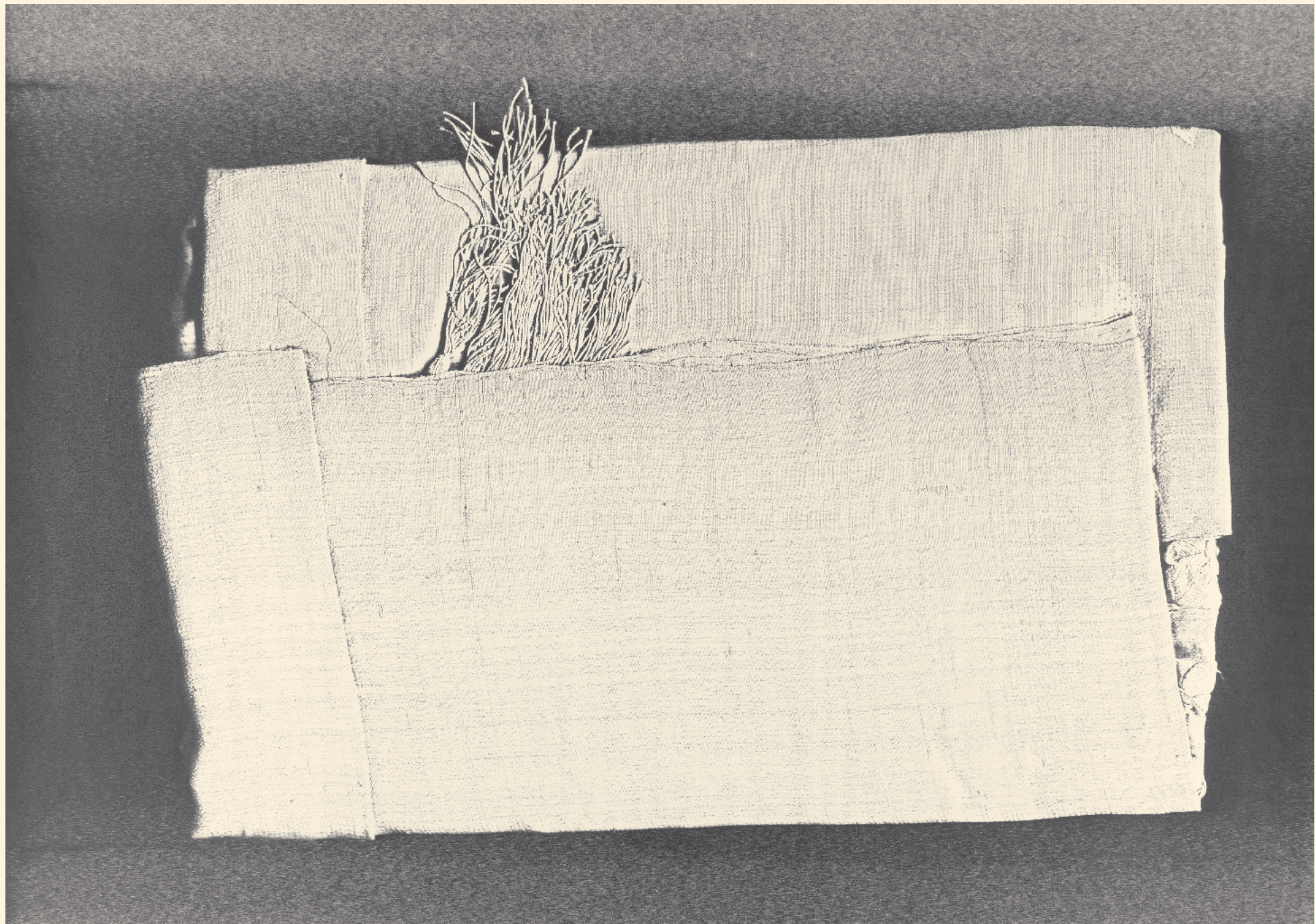


	THE TIGER'S COAT	
	MUSEO JUMEX	
	25.SEP.2025 -- 08.FEB.2026	
	RODRIGO ORTIZ MONASTERIO	

Diego Berruecos.....	(México, 1979)
Agustín Víctor Casasola.....	(México, 1874-1938)
Germán Cueto.....	(México, 1893 - 1975)
Lola Cueto.....	(México, 1897 - 1978)
Moyra Davey.....	(Canadá, 1958)
Baltasar Dromundo.....	(México, 1906 - 1987)
Serguéi Eisenstein.....	(Letonia, 1898 - Rusia, 1948)
& Eduard Tisse.....	(Letonia, 1897 - Rusia, 1961)
Arshile Gorky.....	(Armenia, 1904 - EE. UU., 1948)
Rodrigo Hernández	(México, 1983)
Pati Hill.....	(EE. UU., 1921 - Francia, 2014)
Sarah Lucas.....	(Reino Unido, 1962)
Julio Antonio Mella.....	(Cuba, 1903 - México, 1929)
Tina Modotti.....	(Italia, 1896 - 1942)
Nahui Olin.....	(México, 1893 - 1978)
José Clemente Orozco.....	(México, 1883 - 1949)
Christodolous Panayiotou.....	(Chipre, 1978)
Jane Reece.....	(EE. UU., 1868 - 1961)
Fermín Revueltas.....	(México, 1901 - 1935)
David Alfaro Siqueiros.....	(México, 1896 - 1974)
Wolfgang Tillmans.....	(Alemania, 1968)
Danh Võ.....	(Vietnam, 1975)
Edward Weston.....	(EE. UU., 1886 - 1958)





25.SEP.2025 - 08.FEB.2026		
THE TIGER'S COAT EL ABRIGO DEL TIGRE		
INTRODUCCIÓN INTRO	ESP	ENG

PP. 2-3	Pati Hill, <i>Untitled (scarf)</i> , ca. 1983. Foto: © Marc Domage
P. 7	Diego Berruecos, registro fotográfico de la tumba de (photographic documentation of the grave of) Tina Modotti, 2025. Cortesía del artista
PP. 8-9	Danh Võ, <i>We The People (detail)</i> , 2011

No todo en este proyecto es ficción. Empecemos por ahí. El título de la exposición *The Tiger's Coat* [El abrigo del tigre] es el mismo que el del filme de 1920 protagonizado por Tina Modotti. En su totalidad –para ser más claro– *The Tiger's Coat* toma como punto de partida el filme del mismo título, donde la fotógrafa, activista política, feminista y actriz (¿espía?, algunos dicen), Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, conocida como Tina Modotti, interpreta a un personaje que, eventualmente, podría verse como una proyección de su vida real.

No literalmente, y sin intención de replicar la imagen de *femme fatale* que se le atribuyó históricamente. Aquí la idea gira en torno a cómo esta mujer fue forjando distintas identidades, adaptándose, luchando contra sistemas políticos e ideológicos de su tiempo. Como un tigre que usa su pelaje para camuflarse y acercarse a su presa, como forma de sobrevivencia.

The Tiger's Coat apunta a momentos clave de la vida de Modotti: su primer contacto con la fotografía en Los Ángeles alrededor de 1921; la muerte de su esposo Roubaix de l'Abrie Richey ("Robo") en 1922; su llegada a México en 1923 con el fotógrafo Edward Weston; las tragedias que la perseguían – como el asesinato de su pareja, el activista cubano Julio Antonio Mella, en 1929–; su detención tras

Not everything in this project is fiction. Let's start there. The show's title, *The Tiger's Coat*, is the same as the 1920 film starring Tina Modotti. To be clear, *The Tiger's Coat* takes this film with the same name as its starting point—a film in which the photographer, political activist, feminist, actress, and (some would say) spy, Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, known as Tina Modotti, plays a character that, eventually, would could be seen as a projection of her real life.

Not literally, though. And not with any intention of replicating the *femme fatale* image historically attributed to her. Here, the idea revolves around how this woman forged different identities, adapting and fighting against the political and ideological systems of her time—like a tiger that uses its fur to camouflage itself and approach its prey. Camouflage as a form of survival.

The Tiger's Coat highlights key moments from Modotti's life: her first experience with photography in Los Angeles around 1921; the death of her husband, Roubaix de l'Abrie Richey ("Robo") in 1922; her arrival in Mexico with photographer Edward Weston in 1923; the tragedies that followed her, such as the murder of her partner, Cuban activist Julio Antonio Mella, in 1929; her arrest following

el atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio en 1930 –por el que fue señalada, aunque nunca se comprobó su implicación–; su expulsión de México ese mismo año y exilio en Europa; su relación con Vittorio Vidali, militante comunista italiano –considerado por algunos el principio y el fin para Tina–; su participación en la Guerra Civil Española desde 1936; su regreso a México en 1939, tras nueve años fuera; y, finalmente, su muerte repentina el 5 de enero de 1942, a los 45 años, en un taxi en la Ciudad de México.

Una muerte trágica y prematura, rodeada de sospechas y múltiples teorías conspirativas: ¿Fue asesinada o murió de causas naturales? ¿Quién y por qué? ¿Vidali? ¿Porque sabía demasiado? ¿Qué sabía?

Nunca sabremos las verdaderas razones. Así, *The Tiger's Coat* se plantea como una propuesta en la cual la ficción es herramienta para explorar las muchas preguntas en torno a la vida de Modotti: sus vínculos, su obra fotográfica, las figuras que cruzaron su camino y otras posibles conexiones. *The Tiger's Coat* es, por decirlo así, un escenario ficticio, pero no tan alejado de la verdad.

President Pascual Ortiz Rubio's assassination in 1930 (for which she became a suspect, although her involvement was never proven); her expulsion from Mexico and exile to Europe that same year; her relationship with Vittorio Vidali, an Italian communist militant, considered by some to be the beginning and end for Tina; her participation in the Spanish Civil War starting in 1936; her return to Mexico in 1939 after nine years away; and finally, her sudden death on January 5, 1942, at the age of 45, in a taxi in Mexico City.

It was a tragic and untimely death that garnered suspicion and conspiracy theories: Was she murdered, or did she die of natural causes? Who was involved and why? Vidali? Was it that she knew too much? What did she know?

We will never know the real story. So, *The Tiger's Coat* is presented as a piece of fiction through which to explore the many questions surrounding Modotti's life: her relationships, photographic work, the figures who crossed her path, and other possible points of connection. And while *The Tiger's Coat* is a fictional scenario, it's not so far from the truth.





RODRIGO ORTIZ MONASTERIO	
TEORÍA DE FANTASMAS	10-25 ESP
GHOST THEORY	26-41 ENG

P. 15 Tina Modotti, *Mujer, retrato de perfil*, ca. 1925. D.R.©Tina Modotti/SOMAAP/México/2025

P. 16 Agustín Víctor Casasola, *Tina Modotti y dos hombres cerca del lugar donde fue asesinado el revolucionario cubano Julio Antonio Mella*, 1929-01. D.R.©Agustín Casasola/SOMAAP/México/2025

P. 19 Agustín Víctor Casasola, *Tina Modotti durante las investigaciones del asesinato de Julio Antonio Mella*, 1929-01. D.R.©Agustín Casasola/SOMAAP/México/2025

P. 20 Agustín Víctor Casasola, *Tina Modotti durante la reconstrucción del asesinato de Julio Antonio Mella*, 1929-01. D.R.©Agustín Casasola/SOMAAP/México/2025

PP. 24-25 Moyra Davey, *Six Weeks Tour*, 2011. D.R.©Moyra Davey/SOMAAP/México/2025

P. 26 Tina Modotti, *Vittorio Vidali (Carlos Contreras) en un barco, retrato*, ca. 1930. D.R.©Tina Modotti/SOMAAP/México/2025

P. 31 Tina Modotti, *Julio Antonio Mella, líder político cubano, retrato*, ca. 1928. D.R.©Tina Modotti/SOMAAP/México/2025

P. 32 Tina Modotti, *Mujer y hombre en el zoológico de Berlín*, ca. 1930. D.R.©Tina Modotti/SOMAAP/México/2025

P. 35 Tina Modotti en una escena de (Tina Modotti in a scene from) *The Tiger's Coat*, 1920

P. 36 Tina Modotti, *Julio Antonio Mello, retrato*, ca. 1929. D.R.©Tina Modotti/SOMAAP/México/2025

P. 40-41 Wolfgang Tillmans, *Strümpfe (Calcetines/Socks)*, 2002

No pensaba en ella, simplemente pasó. Así de fácil: una cosa llevó a la otra y, de pronto, me vi frente a un tesoro. Pero me estoy adelantando. Vamos desde el principio.

