

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tamara Kubečková

Frida Kahlo: Přístupy a perspektivy interpretace

Frida Kahlo: Approaches and perspectives of interpretation

Praha, 2021

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Štefková, Ph.D.

Poděkování:

Velmi ráda bych zde poděkovala své vedoucí Mgr. Zuzaně Štefkové Ph.D. za její četné odborné a současně velmi podnětné komentáře a konzultace neutuchající trpělivost při vedení této bakalářské práce a poskytnutí dalších studijních materiálů.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 29. 11. 2021

Tamara Kubečková

Abstrakt (CZ)

Tato bakalářská práce si klade za cíl zkoumat a metodologicky analyzovat tvorbu a osobnost Fridy Kahlo a stejně tak představit vybrané společensko-geografické přístupy, které ovlivnily vnímání Fridy jakožto ženy-umělkyně, feministky, aktivistky-socialistky, malířky latinského původu. Součástí této práce je rovněž zpracování konceptu identity umělkyně, na jejímž základě práce dále rozvíjí téma klíčových životních událostí. Tato témata práce demonstruje na základě selekce odborných esejí, kde lze konkrétně představit veřejnou a odbornou recepci díla a jeho odkazu. Téma odkazu a přístupů k němu práce dále rozvíjí prostřednictvím rozboru stěžejních publikací, které měly společenský dopad i v široké veřejnosti. Práce rovněž vykresluje Fridu jakožto představitelku umělkyně-ikony, kterou definuje skrze zařazení do současného popkulturního proudu. Práce se tedy pokouší představit osobnost Fridy prostřednictvím reflexe její tvorby a zároveň se vypořádat s postoji určující její význam ve výtvarném umění 20. a 21. století.

Klíčová slova:

Mexické malířství – interpretace a přijetí výtvarného díla – žena-umělkyně – surrealismus – metodologie – výtvarné umění 20. století – identita

Abstrakt (EN)

This bachelor thesis aims to research and methodologically analyse work and figure of Frida Kahlo and also introduce chosen social-geographic approaches, which influenced viewing of Frida as a woman-artist, feminist, activist-socialist and a painter of latin origin. Part of this thesis is also concept of identity of the artist, on the basis of which the thesis further develops the topic of key life events. These topics thesis demonstrates by selection of expert essays, where is possible to more specifically introduce public and professional reception of her work and legacy as well. Thesis further develops the topic of legacy and approaches to it by analyzing crucial publications that have had a social impact in the general public. Thesis also portrays Frida as a representative of the artist-icon, that defines through inclusion in the contemporary pop culture. This bachelor thesis thus attempts to introduce the personality of Frida through the reflection of her work and at the same time to deal with attitudes determining her importance in the fine arts of the 20th and 21st centuries.

Key words:

Mexican art – interpretation and reception of an art work – woman artist – surrealism – methodology – art of 20th century – identity

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Gender, feminismus a Frida Kahlo	8
3. Mexičanka.....	24
4. Surrealistka	35
5. Socialistka (Politika a FK).....	41
6. Odkaz Fridy Kahlo.....	44
8. Seznam literatury	54
9. Seznam vyobrazení	59
10. Obrazová příloha.....	60

1. Úvod

Frida Kahlo je dnes považována za jednoho z největších mexických umělců světového významu, který v průběhu let zesílil především v kruzích sociálních minorit nebo inspiruje mnohé ženy k nalezení vlastního hlasu ať už v umělecké komunitě, ve veřejném společenském prostoru či ve vztahu k sobě samé. Známa pro své signifikantní obočí, tehuánské kroje, temperamentní povahu nebo opakovanou exploraci sama sebe v nezaměnitelných autoportrétech, bývá Kahlo často citována v kontextu feminismu či hledání nacionální identity. Bylo by však liché vnímat mexickou malířku pouze takto úzkoprofilově. Ať už se jedná o profesní seberealizaci skrze malbu, turbulentní vztah s Diegem Riverou, vypořádáváním se s četnými fyzickými handicapy, zdravotními potížemi či přidruženou mentální labilitou, lze bez pochyb říci, že navzdory zmíněnému i právě pro to, Kahlo zanechala tak nesmazatelnou stopu na uměleckém poli se silným přesahem do jiných společenských kontextů. Možná proto se Kahlo často jeví jako osobnost silná ale neuchopitelná, problematická, paradoxní, záhadná a znepokojivá.

Pro uchopení osobnosti a díla Fridy Kahlo je třeba si uvědomit, jakým způsobem pracovala se svou identitou, která pro ni byla klíčovým tématem a nastínit některé určující pohledy v přístupech ke konstrukci této identity, které detailněji rozvádím v následujících kapitolách. Koncept identity je nejen velmi signifikantní složkou jejího díla, který sama opakovaně rozpracovává, ale především nám otevírá možnosti, jakým způsobem lze její dílo interpretovat ve vztahu k jednotlivým aspektům osobnosti Kahlo rozebíraných v následujících kapitolách. Vybrala jsem pět vzájemně se doplňujících koncepčních přístupů, které rozvádím v kapitolách níže.

Prvním z nich je koncept in/dividuality ve vztahu k autoportrétům Kahlo nastíněný britskou socioložkou Joannou Latimer (2008) v eseji *Unsettling Bodies: Frida Kahlo's Portraits and In/Dividuality* publikované v magazínu *The Sociological Review*. Latimer v ní naráží na téma identity jako jednotky složené z několika podmnožin osobnosti propojených do vzájemných vztahů. Druhý přístup věnující se vztahu objekt x subjekt analyzuji především skrze teze Merleau-Pontyho a Julie Kristevy, kterých se dotýká esej finské psychoanalytičky Pirkko Siltaly (1998) *I Made a Picture of My Life – a Life from the Picture: The Life of the Body in the Pictures and Writings of Frida Kahlo* publikovaná v *Int Forum Psychoanal.* Tento pohled

rovněž okrajově rozebírá i Joanna Latimer ve zmíněné eseji. Jádrem myšlenky je vztah umělce (subjektu), který vytvořením autoportrétu (objekt) nabývá recipročního charakteru, ve kterém se rozdíl obou stírají, stávají se jedním, ale současně si stále ponechávají svou autonomii divák-dílo. Třetím je pendulární (či kyvadlový) model fází identity vycházející jako důsledek traumatické zkušenosti Kahlo při autobusové nehodě, který prezentuje v eseji *Frida Kahlo and Pendular Disability Identity* doktorandka románských studií na College of Arts and Sciences Elizabeth Jones (2018). Využívá přitom deníkových zápisů Kahlo jako zdroje, na kterých jednotlivé fáze modelu dokumentuje. Čtvrtým přístupem, který zde rozebírám je koncept genderu jako performance, který uvedla americká filozofka a psychoanalytička Judith Butler (1988) v eseji *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* v Theatre Journal. V ní polemizuje nad tím, zda gender není pouze sociální konstrukt performativní povahy, který pro svůj charakter vzniká v určitou chvíli konáním určitého chování, a tudíž jako takový je z hlediska pravidel výkladu nepostihnutelný. Poslední přístupem je koncept Kahlo jako „feministické geografky“, který představuje Lis Pankl (2019) v eseji *Frida Kahlo as Feminist Geographer* publikované v periodiku Gender, Place & Culture. Pankl zde využívá problematiku feministické geografie, která vyzdvihuje témata jako rasa, etnicita, třída, gender a snaží se je uplatnit v rámci formování zkušeností Kahlo s daným místem – v tomto případě se jedná o Mexiko a původem zprostředkovanou Evropu.