Fue antes de la pandemia (porque luego supe que cerraron la Reserva del Triunfo). Un rincón perdido entre Chiapas y Guatemala. Un lugar prehistórico —no hay mejor forma de describirlo. Desde que empiezas a caminar hacia la base (que no es más que un campamento para biólogos y alguno que otro grupo de entusiastas de la naturaleza), vas pasando por microclimas: de selva tropical a bosques de helechos. Un *pinche Parque Jurásico*, para resumir.

Cinco días caminando. Un grupo de amigos obsesionados con observar pájaros —mi hermano entre ellos—, un par de *tetos* anotando con lapicitos cosas inservibles en diminutas libretas. Total, cinco días buscando al quetzal, el ave endémica del lugar. No es que fuera importante; no vimos nada... hasta el último día. Ahí está el asunto: que todo el viaje y tanto caminar valieran la pena.

Horas de camino, dos cambios de vehículo, hasta llegar al aeropuerto de Tuxtla Gutiérrez. Hechos polvo, mugrosos, apestando (sin bañarnos en cinco días), nos despedimos. Todos se fueron a la ciudad, y mi hermano y yo volamos a Guatemala. La idea original era acompañarlo, después de la caminata, a una convención de energía renovable. Todo pagado —¿por qué no extender la vacación?— fue lo que pensé. Me pegué al plan, ¿por qué no?, y menos mal: así empezó todo lo demás —teorías, conspiraciones, obsesiones— y *más teorías sin pies ni cabeza*. Y ahora, lo que dio luz a esta exposición.

Pero no se impacienten. Quiero evitar que esto suene como una odisea trascendental. Vamos al grano: habíamos quedado en que, mientras mi hermano estaba en su convención (hablando con otros ingenieros en un salón triste del hotel Guatemala City), yo tendría tiempo para hacer lo que más me gusta. Y no es ver pájaros: es ir a *chacharear*. Es una enfermedad, lo sé. Una necesidad: arte popular, muebles, libros, animales disecados, cómics, tapetes... lo que sea, según mi obsesión del momento.

Después del mercado de artesanías (comprando textiles guatemaltecos y cosas inútiles para llenar mi maleta), acabé buscando alguna tienda de antigüedades. Otro taxi, otro lugar, y así se me fue el día: de sitio en sitio, chachareando, sin buscar nada en concreto.

La última parada fue una tienda de antigüedades lejos de la ciudad, en las afueras; un cuarto oscuro, a punto de desmoronarse. Parecía un aula de escuela de los años setenta, con focos velados y olor a

humedad. Estantes con libros, una muñeca vieja sin brazos y con manchas dudosas, un pavorreal disecado y lleno de polvo, cucharas de té, un póster de Mulán... *puras chácharas y basura, para ser honesto*. Pero es mi ambiente, y no me rindo fácil: siempre escarbo hasta encontrar algo, o hasta que me aburro.

El dueño —un tipo chaparro y sipi sapo, de esos que ya no quedan— me soltó su historia: “Que su padre había llegado de Rumania o Lituania a Guatemala en los treinta o cincuenta” (creo, no tengo buena memoria), y que ahí había conocido a su esposa, una alemana (la verdad, ni puta idea). Como siempre: parezco escuchar, pero estoy en otro planeta, rebotando de un pensamiento a otro.

Volví cuando me invitó a la trastienda, donde guardaba su colección personal. Supuse que arriba vivía con su mujer. Allí había cosas más interesantes que las chácharas de afuera. Pensé que me mostraría algo raro: un penacho, un cuchillo antiguo, no sé, alguna reliquia. Pero no. Resultó que su verdadera obsesión era coleccionar objetos de tragedias. Así como suena.

Me explicó cómo conseguía esas cosas: tenía una red de contactos que le avisaban cuando alguien moría o cuando una familia liquidaba las pertenencias de un difunto. Algo macabro, si lo piensas. Toda una red de buitres rebuscando entre sobras.

Me preguntó si me gustaba la fotografía. Le dije que sí —claro, soy curador de arte (o eso pretendo). Entonces me soltó que años atrás había comprado un lote de objetos abandonados en accidentes de tráfico. Que también hay gente que colecciona cosas de escenas de choques. Como el maletín de un tipo que se saltó un semáforo y lo aplastó un camión, o la peluca de una señora que salió disparada por el parabrisas en un accidente. Historias cada vez más turbias.

La verdad, me pareció de mal gusto —y hasta perverso— que se enorgulleciera de su colección de desgracias, contando la historia de cada objeto como si fuera algo normal. Pero yo también tengo ese morbo, así que seguí ahí, enganchado. Entre sus cajones de papeles, fotos y Carteras, sacó una cajita. Con una sonrisa, me dijo:

—Aquí está la que quiero enseñarte... Te va a gustar, porque se te nota cara de romántico.

“Cara de romántico” —whatever that means—. Ahí estaba. Como buen adicto, como buen morbosito de doble moral, esperando algo. O nada. Con sus

dedos flacos y cortos, un tanto raros, abrió un sobre. Pensé que iba a ser una caja llena de cosas, pero dentro sólo había una tira de negativos y dos cartas escritas a mano. Los negativos estaban dañados, seguramente inservibles, y las cartas en pésimo estado: manchas de humedad y agujeros en una de ellas.

Con su cara de rata perversa, me dijo que lo había comprado hacía años en un mercado de pulgas que ya no existía. En ese momento, lo único que quería era largarme de ahí. Así que, sin pensarlo, le dije que le compraba la caja y el sobre que venía con ella. Me dio un precio —ni recuerdo cuánto, seguro alto—, acepté sin negociar, pagué y escapé de ese lugar tan extraño. La verdad es que lo compré sólo porque pensé que ya le había robado demasiado tiempo al dueño. *Un Uber y... bye, anticuario perverso con cara de rata*.

¿Por qué siempre acabo en los lugares más extraños?

Es lo primero que pensé ya sentado en el Uber, en camino al hotel.

De regreso en México, mandé a un laboratorio los negativos de 35mm. Me informaron que no había nada que hacer, estaban totalmente perdidos. Sólo había una imagen que al parecer había sobrevivido las malas condiciones y los años de maltrato. Me la enviaron a mi correo: era una foto en blanco y negro de un plato de barro. Nada especial.

El plato estaba colocado encima de un mantel, posiblemente artesanal por los nudos al final de este —aunque imposible de entender con los rayones del negativo— y puesto sobre una mesa de madera de granja. Cosa más extraña me pareció.

Mientras tanto, había logrado descifrar las dos cartas, a pesar de las manchas. Se había convertido en mi actividad primordial durante los días restantes en Guatemala City. *Mejor dicho: aburrición, y ya me quiero ir de este lugar*. No sé cómo explicarlo, pero había un tono tan frío, tan serio... había un misterio en ella. Fechada en 1940 y enviada desde la Ciudad de México, lo poco que logré rescatar decía lo siguiente:

Noviembre, 1940

“Camarada, no sé cómo agradecerle haberme salvado de la soledad. Estos meses me reafirmaron que todavía hay cosas hermosas en este mundo. Desde que llegué, mi vida se ha vuelto mi piso, un cuarto diminuto en la azotea en el centro... La

causa... hizo alejarme de mi verdadera pasión... Logré retratar cosas valiosas para... No me siento segura, y presiento que mi marido está ¿con otra?... Bien por él, así puedo ¿respirar?... Dime qué opinas de... Los otros fo... No me siento segura desde mi regreso... El otro día vi un fantasma de mi pasado, optamos por seguir adelante sin saludarnos. Nadie está salvo cerca de mí... Un cariñoso saludo de tu amiga, María"

La pandemia pegó. Algo que pensé que duraría dos semanas acabó volviéndose una pinche eternidad. En mi caso, fui de los que la pasaron solos en su alma, en su departamento. Con poco trabajo, las cartas se volvieron mi obsesión. Una obsesión por descifrar: ¿quién es María? ¿Quién es esta mujer azotada por la vida? ¿De qué la salva? ¿Quién la vigila? ¿Por qué está en peligro? Y así un sinfín de preguntas.

Esa se volvió mi vida: en las mañanas y tardes, ir al segundo lago del Bosque de Chapultepec para ver los gansos pelearse como jauría de lobos entre ellos, hasta que algún policía me escoltaba hasta la fuente: "Pinche muchacho, te juro es la última vez que te lo digo, nadie puede entrar, el parque está cerrado..." O algo así. Y el resto del día: sentarme y buscar como si fuera un detective retirado, fumando sin parar, colillas por todos lados, tazas y platos sin lavar, obsesionado con estas dos cartas. Ahora que lo pienso, estaba a dos de un brote psicótico. Y, sobre todo: ¿quién es María? ¿De qué la salva su camarada?

Mis días de la pandemia se volvieron religiosamente iguales: pelea de gansos y mi investigación sin pies ni cabeza. Buscando los fantasmas de dos cartas, más bien, una carta ilegible y la otra en sin fecha y en peor estado.

Más que lo siguiente:

"Entiendo tu frustración... Parece que siempre debemos estar ¿huyendo?... El arte ¿popular? es mi segunda pasión después de la ¿lucha?... Abrazos y muchos, tu fiel amiga, C"





TEORÍA DE FANTASMAS I

Los meses pasaron y mi obsesión fue creciendo. Sin embargo, había reducido la primera carta a una teoría: la posibilidad de que la supuesta “María” fuera falsa, y que la verdadera mujer detrás de la carta no fuera otra más que Tina Modotti.

La idea de que la carta —y posiblemente los negativos hechos polvo— pertenecieran a la icónica fotógrafa se volvió un arma de doble filo para mi estado mental. En cuestión de días, pasé de teorizar... a asumir que en verdad eran de ella. Estaba viviendo mi propia novela, posiblemente una herramienta para sobrellevar la soledad impuesta por la pandemia. Pero la verdad es que no lo creo. Soy obsesivo.

Más allá de lo que creía, estas fueron mis conclusiones en torno a la primera carta:

1. Modotti regresa a México después de nueve años de exilio en Europa. Esto ocurre el 19 de abril de 1939, cuando desembarca del Queen Mary en Veracruz, tras haberle sido negada la entrada a Nueva York. Logra evadir a las autoridades mexicanas usando un pasaporte falso, bajo el nombre de “María del Carmen Ruiz Sánchez”, refugiada española.¹ Mientras tanto, su pareja —el vil Vittorio Vidali— había conseguido entrar primero a Nueva York y luego a México, donde Tina lo esperaría. Él viajaba con otra identidad: Carlos Contreras, supuesto profesor de historia nacido en La Coruña, España.²
2. En México, Tina intenta mantener un perfil bajo. Ya no es la misma de nueve años antes. Renta un pequeño departamento en el número 137 de la calle Doctor Balmis. Aquí lo interesante: más que un departamento, en las biografías se narra como un cuartito en malas condiciones, por no decir pinche, ubicado en la azotea de un edificio de tres pisos.
3. Modotti encuentra trabajo como traductora, mientras que Vidali se coloca como reportero del periódico *El Popular*, vinculado con los círculos comunistas mexicanos de la época. Esto, simplemente, abre otras preguntas: ¿seguían siendo espías?, ¿dos agentes en misión encubierta?
4. En una carta enviada desde España por Modotti al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, ella expone su opinión sobre el suicidio de quien llama “A.R.M.” —Antonieta Rivas Mercado—. En pocas palabras, lo describe como el escape fácil de una niña rica y caprichosa, a diferencia de quienes se quitan la vida por hambre, por desesperación. En la misma carta menciona su intención de vender su antigua y pesada cámara Graflex de formato medio y comprarse una Leica de 35 mm, haciendo alusión al poco tiempo —o tiempo inexistente— que tenía para

tomar fotos en su nueva vida. El cierre de esa carta es importante: aunque firma con su nombre real, lo hace con un tono cortante, casi impersonal, subrayando su postura política por encima de cualquier lazo afectivo.³

5. Aquí la similitud: la carta que yo encontré termina igual, con una despedida fría, sin adornos, dejando en claro el papel ideológico por encima del emocional.
6. Pino Cacucci, en su biografía de Modotti, narra un momento que fue luz roja en mi seudo-investigación: Tina, ya de regreso en México, camina por alguna calle del centro. A lo lejos, reconoce una cara familiar. Es el escritor fantasma: Bruno Traven. Otro de los muchos espectros de su pasado. Traven la saluda desde lejos y se acerca. Pero Modotti, al notar su gesto, le hace señales con las manos para que no se acerque. Luego, ella intenta buscarlo, pero no es seguro. Ella nunca lo llamaría.⁴ Esa era la nueva vida de quien, nueve años antes, había sido una voz guerrillera. Ahora sumisa, alerta a no llamar la atención de las autoridades de ninguna forma.

Ya no era Tina. Era un fantasma.





TEORÍA DE FANTASMAS II

Por otro lado, si Tina era María, “¿quién era C?”, y si existiera la posibilidad de que estuviera en lo correcto y que no fuera una teoría mía, surge otra pregunta: ¿cuál es la relación de Guatemala con todo esto? Y con eso en mente, fui descartando personajes que estuvieron vinculados con la fotografía en su regreso a México. Así que llegué a otro personaje, otra mujer, sombreada por la historia: su nombre, Constancia de la Mora, una aristócrata española que había llegado como exiliada a México más o menos al mismo tiempo que Modotti.

Con esto en mente, asumiendo que C es Constancia, empecé a unir los puntos:

1. Constancia, antes de su vida en México, siempre había tenido una pasión política y por el arte popular, mismo que se reflejó al abrir en 1928, al lado de su amiga Inés Muñoz, una tienda de arte popular llamada “Arte Popular Español”. Aquí entra la pieza del rompecabezas que había quedado flotando: el negativo de la olla de barro. ¿Tal vez Tina había sacado esas fotos de arte popular mexicano a su regreso? Tomando en cuenta que la historia señala que Tina abandonó la fotografía por completo después de ser exiliada, la simple idea de sostener en mis manos las últimas fotografías de Tina me llevó más a la obsesión.
2. Los hombres, para ambas, se habían vuelto un tipo de peso en sus vidas: por un lado, Tina sospechaba —o por lo menos dicen los malos rumores— que su relación con Vidalí había acabado después del asesinato de Trotsky, y la sospecha de ella de haber estado involucrada; y dos, que Vidalí ya estaba enrollado con otra mujer, cuyo nombre de guerra era “Antonia Rosa”, llamada Isabel Carbajal. Curiosamente, dos meses después de la muerte de Tina, Vidalí se casaría con Carbajal y tendrían un hijo llamado Carlos. Mientras que Constancia, siendo una mujer progresista y de ideologías feministas, se había divorciado en México de su marido. Socialista y divorciada no era cosa fácil en aquellos tiempos.
3. Ambas mujeres, viviendo en México, estaban involucradas en la ayuda a exiliados españoles en territorio mexicano. Por ahí existe la posibilidad del inicio de su amistad. Sin embargo, en el verano de 1940, Constancia comisiona a Tina las fotografías para un libro de *Artesanías Populares Mexicanas*, publicación apoyada por el presidente Lázaro Cárdenas. Tina y C pasarían tres meses en la sierra oaxaqueña visitando comunidades y documentando el trabajo artesanal de estas. Lo que lleva a la

posibilidad de que Tina sí volvió a tomar fotografías después de años de silencio.⁵

4. Pasando al siguiente punto, y el más oscuro de todo esto: la muerte de ambas. Tina fallece en la noche del 5 de enero de 1942, al salir de una fiesta organizada en el departamento de Hannes Meyer, exdirector de la Bauhaus. Según apunta la historia, ella empezó a sentirse mal. Tina se despide, sale a la calle y se sube a un taxi que la llevaría a su casa en la calle de Balmis. En el camino, un dolor inexplicable se apodera de ella, retortijones, y existen dos teorías en torno a lo que sucede después: el taxista, sin saber qué hacer, lleva a Tina a la entonces Cruz Verde, deja el cuerpo en la entrada del hospital y se fuga; para cuando llegan los médicos, ya es demasiado tarde. La otra es que el cuerpo de Tina aparece en el asiento trasero de un taxi abandonado en alguna calle desolada del centro de la ciudad.
5. Por otro lado, Vidali se había ido antes de la fiesta con la supuesta excusa de tener trabajo que acabar en el periódico, y de haber regresado a las oficinas de *El Popular*. La muerte de Tina es una incógnita: nunca se realizó un examen forense. Con una muerte tan imprevista y con su pasado, existe la teoría de que Vidali estuvo involucrado en ella. ¿Tal vez Tina sabía demasiado? Nunca sabremos. Los periódicos de la época encabezaban: "*Típica eliminación estalinista*". "Otra de las teorías que empezaron a rondar mi cabeza fue que el taxista había estado involucrado. En su biografía de Tina, el autor Pino Cacucci señala que el sindicato de taxistas de México en los años cuarenta era controlado por el Partido Comunista.⁶
6. Por otro lado, Constanza muere en Guatemala un par de años después, con poca información sobre su muerte: sólo se sabe que fue un accidente automovilístico. Tenía 44 años en 1950; Tina, 46. Dos muertes sospechosas, dos mujeres jóvenes, dos tragedias vinculadas a autos. ¿Habrá alguna conexión entre estos hechos?

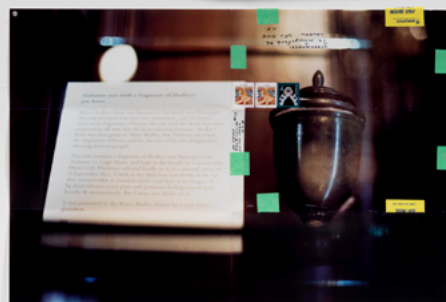
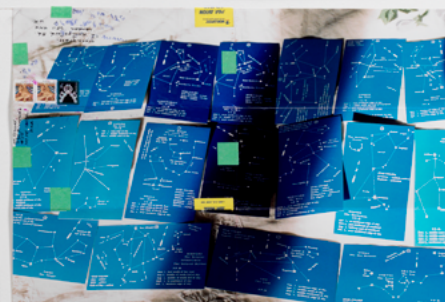
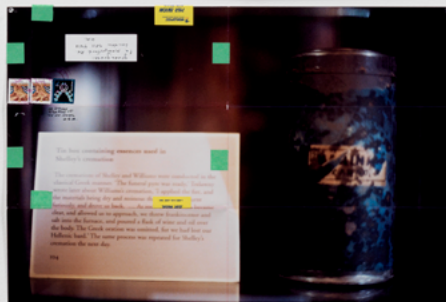
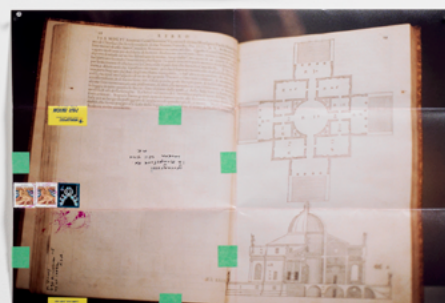
Llevaba meses en lo mismo. Obsesionado. Hasta el día que salí a fumar un cigarro en la terraza de mi departamento. Era la una de la mañana y, a lo lejos —unos diez metros—, vi un animal en un árbol. Me quedé mirando a esa criatura extraña y concluí que era un lémur. *¿Qué hacía un lémur en las Lomas de Chapultepec?* Pensé que seguramente se le habría escapado a alguna señora fresa que lo compró de forma ilegal.

Ahí entendí que era momento de parar. Ya había estirado demasiado la liga —ahora veía lémures a la una de la madrugada—. Abandoné el proyecto.

Un par de años después, lo retomé por completo como exposición: reflejo de mis teorías, de mis proyecciones y —lo veo ahora— como un poco de luz en un momento tan oscuro.

Gracias, Tina.

- 1 Tina Modotti viajaba con un pasaporte español, n.º 239222, expedido el 1 de diciembre de 1937, a nombre ya indicado. Según el documento, constaba como nacida en Sevilla, viuda y de profesión profesora. Véase Letizia Argenterì, *Tina Modotti: Between Art and Revolution* (Nueva York: Oxford University Press, 2003), 182.
- 2 La visa otorgada a Vittorio Vidali (alias "Carlos Contreras") fue gestionada por David Alfaro Siqueiros y su esposa Angélica. *Ibid.*
- 3 Tina Modotti, carta a Manuel Álvarez Bravo, [sin fecha], Archivo Digital del International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Museo de Bellas Artes de Houston, referencia 795195, consultado el 15 de julio de 2024, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/795195>.
- 4 Pino Cacucci, *Tina. La extraordinaria biografía de Tina Modotti* (Barcelona: Penguin Random House, 2019), 238.
- 5 Margaret Hooks, *Tina Modotti: Fotógrafa y revolucionaria* (Madrid: La Fábrica, 2002), 238, citando entrevista con John Condax realizada en 1991 (transcripción, p. 4, Fondo Margaret Hooks, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin), donde afirmó que Tina Modotti viajó con él y su esposa como asistente, pero no como fotógrafa, y que, aunque intentaron persuadirla de retomar la fotografía durante el viaje, no lo consiguieron.
- 6 Cacucci, *Tina*, 253.





I wasn't thinking about her; it just happened. It was simple: One thing led to another, and suddenly, I found myself standing in front of a treasure. But I'm getting ahead of myself. Let's start from the beginning.

It was before the pandemic (because it was later I learned that the Reserva del Triunfo had closed). A lost place between Chiapas and Guatemala. Prehistoric – there's no better way to describe it. From the moment you start walking toward the base (which is nothing more than a camp for biologists or the occasional group of nature enthusiasts), you pass through microclimates: from tropical jungles to fern forests. A *fucking Jurassic Park*, to put it plainly.