Tělo bakalářské práce je rozděleno do čtyř kapitol pojednávajících o jednotlivých aspektech osobnosti Fridy Kahlo či o optice, skrze kterou se na její osobnost či dílo pohlíží. Postupně se jedná o přístupy z hlediska genderové problematiky, téma původu a nacionality, uměleckou škatulku surrealismu, politické směřování inklinující k socialismu a význam Fridy Kahlo jako (pop)kulturní ikony rezonující napříč společenskými tématy. Každý z aspektů se snažím aplikovat na konkrétní díla Kahlo, která dané optice odpovídají nejvíce. Již z uvedeného však vyplývá, že jednotlivé aspekty díla Fridy Kahlo nelze takto jednoznačně oddělit a jsem si toho plně vědoma – i proto se některá díla propisují do více kapitol.

Cílem práce je proto představit Fridu Kahlo v co možná nejširší komplexnosti pohledů ale zároveň ukázat, že redukce její osobnosti pouze na konkrétní aspekt, ke které se praxe nezřídka uchyluje – byla feministkou, byla surrealistkou apod. zkrátka není možné. K tomu slouží široké spektrum pohledů, přístupů i pramenů, které témata vztahující se ke Kahlo představují v dostateční šíři. Sekundárním cílem je tuto problematiku představit tuzemskému publiku v celistvém podání, které bylo dosud redukováno především na interpretace vztahující se k biografickému výzkumu Fridy Kahlo.

2. Gender, feminismus a Frida Kahlo

Frida Kahlo dnes pro mnohé představuje ikonu feminismu, genderové fluidity, ohýbání genderových stereotypů, která i jako žena s řadou tělesných i psychických obtíží se vyprofilovala v ženu silnou úspěšně a svéprávně fungující a prosazující se v patriarchálním společenském uspořádání. Na jedné straně se nezřídka může jednat o interpretace zkreslené či abstrahující od širšího sociologicko-historického kontextu i kontextu osobního, vytvářející tak svého druhu idealizovaný konstrukt osobnosti Kahlo. Na druhé straně možná právě tato idealizace pomáhá mnohým dnešním jedincům v sebeidentifikaci a úspěšnému sebe uvědomění.

Je záhodno si uvědomit, že teoretických přístupů feminismu je velké množství a některé stojí v přímé opozici. Např. konstruktivistický přístup pracuje s genderem jako produktem socio-kulturních klimát, která se v závislosti na daném prostředí mohou měnit a tím určovat i novou povahu genderu. Binární genderové role se vytvářejí zkušeností každého jedince v takovém prostředí ale nikoliv fixním způsobem. Oproti tomu esencialistický přístup vnímá gender jakoneměnnou složku člověka, která je imunní vůči společenským i kulturním změnám a jinakostem. Tzv. queerfeminismus považuje biologické pohlaví a s tím související gender za společensky přisouzené a tudíž (podobně jako u konstruktivistů) nese proměnlivý význam. Ten však není vztažen pouze na genderovou roli, která by v dané kultuře měla působit pro všechny stejně, ale bere v potaz i rozdílné zkušenosti jednotlivých žen a mužů – např. tříd či raso– a samozřejmě vnímá binární genderový předpoklad jako lichý. Odlišně vnímá i otázku sexuality. Zatímco konstruktivismus stále pracuje s protikladnou sexualitou, queerfeminismus považuje „přirozenou“ a převažující heterosexuality za společenský konstrukt, který opomíjí existující škálu různých pohlaví, sexuality a přitažlivostí. (DODAT ZDROJ)

Nástup popularity Kahlo se v případě Spojených států váže ke dvěma hnutím za občanská práva působících zejména v 60. a raných 70. letech. Jedná se o Hnutí za ženskou svobodu (Women's Liberation Movement) a Hnutí za občanská práva (komunity) Chicano (Chicano Civil Rights Movement). Umělci, kteří se k oběma hnutím hlásili, svá díla (i svou pozici ve společnosti) často identifikovali s postavou i dílem Kahlo a začali ji považovat za jistý ideál pro utváření svých společenských, politických i osobnostních názorů. Vyvrcholení těchto proudů lze spatřovat ve dvou výstavách, které se roku 1978 ve Spojených státech uskutečnily. První je výstava Homenaje a Frida Kahlo v Galeria de la Raza v San Franciscu, která patrně začala ukotvovat jedinečný status Kahlo v rámci uměleckých dějin 20. století. Druhá výstava