Five days of walking. A group of friends obsessed with bird-watching –my brother among them– a couple of dweebs jotting down useless things with pencils in tiny notebooks. A total of five days looking for the quetzal, the local bird. Not as if it were that important; we didn't see anything... until the last day. That's the point: The whole trip and all that walking were worth it.

Hours of travel and two vehicle changes before reaching the Tuxtla Gutiérrez airport. Exhausted, filthy, and smelly (we hadn't showered in five days), we said our goodbyes. Everyone went back to the city, and my brother and I flew to Guatemala. The original idea was to accompany him, after the hike, to a renewable energy convention. Everything was paid for –why not extend the vacation?– was what I thought. I stuck to the plan. *Why not?* And thank goodness: That's how everything else began –theories, conspiracies, obsessions– *and more theories without rhyme or reason*. And now, what gave light to this exhibition.

Don't get impatient. I want to avoid this sounding like a transcendental odyssey. Let's get to the point: My brother and I had agreed that, while he was at his convention (talking with other engineers in a sad room at the Guatemala City Hotel), I would have time to do what I like most. And it's not birdwatching: It's thrifting. It's an illness, I know. A necessity: Folk art, furniture, books, stuffed animals, comics, rugs... wherever my current obsession takes me.

After the craft market (where I bought Guatemalan textiles and useless things to fill my suitcase), I ended up looking for an antique shop. Another taxi, another place, and so the day went: from place to place, haggling, not looking for anything in particular.

The last stop was an antique shop far from the city, on the outskirts: a dark room, on the verge of collapse. It was like a 1970s schoolroom, with dim lighting and a musty smell. Shelves of books; an

old doll with no arms and dubious stains; a dusty, stuffed peacock; tea-spoons; a Mulan poster... *all tchotchke and junk, to be honest*. But this is my natural habitat, and I don't give up easily: I always dig until I find something or get bored.

The owner –the short, a scruffy type of guy who doesn't exist anymore– told me his story: that his father had come from Romania or Lithuania to Guatemala in the 1930s or 1950s (I think; my memory isn't very good) and that he had met his wife there, a German woman (honestly, I have no idea). As always, I appeared to be listening, but I was on another planet, bouncing from one thought to another.

I returned to the present moment when he invited me into the back room, where he kept his personal collection. I assumed he lived upstairs with his wife. Here, the items were more interesting than those outside. I thought he'd show me something unusual: a headdress, an antique knife, I don't know, some relic. But no. It turned out his real obsession was collecting artifacts from tragedies. Just like it sounds.

He explained how he got these things: He had a network of contacts who notified him when someone died or when a family liquidated a deceased person's belongings. It's quite macabre when you think about it. A whole network of vultures scavenging through leftovers.

He asked me if I liked photography. I said yes, of course, I'm an art curator (or so I call myself). He then told me that years ago he'd bought a batch of objects picked up from traffic accidents. He said there are also people who collect items from crash sites, like the briefcase of a guy who ran a red light and was crushed by a truck or the wig of a woman who was thrown through a windshield in an accident. There are increasingly dark stories.

Honestly, I thought it was bad taste –*perverse, even*– that he would take pride in his collection of misfortunes, recounting the story of each object as if this were normal. But I have a morbid sense of curiosity, too, so I stayed, intrigued. From among his drawers of papers, photos, and wallets, the man pulled out a small box. With a smile, he said,

"Here's what I wanted to show you. You're going to like it because you look like a romantic."

"You look like a romantic" –*whatever that means*. There it was. Like a good addict, like a good morbid person with double standards, I waited for something. Or nothing. With his short, skinny, and somewhat

odd fingers, he opened an envelope. I thought the box would be full of stuff, but there were only a strip of negatives and two handwritten letters. The negatives were damaged, probably unusable, and the letters were in terrible condition: water stains and holes in one of them.

With his wicked rat face, he told me he'd bought the box years ago at a flea market that no longer existed. At that moment, all I wanted was to get the hell out of there. So, without thinking twice, I told him I'd buy the box and the envelope that came with it. He gave me a price –I don't remember how much, likely too high. I accepted without negotiating, paid, and escaped that strange place. The truth is, I only bought the item because I thought I'd already taken up enough of the owner's time. *An Uber and... bye, you wicked rat-faced antique dealer.*

Why do I always end up in the strangest places?

That's the first thing I thought as I sat in the Uber on the way to the hotel.

Back in Mexico, I sent the 35mm negatives to a lab. They told me there was nothing they could do; they were completely ruined. Only one image seemed to have survived the poor conditions and years of abuse. They emailed it to me: a black-and-white photo of a clay plate. Nothing special.

The plate was on a tablecloth, possibly handmade given the knotting along the border (though it was impossible to know, due to the scratched negative), placed on a wooden farm table. That seemed even stranger to me.

Meanwhile, I had managed to decipher the two letters, despite the stains. It had become my primary activity during my remaining days in Guatemala City. *Or more like: bored and wanting to leave this place now*. I don't know how to explain it, but there was such a cold, serious tone. There was mystery in it. Dated 1940 and sent from Mexico City. What I managed to salvage read as follows:

November 1940

Comrade, I don't know how to thank you for saving me from loneliness. These months have reaffirmed for me that there are still beautiful things in this world. Since I arrived, my life has become my apartment, a tiny room on a rooftop in the center... The cause... made me distance myself from my

*true passion... I managed to photograph valuable things for... I don't feel safe, and I have a feeling that my husband is... involved with someone else? Good for him, now I can breathe? Tell me what you think about... The other pho... I haven't felt safe since I came back... The other day, I saw a ghost from my past. We chose to move on without saying hello. No one is safe around me... Warm regards from your friend,
María*

The pandemic hit. Something I thought would last two weeks ended up feeling like a fucking eternity. I was one of those people who spent it alone: in my soul, in my apartment. With little work to do, the letters became my obsession. An obsession with deciphering: Who is María? Who is this woman battered by life? What is she saving herself from? Who is watching over her? Why is she in danger? And so on. An endless stream of questions.

That became my life: In the mornings and afternoons, I would go to one of the lakes in Bosque de Chapultepec to watch the geese fight like a pack of wolves, until some police officer escorted me to the fountain. *"Damn kid, I swear this is the last time I'll tell you. No one can come in here. The park is closed."* Or something like that. And the rest of the day: Sitting and searching like a retired detective, chain-smoking, cigarette butts everywhere, unwashed cups and plates, obsessed with these two letters. Now that I think about it, I was two seconds away from a psychotic break. But, above all: Who is María? What is her comrade saving her from?

My pandemic days became religiously routine: geese fights and my pointless investigation. I searched for the ghosts of two letters –or rather, one illegible letter, the other undated and in worse condition.

More than the following:

*I understand your frustration... It seems like we always have to be on the run?... Popular art? Is my other passion, aside from the fight? Hugs and lots of them, your faithful friend,
C*





GHOST THEORY I

Months passed, and my obsession grew. But I had narrowed down the first letter to a theory: the possibility that this supposed “María” was fake and that the real woman behind the letter was none other than Tina Modotti.

The idea that the letter –and possibly the crushed negatives– belonged to the iconic photographer became a double-edged sword for my mental state. In a matter of days, I went from theorizing to assuming they were actually hers. I was living in my own fantasy– a tool, perhaps, for coping with the loneliness imposed by the pandemic. But the truth is, I don’t really believe that. I’m obsessive by nature.

No matter what I believed, these were my conclusions about the first letter:

1. Modotti returned to Mexico after nine years of exile in Europe. This occurred on April 19, 1939, when she disembarked the Queen Mary in Veracruz, having been denied entry to New York. She managed to evade the Mexican authorities by using a false passport, posing as a Spanish refugee under the name María del Carmen Ruiz Sánchez.¹ Meanwhile, her partner –the vile Vittorio Vidali– had managed to enter New York and then Mexico, where Tina would be waiting for him. He was traveling under another identity: Carlos Contreras, a supposed history professor born in La Coruña, Spain.²
2. In Mexico, Tina tries to keep a low profile. She’s no longer the same person she was nine years ago. She rents a small apartment at 137 Calle Doctor Balmis. Here’s the interesting thing: Her biographies describe this place, more than as an apartment, as a shabby –if not shitty– little room on the rooftop of a three-story building.
3. Modotti finds work as a translator, and Vidali gets a job as a newspaper reporter at *El Popular*, which was linked to Mexican communist circles of the time. This simply raises other questions: Were they spies? Two agents on an undercover mission?
4. In a letter sent from Spain by Modotti to photographer Manuel Álvarez Bravo, she expresses her opinion on the suicide of the woman she calls “A.R.M.” –Antonieta Rivas Mercado. In short, she describes it as the easy escape of a rich and capricious girl, unlike those who take their own lives out of hunger or desperation. In the same letter, she mentions her intention to sell her old, heavy Graflex medium-format camera and buy a 35mm Leica, alluding to the little –or nonexistent– time she has to take photographs in her new life. The end of that letter is significant: although she signs it with her

real name, she does so in a curt, almost impersonal tone, underscoring her political stance above any emotional ties.³

5. Here's the similarity: The letter I found ends the same way, with a cold, unadorned farewell that clearly states her ideological role above her emotional one.
6. In his biography of Modotti, Pino Cacucci recounts a moment that was a red flag for my pseudo-research: Tina, now back in Mexico, is walking down a downtown street. In the distance, she recognizes a familiar face. It's the ghost writer: Bruno Traven. Another of the many specters of her past. Traven greets her from afar and approaches. But, Modotti waves him away. Later, she tries to look for him, but it's not safe. She would never invoke him.⁴ This was the new life of someone who, nine years earlier, had been a guerrilla leader and was now submissive, careful not to attract the attention of the authorities in any way.

She wasn't Tina anymore. She was a ghost.





GHOST THEORY II

If Tina were María, then who was “C?” And if I was potentially correct and all this wasn’t just a theory, then there was another question to answer: What is Guatemala’s relationship to all this? And with that in mind, I gradually discarded characters who were linked to the photographer upon her return to Mexico. I arrived at another character, another woman, shadowed by history. Her name: Constanica de la Mora, a Spanish aristocrat who had arrived in Mexico in exile around the same time as Modotti.

Assuming C is Constanica, I started connecting the dots:

1. Before her life in Mexico, Constanica had always had a passion for politics and folk art, reflected in the folk art shop *Arte Popular Español* she opened with her friend Inés Muñoz in 1928. This is where the missing puzzle piece fits in: The negative of the clay pot. Perhaps Tina had taken those photographs of Mexican folk art upon her return? Considering that the story goes that Tina abandoned photography altogether after being exiled, the simple idea of holding Tina’s last photographs in my hands drove me even further toward obsession.
2. For both women, men were a significant factor in their lives: Tina suspected –or at least rumors say– that her relationship with Vidalí had ended after Trotsky’s assassination and the suspicion that he had been involved; and two, that Vidalí was already involved with another woman, whose *nom de guerre* was “Antonía Rosa,” a.k.a. Isabel Carbajal. Curiously, two months after Tina’s death, Vidalí married Carbajal, and they had a son named Carlos. Meanwhile, Constanica, a progressive woman with feminist ideologies, had divorced her husband in Mexico. Being a socialist and divorced wasn’t easy in those days.
3. Both women, living in Mexico, were involved in aiding Spanish exiles in Mexico. This may have been the beginning of their friendship. However, in the summer of 1940, Constanica commissioned Tina to photograph a book on Mexican crafts, a publication supported by President Lázaro Cárdenas. Tina and C. would spend three months in the Oaxacan mountains visiting communities and documenting their crafts. This suggests the possibility that Tina did indeed return to taking photographs after years of lying low.⁵
4. Moving on to the next point, the darkest of all: the death of both. Tina died on the night of January 5, 1942, after

leaving a party at the apartment of Hannes Meyer, former director of the Bauhaus. According to the story, she began to feel ill. Tina said goodbye, went outside, and got into a taxi that was supposed to take her home on Calle Balmis. On the way, she was overcome by inexplicable pain and cramps. There are two theories about what happened next: The taxi driver, not knowing what to do, took Tina to what was then the Cruz Verde hospital, left her body at the entrance, and fled. By the time the doctors arrived, it was too late. The other is that Tina's body was found in the back seat of an abandoned taxi on some deserted street in the city center.

5. Vidali, on the other hand, had left the party early with the alleged excuse of having work to finish at the newspaper and needing to return *El Popular's* offices. Tina's death is a mystery: a forensic examination was never performed. Given her unexpected death and her past, there is a theory that Vidali was involved. Perhaps Tina knew too much? We'll never know. The newspapers of the time headlined: "Typical Stalinist Elimination." Another theory that began floating around my head was that the taxi driver had been involved. In his biography of Tina, author Pino Cacucci points out that the Mexican taxi drivers' union in the 1940s was controlled by the Communist Party.⁶¹
6. Constanca died in Guatemala a couple of years later. There is little information about her death, only that it was a car accident. She was 44 in 1950; Tina was 46. Two suspicious deaths, two young women, two tragedies linked to cars. Could there be a connection between these events?

I'd been at it for months. Obsessed. Until one day when I went to smoke a cigarette on the terrace of my apartment. It was one in the morning, and in the distance –about ten meters away– I saw an animal in a tree. I stared at this strange creature and concluded it was a lemur. *What was a lemur doing in Lomas de Chapultepec?* I thought it must have escaped from some rich lady who'd bought it illegally.

That's when I realized it was time to stop. I'd already pushed the envelope too far. I was seeing lemurs at 1 a.m. And so, I abandoned the project.

A couple of years later, I took it up again as an exhibition: a reflection of my theories, my projections, and –what I see now– as a bit of light in such a dark time.

Thanks, Tina.

- 1 Tina Modotti was traveling with a Spanish passport, No. 239222, issued on December 1, 1937, using the aforementioned name. According to the document, she was born in Seville, widowed, and a teacher. See Letizia Argentero, *Tina Modotti: Between Art and Revolution* (New York: Oxford University Press, 2003), 182.
- 2 David Alfaro Siqueiros and his wife Angélica arranged the visa granted to Vittorio Vidali (alias "Carlos Contreras"). *Ibid.*
- 3 Tina Modotti, letter to Manuel Álvarez Bravo, [undated], International Center for the Arts of the Americas (ICAA) Digital Archive, Museum of Fine Arts, Houston, reference 795195, accessed July 15, 2024, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/795195>.
- 4 Pino Cacucci, *Tina. La extraordinaria biografía de Tina Modotti* (Barcelona: Penguin Random House, 2019), 238.
- 5 Margaret Hooks, *Tina Modotti: Fotógrafa y revolucionaria* (Madrid: La Fábrica, 2002), 238, citing a 1991 interview with John Conda (transcription, p. 4, Margaret Hooks Fund, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin), where he stated that Tina Modotti traveled with him and his wife as an assistant, but not as a photographer, and that, although they tried to persuade her to take up photography again during the trip, they were unsuccessful.
- 6 Cacucci, *Tina*, 253.



CAROLINA ESTRADA GARCÍA	
SER DETECTIVES DE LO CONTEMPORÁNEO	42-51 ESP
BECOMING DETECTIVES OF CONTEMPORARY	52-63 ENG

P. 45	Jane Reece, <i>The Poinsettia Girl (Self Portrait)</i> , 1907. D.R.©Jane Reece/SOMAAP/México/2025
P. 49	Pati Hill, <i>Untitled (feather)</i> , 1977-1979. Foto: © Marc Damage
P. 52	Rodrigo Hernández, <i>Figure 2 (detalle/detail)</i> , 2025
P. 55	Escena de (Scene from) <i>The Tiger's Coat</i> , 1920
P. 59	Pati Hill, <i>Untitled (broken glass and dragonflies)</i> , 1990. Foto: © Marc Damage
PP. 62-63	Pati Hill, <i>Fly 1</i> , ca., 1976. Foto: © Marc Damage
P. 68	Pati Hill, <i>Untitled (flower)</i> , 1977-1979. Foto: © Marc Damage
PP. 70-71	Rodrigo Hernández, <i>Pura es tu frágil vida (detalle/detail)</i> , 2025

Hasta que la criatura vive
Debe llevar las propias vértebras,
Las olas bromean
con la invisible columna vertebral.
Como tierno, infantil cartílago
Es el siglo recién nacido de la tierra.
Ósip Mandelshtam, *El siglo*, 1923¹

Lo contemporáneo esconde en sí un secreto no resuelto, una tensión entre aquello que es distante y lo más cercano que envuelve todo con un velo de ilegibilidad. Para navegar las tinieblas de lo contemporáneo, habrá que encontrarnos con esto que se oculta en actitud de detectives del tiempo, siguiendo las huellas y reconstruyendo, pista por pista, el caso que se desdobra frente a nosotros. Lo contemporáneo no es una totalidad sino muchos tiempos desfasados, que nos revelan en un juego de luces y sombras, un presente fragmentado en el cual en realidad nunca hemos estado.

Hay diversas formas en las que podemos seguir las huellas de personajes importantes del arte del pasado desde el tiempo presente. Artistas como Tina Modotti, fotógrafa, actriz y activista italiana, que transitaron vidas interesantes, llenas de contrastes y matices, suelen convertirse en personajes recurrentes a lo largo de la historia. Intempestiva, Modotti excedió su tiempo en cuanto reconoció que el presente no es una imagen estática, sino un acto creativo e interpretativo, así como artístico e ideológico.

En *La topología del arte contemporáneo*, Boris Groys escribió que: “En la actualidad, el término ‘arte contemporáneo’ no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo”.² Para el filósofo alemán, lo contemporáneo es aquello que presenta el presente, que se exhibe a sí mismo y despliega la compleja interacción de dislocaciones y nuevas inscripciones topográficas. Más allá de un artista en particular, Groys sugiere cómo el arte en sí está siendo constantemente transformado por los diferentes lenguajes que le rodean, y propone la *instalación*, es decir, la circunscripción de varios elementos que circulan de diversas formas, como el nuevo escenario de definición del aquí y ahora. Groys define que: “Cada exposición importante o cada instalación está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro”.³

Acercarnos a la vida y obra de Modotti a partir de una propuesta de *instalación* es valioso para comprender algunas dinámicas del presente. Al prestar atención a la multiplicidad de formas que se nos revelan, podemos vislumbrar cómo la artista se relaciona con colegas de su tiempo, así como con quienes se inscriben actualmente en la categoría de lo “contemporáneo”. Diversos temas y formas de abordar el mundo que comparte Modotti con estos artistas, como el desarrollo del acto fotográfico, los modos en que se construyen representaciones del cuerpo humano y la mirada que puede desarrollar una persona al migrar y viajar a varios lugares durante su vida, son clave para abordar la profundidad que puede tener un artista en relación con otras personas. Una *instalación* que pone junto objetos de distinta naturaleza en un espacio finito nos permite trazar líneas entre una diversidad de expresiones e indagaciones más allá de lo cronológico. Esto es un gesto contemporáneo, de forma que, independientemente del tiempo en que se realicen las piezas que se exhiban, “el contexto decide la novedad”.⁴



SEGUIR EL HILO INVISIBLE

Aun cuando Tina Modotti es evidentemente una artista de la modernidad, hay algo en su vida y sus fotografías que nos atraen a jalar del hilo invisible para seguir descubriendo su historia. El velo de misterio que la envolvió, dando forma incluso al mito de ella como agente de espionaje, su mirada sensible para las problemáticas sociales desde un pensamiento cosmopolita, la estelaridad enigmática y fugaz que experimentó en Hollywood y su dedicación por el oficio de la fotografía como medio de expresión, revelan simultáneamente una distancia y cercanía con lo que consideramos como contemporáneo a pesar de su modernidad: un rompecabezas cuyas piezas no embonan en un presente extenso marcado por una narración también fragmentada. Para comprender esto más a fondo, podemos comenzar recurriendo a los hechos.

Tina Modotti nació en 1896 en Udine, Italia, y emigró a Estados Unidos a los 17 años, a bordo de un barco lleno de inmigrantes atraídos por la promesa del oro californiano. Al llegar al nuevo continente, pasó por Nueva York, luego San Francisco –donde su padre y su hermana la esperaban– y, tras un par de años, se mudó a Los Ángeles. Esta ciudad marcó el inicio de una carrera de actuación, tanto en teatro como en el incipiente cine, en ese entonces silente, en blanco y negro. Es ahí donde grabó la película *The Tiger's Coat*, dirigida por Roy Clements y estrenada en 1920 en Hollywood. Este filme relata la historia de un hombre rico que se enamora de la hija de su amigo, cuya identidad en realidad está siendo suplantada por su empleada doméstica, una mexicana de “belleza exótica”.

En 1922, Tina partió por primera vez a México y, en camino para reunirse con su esposo, el poeta y pintor Roubaix de l'Abrie Richey, también conocido como Robo Richey, le dieron la noticia de su muerte. Devastada, un año después Modotti se mudó a la Ciudad de México en compañía del fotógrafo estadounidense Edward Weston, con quien ya mantenía una relación

romántica y profesional. Ambos compartieron un interés por documentar la arquitectura y vida cotidiana mexicana, pero también de formar parte del naciente desarrollo artístico del país en ese entonces. Al abrir la ventana en su segundo día en tierras mexicanas, dijo: “Este país es mío”,⁵ y con esto comenzó una larga relación con el lugar que la acogió y daría inspiración a su carrera artística. Modotti accedió a administrar el estudio de Weston a cambio de asesorías en fotografía, y aprendió rápidamente de él. Pronto empezó a vivir un México que en ese período se sumergía en una situación cultural y artística fundamental, en que el arte partió de tres raíces –lo popular, lo colonial y lo prehispánico– desde el léxico formal de las vanguardias europeas.⁶ Modotti se amistó con los famosos muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, y fue amiga de la pintora Frida Kahlo y la actriz Dolores del Río, y muchos otros personajes de la época.

A lo largo de los años siguientes, Modotti profundizó sus lazos con el comunismo y su ideología, que trajo consigo una mirada artística de denuncia social. En 1925 se unió al Socorro Rojo Internacional, una organización que brindó apoyo a los presos políticos radicales de la lucha socialista. Abandonó el estudio fotográfico y recurrió a las calles para encontrar ahí el móvil de su práctica, relacionándose con varios personajes importantes del partido comunista mexicano como Xavier Guerrero y Vittorio Vidali. Tras el regreso de Weston a Estados Unidos, la artista sostuvo correspondencia íntima con él, y estas cartas atestiguarían la transformación del paradigma artístico de Modotti, quien centró su práctica en reconocer y documentar la lucha de clases en los contextos rurales de México.

Más allá de un desarrollo fotográfico apegado a una estética clásica, que se dedicó a poetizar las figuras de los objetos retratados, como la carrera de Weston, la artista buscó el fondo: la fotografía para ella se convirtió en un medio de denuncia en la búsqueda de un mundo socialmente más justo. Sus fotografías muestran manos, mujeres con niños pequeños, trabajadores: su mirada sensible se dispone a los distintos modos de vida de las personas de la clase obrera. En ese período conoció y se enamoró de Julio Antonio Mella, periodista, dirigente estudiantil y revolucionario comunista cubano, quien poco tiempo después sería trágicamente asesinado a su lado, mientras caminaban en la esquina de las calles Abraham González con Morelos, en la Ciudad de México. Este hecho transformó profundamente la vida de la artista, y es cuando su figura pública se torna turbia: en los periódicos, la artista se ve señalada como cómplice del asesinato, como mujer fatal de sangre fría y principal sospechosa.

A partir de ese suceso comenzó el torbellino que la obligó a exiliarse de México. Volver a Europa también significó, después de varios intentos en ciudades como Berlín y Moscú, su renuncia a la fotografía. Durante este tiempo, Modotti no pudo retomar su práctica artística porque se encontraba forzosamente fuera de cuadro; sabemos de pocas fotografías suyas en el extranjero, todavía interesada en la vida de las personas, pero siempre un poco opacas. Modotti escribe en cartas a Weston desde Berlín: "Hasta ahora he subexpuesto todo lo que he empezado a hacer; ¡esta maldita luz, después de México!"⁷ Varios años después, tras haber vivido en España bajo el nombre de María y presenciado el inicio de la dictadura de Francisco Franco, regresó con su propio nombre a México tras la caída de la República en España, al contar con un gobierno que aceptó ampliamente el ingreso de exiliados políticos. Aun así, Modotti siempre se movió con el perfil bajo, intentando todavía no ser descubierta, sintiendo que alguien estaba buscando el rastro, que la seguían por todos lados.

La artista tenía un vínculo muy profundo con las tierras mexicanas, tanto emocional como artístico, por lo que volver a este país fue como un retorno a su hogar. Sin embargo, nunca fue la misma que había sido antes. El país que atesoraba se había transformado al pasar los años, y ella también había cambiado en su época en el extranjero. En 1942, Modotti falleció de forma súbita y misteriosa en un taxi, rondando por las calles del país que declaró suyo. Su muerte fue declarada médicamente como un posible paro cardíaco, aunque todavía se piensa que pudo haber sido envenenada. Su partida dejó un legado artístico importante, pero también una historia extraña que contiene muchos tiempos dentro de sí, fracturados y discontinuos.



FOTOGRAFIAR LA OSCURIDAD

No hay mayor misterio que el presente: inefable e inaprehensible, se revela todo el tiempo ante nosotros, en un doble movimiento de aparición y fuga. En la conferencia titulada “¿Qué es lo contemporáneo?”, el filósofo Giorgio Agamben dice que el contemporáneo es aquel que sabe percibir la luz en la oscuridad. La luz que viaja velozmente, sin embargo, nunca llega a alcanzarnos. Es curioso que en la fotografía análoga el proceso sea similar: para rescatar con mayor precisión los detalles de una toma, se debe comprender la oscuridad e intentar fijar la luz. Es por esto también que los primeros cuadros de cada rollo se queman parcialmente: al revelar una parte del rollo al sol, la oscuridad desaparece. La fotografía es el arte sutil de comprender la luz que no llega, pero también revela la habilidad que se debe tener para atestiguar un aquí y un ahora que escapa infinitamente. Hay una relación especial con el desfase y el anacronismo, con el distanciamiento del propio momento que una está viviendo.

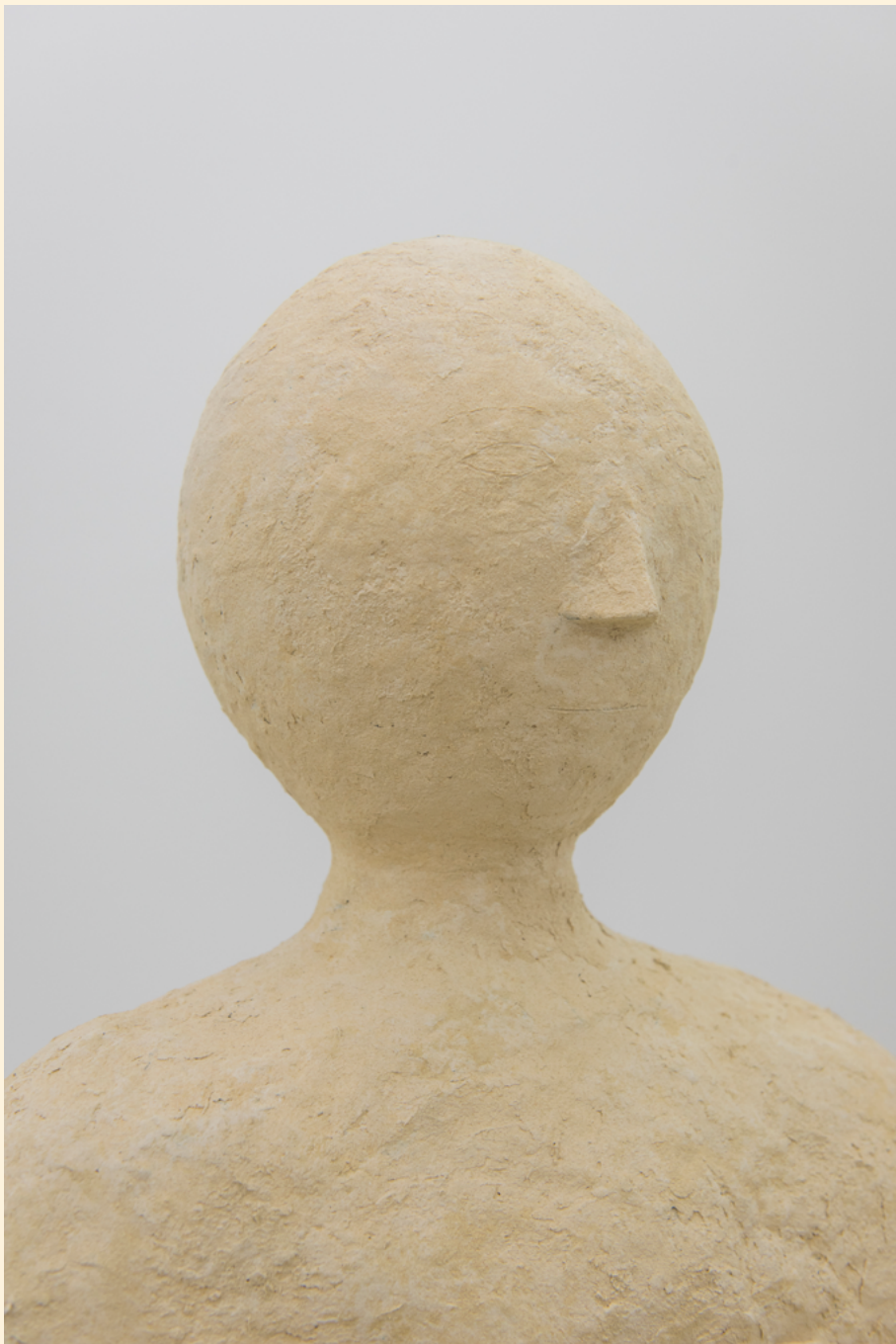
Lo contemporáneo, como en el poema de Ósip Mandelshtam *El siglo*, escrito desde una latitud distinta, pero en el mismo año en que Modotti pisó por primera vez tierras mexicanas, es una fractura en la columna vertebral que impide al tiempo reponerse. La contemporaneidad no es solamente un asunto cronológico, ni una línea clara que marque el fin del pasado y encuentre el inicio del presente. Más allá del aquí y ahora de nuestra época, lo contemporáneo es aquello que exige ser contemporáneo.

Agamben aborda la contemporaneidad como “(...) una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo.”⁸ En los últimos momentos de su conferencia, el filósofo invita a abandonar la costumbre de pensar lo contemporáneo en relación con la actualidad; a cuestionar y problematizar las zonas que circunscriben un espacio del tiempo como actual. Lo

contemporáneo puede ser contenido también en imágenes que no serán legibles hasta un determinado momento en su historia: una lectura novedosa, en relación con otros tiempos, que adquiera la capacidad de responder a las tinieblas del ahora.

En este sentido, la imagen de Modotti se vuelve fugaz en el tiempo, pues su propia biografía todavía se mueve entre las sombras. Aún hay muchos momentos inéditos por entender, y gran parte de su historia será probablemente un misterio por siempre. La distancia nos aleja de comprender ciertas cosas, aunque es posible acudir a la ficción como una herramienta para descubrir algunas piezas faltantes. Para rescatar algún rastro de luz en la oscuridad, tanto en la densidad de su vida como ante la espesura de la distancia, habrá que hacer una fotografía de larga exposición que nos permita capturar el tiempo de otros modos. Se abre ante nosotros una invitación a continuar haciendo la pregunta por el presente, a adoptar una postura detectivesca y ser partícipes del misterio para hallar vestigios de nuestros propios tiempos. Realizar lecturas que entrelazan ficción e historia para pensar el momento actual desde sus propias complejidades intrínsecas posibilita una arqueología de lo contemporáneo, siempre con una mirada de sospecha, para indagar sobre nuestras relaciones particulares con el tiempo, que es muchos tiempos, y a la vez ninguno.

- 1 Traducción del poema: Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 2.
- 2 Boris Groys, *La topología del arte contemporáneo*, originalmente en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008), 1, <https://historiacritica843.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- 3 Groys, *La topología del arte contemporáneo*, originalmente en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008), 5, <https://historiacritica843.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- 4 Groys, *La topología del arte contemporáneo*, originalmente en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008), 8, <https://historiacritica843.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- 5 Elena Poniatowska, “Curso Protagonistas del siglo XX. Tina Modotti”, Canal INEHRM, conferencia virtual, noviembre 2013, 44 min., 24 seg., <https://www.youtube.com/watch?v=74AI7eneJW8>.
- 6 Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción 6 de las estrategias estéticas del artes posrevolucionario* (México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 39.
- 7 Mildred Constantine, *Tina Modotti. Una vida frágil*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 173.
- 8 Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 18-19.



So long as the creature lives
It must carry forth its vertebrae
as the waves play along
with an invisible spine.
Like a child's tender cartilage
Is the century of the newborn earth.
Ósip Mandelshtam, *Century*, 1923¹

Within the contemporary hides an unresolved secret, a tension between that which is distant and that which is near, a tension that envelops everything in a veil of illegibility. To navigate the darkness of the contemporary, we must find what hides there. We must act as detectives of time, following leads and reconstructing, clue by clue, the case unfolding before us. The contemporary is not a totality but a compilation of out-of-step times that reveal to us, in the dance of light and shadow, a fragmented present in which we've never actually been.

We can follow the footsteps of important art figures of the past and present in many ways. Artists like Tina Modotti—the Italian photographer, actress, and activist—who led interesting lives full of contrasts and nuances, often become recurring figures in history. Modotti was ahead of her time; she recognized that the present is not a static image but a creative and interpretive act, as well as an artistic and ideological one.

In *The Topology of Contemporary Art*, Boris Groys writes, "Today, the term 'contemporary art' does not simply designate art that is produced in our time."² For this German philosopher, the contemporary was that which presents the present, which exhibits itself and unfolds a complex interaction of dislocations and new topographical inscriptions. Without referencing any particular artist, Groys suggests how art itself is constantly transformed by the different languages that surround it, and proposes the "installation"—that is, the circumscription of various elements that circulate in distinct ways—as the new framework for defining the here and now. Groys says, "Every large exhibition or installation is made with the intention of designing a new order of memories, of proposing the new criteria for telling a story, for differentiating between past and future."³

In order to approach the life and work of Modotti from the idea of the "installation," it's important to understand the dynamics present.

When we pay attention to the multiplicity of forms revealed, we witness how the artist relates to other artists of her time, as well as to those who currently fall into the “contemporary” category. The various themes and ways of approaching the world that Modotti shares with these artists are key to understanding the depth an artist can have in relation to others. For example: the development of the photographic act, the ways in which the human body is represented, and the perspectives a person hones when migrating and traveling. “Installations” that bring together different types of objects in finite spaces allow us to draw connections between the diversity of expression and non-chronological inquiries. This is a contemporary gesture, in that, regardless of the time in which the pieces on display were made, “the context decides the newness.”⁴



FOLLOWING AN INVISIBLE THREAD

Even though Tina Modotti is clearly an artist of the modern world, there's something about her life and her photographs that asks us to pull at an invisible thread to continue unravelling her story. A veil of mystery envelops her—there's even a myth that she was a spy. The fact that she took a sensitive, cosmopolitan approach to social issues, that she experienced an enigmatic, fleeting stardom in Hollywood, and that she dedicated herself to photography as a means of expression, simultaneously reveal a distance and closeness to the "contemporary" despite her modernity—a puzzle whose pieces don't fit into the vast present marked by an equally fragmented narrative. To understand this idea more clearly, we can turn to the facts.

Tina Modotti was born in 1896 in Udine, Italy, and immigrated to the United States at age 17, aboard a ship full of immigrants attracted by the promise of California gold. Upon arriving on the new continent, she passed through New York, then San Francisco—where her father and sister were waiting for her—and, after a couple of years, she moved to Los Angeles. This city marked the beginning of her acting career, both in theater and the fledgling cinema, which at that time was silent and in black and white. She filmed the movie *The Tiger's Coat*, directed by Roy Clements and released in 1920 in Hollywood. The film tells the story of a wealthy man who falls in love with his friend's daughter (who is, in reality, being impersonated by his maid) and is an "exotic" Mexican beauty.

In 1922, Modotti left for Mexico for the first time, and on her way to join her husband—the poet and painter Roubaix de l'Abrie Richey, also known as Robo Richey—, she received the news of his death. Devastated, a year later, Modotti moved to Mexico City with the American photographer Edward Weston, with whom she already had a romantic and professional

relationship. They shared an interest in documenting Mexican architecture and daily life, and also in becoming part of the country's nascent artistic scene. Looking out her window on her second day in Mexico, it is said that Modotti proclaimed, "This is my country"⁵ and with this, began her long relationship with the place that would welcome her and inspire her artistic career. Modotti agreed to manage Weston's studio in exchange for photography advice, and she quickly learned from him. She soon began to experience a Mexico that, at that time, was immersed in a fundamentalist culture and artistic scene, in which art took one of three roots parting from the formal lexicon of the European avant-garde: popular, colonial, or pre-Hispanic.⁶ Modotti befriended famous Mexican muralists—Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros among them—and was friends with painter Frida Kahlo and actress Dolores del Río, and many other figures of the era.

Over the following years, Modotti deepened her ties to Communism and its ideology, which brought with it an artistic vision of social denunciation. In 1925, she joined the International Red Aid, an organization that provided support to radical political prisoners of the socialist struggle. She abandoned the photography studio and turned to the streets, where she found the driving inspiration behind her practice. She associated herself with several important figures in the Mexican Communist Party, such as Xavier Guerrero and Vittorio Vidali. When Weston returned to the United States, Modotti stayed in close touch with him, and their correspondence attests to the transformation of Modotti's artistic paradigm, as she began to center her practice on documenting class struggle in rural Mexico.

Unlike Weston, Modotti's photographic work went beyond responding to a classical aesthetics that poeticized its subjects. The artist went deeper: Photography, for her, became a means of sociopolitical denunciation in her search for a more just world. Her photographs depict hands, women with small children, and workers. Her sensitive gaze captures different ways of life among working-class people. During this period, she met and fell in love with Julio Antonio Mella, a Cuban journalist, student leader, and communist revolutionary, who would soon after be tragically murdered at her side while on the intersection of Abraham González and Morelos in Mexico City. This event profoundly transformed the artist's life, and her public image became murky: in the newspapers, the artist was accused of being an accomplice in the murder, a cold-blooded femme fatale, and the prime suspect.

And so began the turmoil that forced Modotti into exile from Mexico. She returned to Europe, and after several attempts to make it as a photographer in cities like Berlin and Moscow, she abandoned her craft. During this time, Modotti was unable to practice because she was out of touch—there are only a few known photographs from this period abroad. She was still interested in people's lives, but the work was a bit opaque. From Berlin, Modotti wrote to Weston, "So far I've underexposed everything; this damned light, after Mexico!"⁷¹ Several years later, after living in Spain under the name María and witnessing the beginning of Franco's dictatorship, Modotti returned to Mexico under her own name. The Spanish Republic had fallen, and the new government was amenable to granting entry to political exiles. Even so, Modotti kept a low profile, trying to avoid detection; she often felt someone was on her trail, that she was being followed.

Modotti had a very deep connection to Mexico, both emotionally and artistically, so returning to the country felt like a homecoming. However, things were not as they once were. The country she treasured had transformed, as had she during her years abroad. In 1942, Modotti died suddenly and mysteriously in a taxi coursing the streets of the country she'd declared hers. Her death was medically declared a possible cardiac arrest, although it's rumored she may have been poisoned. She left behind an important artistic legacy but also a strange story containing fractured, discontinuous narratives.



PHOTOGRAPHING DARKNESS

There is no greater mystery than the present—ineffable and elusive, it constantly reveals itself to us in the duality of emergence and flight. In his essay entitled “What is the Contemporary?” the philosopher Giorgio Agamben says that being contemporary is knowing how to perceive light in darkness. Light that travels swiftly; however, it never reaches us. The analog photography process is curiously similar: In order to capture precise details, one must understand darkness and attempt to capture light. This is why the first frames of each roll of film are partially burned. The darkness disappears from the portion of the roll exposed to the sun. Photography is the subtle art of understanding the light that never reaches us, and it also reveals the skill required to witness the here and now that infinitely escapes us. Photography drives a special relationship between dislocation and anachronism, distancing one from the current moment.

The contemporary, as in Ósip Mandelstam’s poem “Century” (written the year Modotti first set foot on Mexican soil), is a spinal fracture that prevents time from recovering. Contemporaneity is neither a chronological matter nor composed of clear points that mark the end of the past and the beginning of the present. The contemporary is that which demands to be contemporary—beyond the here and now of our time, Agamben addresses contemporaneity as “a singular relationship with one’s own time, which adheres to it and, at the same time, maintains a distance from it. More precisely, it is that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism.”⁸ In the final moments of his essay, the philosopher invites us to abandon the habit of thinking about the contemporary in relation to the present and to instead question and problematize the circumscription of time as a present space. The contemporary can also be contained in images that will not be legible

until a certain moment: A novel point of view emerges, with the capacity to respond to the darkness of the present.

In this sense, Modotti’s images are fleeting; her story still lurks in the shadows. So many untold moments are yet to come to light, and much of her story will likely remain obscured forever. Distance keeps us from understanding certain things, although we can use fiction as a tool for uncovering missing pieces. For pulling traces of light out of the darkness, both from her obscure life and the density of distance. We will need to take a long-exposure photograph, allowing us to capture time in other ways. We’re invited to continue asking questions about the present, to become detectives and uncover the vestiges of our times. We’re invited to see the junctures of fiction and history and consider the current moment with its intrinsic complexities, performing an archaeology of the contemporary—always with a sharp eye, always investigating our particular relationships to time, which is both many times and no times at the same time.

- 1 Translation of the poem by Giorgio Agamben, “What Is the Contemporary?” in *What is an Apparatus? And Other Essays*, (Stanford: Stanford University Press, 2009), 42-43.
- 2 Boris Groys, *The Topology of Contemporary Art*, in Smith, Terry et al, *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008), 71.
- 3 *Ibid.*, 76.
- 4 *Ibid.*, 78.
- 5 Elena Poniatowska, “Curso Protagonistas del siglo XX. Tina Modotti”, Canal INEHRM, Virtual Conference, November 2013, 44 min., 24 sec., <https://www.youtube.com/watch?v=74AI7eneJW8>.
- 6 Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* (Mexico: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 39.
- 7 Translation from Mildred Constantine, *Tina Modotti. Una vida frágil*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 173.
- 8 Giorgio Agamben, “What Is the Contemporary?” “What Is an Apparatus?” *And Other Essays*. (Stanford and California: Stanford University Press, 2009), 39-56.



VFW W. W. Faber
CHICAGO

LISTA DE OBRA [LIST OF WORKS]

Diego Berruecos (México, 1979)

6 Statue Parlanti di Roma (congrega degli arguti) Abate Luigi, 2025
[6 Estatuas parlantes de Roma (congregación de los ingeniosos)]
Abate Luigi]
[6 Talking Statues of Rome (congregation of wits) Abate Luigi]
Heliograbado [Engraving]
Impreso en El Taller De Mike
60 x 40 cm

6 Statue Parlanti di Roma (congrega degli arguti) Il Babuino, 2025
[6 Estatuas parlantes de Roma (congregación de los ingeniosos)]
II Babuino]
[6 Talking Statues of Rome (congregation of wits) II Babuino]
Heliograbado [Engraving]
Impreso en El Taller De Mike
60 x 40 cm

Cortesía del artista

Agustín Víctor Casasola (México, 1874 – 1938)

Tina Modotti y dos hombres cerca del lugar donde fue asesinado el revolucionario cubano Julio Antonio Mella, 1929-01 *

[Tina Modotti and two men near the place where Cuban revolutionary Julio Antonio Mella was assassinated]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
20.32 x 25.4 cm

Tina Modotti durante la reconstrucción del asesinato de Julio Antonio Mella, 1929-01 *

[Tina Modotti during the reconstruction of Julio Antonio Mella's murder]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
20.32 x 25.4 cm

Tina Modotti durante las investigaciones del asesinato de Julio Antonio Mella, 1929-01 *

[Tina Modotti during the investigation into the murder of Julio Antonio Mella]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
25.4 x 20.32 cm

Germán Cueto (México, 1893 – 1975)

Máscara estridentista, ca. 1950
[Strident Mask]
Cerámica policromada
[Polychrome ceramic]
28 x 15.5 x 2.5 cm
Galería López Quiroga

Sin título, siglo XX
[Untitled]
Esmalte sobre cobre [Enamel on copper]
25.2 x 19.9 cm
Colección Galería Windsor

Lola Cueto (México, 1897 – 1978)

Muerte con cruzeta, 1947
[Death with Cross]
Grabado aguatinata [Aquatint engraving]
31 x 24 cm
Galería López Quiroga

Moyra Davey (Canadá, 1958)

Six Weeks Tour, 2011
[Gira de seis semanas]
Impresión cromogénica, timbres postales, cinta adhesiva, tinta
[C-prints, postage, tape, ink]
30.5 x 45.7 cm c/u
La Colección Jumex, México

Baltasar Dromundo (México, 1906 – 1987)

Arte y Revolución Mexicana, 1934
[Mexican Revolution and Art]
Publicación [Publication]
22.5 x 18.5 cm

Emiliano Zapata. Biografía, 1934
Publicación [Publication]
25 x 18.5

Galería López Quiroga

Serguéi Eisenstein (Letonia, 1898 – Rusia, 1948) Eduard Tisse

(Letonia, 1897 – Rusia, 1961)
Stills from the movie «¡Que viva México!», 1930
[Fragmentos de la película "¡Que viva México!"]
Impresión vintage en gelatina de plata
[Vintage gelatin silver print]
16 x 22 cm
La Colección Jumex, México

Arshile Gorky

(Armenia, 1904 – EE. UU., 1948)
Abstract Still Life, ca. 1930-1936
[Naturaleza muerta abstracta]
Crayón negro sobre papel
de un cuaderno de Gorky
[Black crayon on Gorky's typical notebook paper]
17.78 x 24.13 cm
La Colección Jumex, México

Rodrigo Hernández (México, 1983)

Figure 2, 2025
[Figura 2]
Cartón, papel-maché, red metálica, silla, otros materiales
[Cardboard, papier-mâché, wire mesh, chair, other materials]
160 x 100 cm

Pura es tu frágil vida, 2025
[Your fragile life is pure]
Óleo sobre madera [Oil on wood]
30 x 35 cm

Cortesía del artista. Chertlütde, Berlín; Madragoa, Lisboa; P420, Bolonia; Tanya Bonakdar, Nueva York

Pati Hill

(EE. UU., 1921 – Francia, 2014)
Fly 1, ca., 1976
Fotocopia [Photocopy]
21.5 x 35.3 cm

Untitled (fur coat), ca. 1976
[Sin título (abrigo de piel)]
Fotocopia [Photocopy]
35.6 x 21.8 cm

Untitled (ladie's shoes), ca. 1976
[Sin título (zapatos de dama)]
Fotocopia en papel amarillo
[Photocopy on yellow paper]
35.4 x 21.5 cm

Untitled (feather), 1977-1979
[Sin título (pluma)]
Fotocopia [Photocopy]
28.2 x 21.6 cm

Untitled (flower), 1977-1979
[Sin título (flor)]
Fotocopia [Photocopy]
35.7 x 21.5 cm

Untitled (scarf), ca. 1983
[Sin título (abrigo de bufanda)]
Fotocopia [Photocopy]
29.7 x 42 cm

Untitled (broken glass and dragonflies), 1990
[Sin título (vidrios rotos y libélulas)]
Fotocopia [Photocopy]
41.9 x 29.7 cm

Cortesía Air de Paris, Romainville / Grand Paris

Sarah Lucas (Reino Unido, 1962)

Floppy Toilet Uh, 2017
[Inodoro flojo Uh]
Resina moldeada y frigorífico
[Cast resin and refrigerator]
45.4 x 34.93 x 49.85 cm
La Colección Jumex, México

Julio Antonio Mella

(Cuba, 1903 – México, 1929)
Mensaje a los estudiantes cubanos, 1936
[Message to Cuban Students]
Publicación [Publication]
22.8 x 16.8
Galería López Quiroga

Tina Modotti (Italia, 1896 – 1942)

Mujer, retrato de perfil, ca. 1925 *

[Woman, profile portrait]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
25.4 x 20.32 cm

Julio Antonio Mella, líder político cubano, retrato, ca. 1928 *

[Julio Antonio Mella, Cuban political leader, portrait]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
25.4 x 20.32 cm

Julio Antonio Mella, retrato, ca. 1929 *

[Julio Antonio Mella, portrait]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
20.32 x 25.4 cm

Foto de un mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, 1929
[Photo of a mural by Diego Rivera in the Ministry of Public Education]
Plata sobre gelatina sobre papel
[Gelatin silver print]
19 x 24 cm

Sin título, siglo XX
[Untitled]
Plata sobre gelatina sobre papel
[Gelatin silver print]
17.6 x 23.3 cm

Colección Galería Windsor

*Mujer y hombre en el zoológico de Berlín, ca. 1930 **
[Woman and man at Berlin Zoo]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
20.32 x 25.4 cm

*Vittorio Vidali (Carlos Contreras) en un barco, retrato, ca. 1930 **
[Vittorio Vidali (Carlos Contreras) on a ship, portrait]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión digital sobre papel
[Digital print on paper]
25.4 x 20.32 cm

Tina en la película de The Tiger's Coat, s/f [n.d.]
[Tina in the film *The Tiger's Coat*]
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de negativo original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia
[Print of original photography negative]
18 x 24.5 cm

Tina y Robo Richey en su estudio, s/f [n.d.]
[Tina and Robo Richey in their studio]
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de negativo original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia
[Print of original photography negative]
18 x 24.5 cm

Xavier Guerrero, s/f [n.d.]
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de negativo original del Comitato Tina Modotti, Trieste, Italia
[Print of original photography negative]
23.7 x 18.3 cm

Museo Nacional de Arte, INBA
Donación Whitechapel Gallery,
Londres, 1983

Nahui Olin (México, 1893 – 1978)
Carlos Landt, 1940
Óleo sobre fotografía
[Oil on photograph]
20 x 15 cm
Colección privada
Cortesía Pablo Goebel Fine Arts

José Clemente Orozco (México, 1883 – 1949)
Cadáver, 1936
[Corpse]
Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
56 x 46 cm
Galería López Quiroga

Christodolous Panayiotou (Chipre, 1978)
Operation Serenade, 2012
[Operación serenata]
Alfombras rojas encontradas y enrolladas
[Found and rolled red carpets]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]
La Colección Jumex, México

Jane Reece (EE. UU., 1868 – 1961)
The Poinsettia Girl (Self Portrait), 1907
[La chica de la flor de pascua (Autorretrato)]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión en platino sobre papel de seda
[Platinum print on tissue paper]
18 x 8.6 cm
Dayton Art Institute. Regalo de Miss Jane Reece, 1952.19.4

I Have Drowned My Sorrow in a Shallow Cup, 1919
[He ahogado mi pena en una copa poco profunda]
Copia de exhibición [Exhibition copy]
Impresión en platino [Platinum print]
15.2 x 20.6 cm
Dayton Art Institute. Regalo de Miss Jane Reece, 1952.19.131

Fermin Revueltas (México, 1901 – 1935)
OZ Y MAZO 30/30
[Oz and mallet]
Tinta sobre papel [Ink on paper]
17 x 12.5 cm

MAGUEY CON MAZO 30/30
[Maguey with mallet]
Tinta sobre papel [Ink on paper]
16.5 x 12.7 cm

Colección Galería Windsor

Paisaje, 1933
[Landscape]
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
32.3 x 78.6 cm
Galería López Quiroga

David Alfaro Siqueiros (México, 1896 – 1974)
Obrero, 1924
[Worker]
Xilografía [Xilography]
32 x 31 cm
Galería López Quiroga

Wolfgang Tillmans (Alemania, 1968)
Strümpfe (Calcetines/Socks), 2002
Impresión cromogénica [C-print]
54.5 x 64.5 x 2.5 cm
La Colección Jumex, México

Danh Võ (Vietnam, 1975)
We The People (detail), 2011
[Nosotros, el pueblo (detalle)]
Cobre [Copper]
200 x 390 x 110 cm
La Colección Jumex, México

Edward Weston (EE. UU., 1886 – 1958)
Nahui Olin, 1923
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de época [Vintage print]
8 x 6.6 cm

Nahui Olin, 1923
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de época [Vintage print]
9.5 x 7.3 cm

Tina Modotti, 1942
Publicación [Publication]
23 x 17.2 cm

Galería López Quiroga

Tina on the azotea, 1923
[Tina en la azotea]
Impresión de plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
17.7 x 23.7 cm

Excusado, 1925
[Toilet]
Impresión plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
24.1 x 18.8 cm

Colección CIAC

Nahui Olin, 1923/1981
Impresión en gelatina de plata
[Gelatin silver print]
25 x 20 cm
Colección Galería Windsor

Edward Weston (EE. UU., 1886 – 1958) y Tina Modotti (Italia, 1896 – 1942)
Sarape geométrico, 1926
[Geometric sarape]
Plata sobre gelatina
[Gelatin silver print]
Impresión de época [Vintage print]
15.8 x 23.5 cm
Galería López Quiroga

* SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-SINAFO/
F.N.-MEX.
Reproducciones Autorizadas por
el Instituto Nacional de Antropología
e Historia

DOCUMENTOS
Boleta de inhumación de Assunta Adelaida Luigia Modotti (Tina Modotti Mondini), 1942
[Burial certificate of Assunta Adelaida Luigia Modotti (Tina Modotti Mondini)]
Impresión [Print]
11.8 x 16 cm
Museo Nacional de Arte, INBA
Donación Silvia Aguiluz, 1983

Mexican Folkways, 1927
Revista [Magazine]No. 4 Vol. 3
28 x 21.5 cm

Mexican Folkways, 1928
Revista [Magazine] No. 3 Vol. 4
28 x 21.5 cm

Mexican Folkways, 1929
Revista [Magazine] No. 4 Vol. 5
28 x 21.5 cm

Museo Nacional de Arte, INBA
Donación Patronato del Museo Nacional
de Arte, A.C., 1990

FOLLETO [BOOKLET]

Textos [Texts]
Rodrigo Ortiz Monasterio
Carolina Estrada García

Traducción [Translation]
Kimberly Kruge

Coordinación editorial
[Editorial coordination]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Carolina Oliva

Portada [Cover]
Edward Weston, *Tina Modotti*, 1921.
D.R.©Edward Weston/SOMAAP/México/2025

Contraportada [Back Cover]
Diego Berruecos, *6 Statue Parlanti di Roma (congrega degli arguti)* Abate Luigi, 2025
y *6 Statue Parlanti di Roma (congrega degli arguti)* Il Babuino, 2025

Guardas [Endpapers]
Untitled (broken glass and dragonflies), 1990

© 2025 Fundación Jumex Arte Contemporáneo
© textos [texts]
© los autores [the authors]
© imágenes [images]
© los autores [the authors]

Exposición [Exhibition]
The Tiger's Coat
25.SEP.2025 - 08.FEB.2026

Exposición organizada
por el Museo Jumex:
Curaduría: Rodrigo Ortiz Monasterio
y Carolina Estrada García,
asistente curatorial

FUNDACIÓN JUMEX

Fundadores [Founders]
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente [President]
Eugenio López Alonso

Asistente del Presidente
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe [Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada
[Associate Curator]
Rosela del Bosque

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Carolina Estrada García,
Adriana Flores, Natalia Vargas

Coordinadora editorial
[Publishing Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Designer]
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
[Education Coordinator]
Mariana Zardain

Educación
[Education]
Fernanda Flores, Nayeli García,
Carmen Ixchel Maya

Gerente de Registro [Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúniga,
Adrián González, Montserrat Carreño,
Brayam Bustos

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción
[Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruíz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco,
Ulises Muñoz, Moisés Aparicio,
Fátima Bautista

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Mónica Quintini

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Fernando García, Héctor Polo,
Marisol Vázquez, Berenice Domínguez,
Diana Balderas, Edith Martínez,
Erika Ávila

Biblioteca [Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad
[Chief of Security]
Jorge Rodríguez

Equipo de Seguridad
[Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo,
José Tufiño

Servicios auxiliares
[Auxiliary Services]
Verónica Adame, José Escárcega