proběhla v Museum of Contemporary Art v Chicagu, která byla přelomová zejména proto, že vyjma Kahlo galerie vystavila i četná díla současných malířek, které inklinovaly k feministickým tématům a zároveň patřily ke komunitě Chicanos. Ženské umění se tak počalo vymaňovat z mužské represe, ženské umělkyně se staly aktivními participantkami v kulturním diskurzu 70. let i poté⁶, a především veřejnosti představily nový pohled na aktivní témata a rozšířily je o další.⁷ Mimo Spojené státy nelze opomenout retrospektivní výstavu v Mexico City, která proběhla v roce 1977.⁸

Z dnešního pohledu je v rámci feministické a genderové roviny výkladu díla Kahlo důležitých několik témat. Prvním, často akcentovaným námětem se (i v návaznosti na téma bolesti) stalo tělo, tělo ženské i tělo androgynní. I tělo (podobně jako krajina) v díle Kahlo je často nositelem osobních významů, které však často přesahují do obecnějších vrstev sociálního, kulturního, politického i geografického kontextu. Tělo se stává „kulturním produktem“, neb je považováno za místo, kde se propisují i vytvářejí politické, společenské, kulturní interakce a zároveň slouží jako nositel těchto interakcí.⁹ Judith Butler doplňuje, že tělo je ve stavu kontinuálního procesu vtělování, přetváření a tím pádem i reappropriace jedincem. To souvisí s koncepcí Merleau-Pontyho, který tělo pojímá jako „historickou ideu“. Tím myslí, že tělo získává vlivem konkrétních událostí a prožitím určitých zkušeností svůj význam. Ten se samozřejmě může lišit¹⁰ a tělo jako nositel těchto významů je schopno na tyto podněty různě reagovat, a proto se podle Merleau-Pontyho stává rovněž „sestou (historických) možností.“¹¹

Simone de Beauvoir podotýká, že ženské tělo je v díle Kahlo jádrem vlastních aktů, ale zároveň místem, kam se může vypravit někdo jiný.¹² Kahlo se stává subjektem vlastních maleb, což na ní činí v tomto ohledu nový nárok pojmout samu sebe svou vlastní interpretací, ale rovněž tak, jako by byla někdo jiný, vnější divák. Merleau-Ponty doslova tvrdí, že „pozice sexuality (tělesnosti) v lidském chování a její porozumění odhaluje až metafyzickou povahu člověka, tělesné bytosti a skutečnost, že jsme oba (umělec-autoportrét) sami za sebe i pro ostatní.“¹³

⁶ Počátkem 80. let se již Kahlo dostává do populárního i popkulturního povědomí, čemuž přispěla zejména biografie *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (1983) autorky Hayden Herrery, některé další publikace např. Raquel Tibol či film Paula Leduca *Frida, naturaleza viva* (1983).

⁷ DOSAMANTES-BEAUDRY 2002, 5-6

⁸ BERGMAN-CARTON 1993, 445

⁹ PANKL 2009, 150

¹⁰ Např. Wioleta Polinska vnímá každé tělo (mužské i ženské) jako nositele historických záznamů, přičemž odděluje ženské tělo, do kterého se vyrývá soukromá sféra od mužského, které přisuzuje veřejnou sféru života.

¹¹ BUTLER 1988, 520-521

¹² SILTALA 1998, 148

¹³ SILTALA 1998, 148

Podobně lze interpretovat přístupy Lis Pankl a Priscilly Frank. Pankl označuje Kahlo za „feministickou geografku“¹⁵, neboť skrze sebevyobrazení může mj. pomoci divákům pochopit svou vlastní identitu a místo ve společnosti.¹⁶ V tomto kontextu tak Kahlo svým dílem může zodpovídat klíčové otázky, jak je pojmenovala geografka Kirsten Simonsen,¹⁷ přičemž pro každého diváka bude znít odpověď jinak. V případě Kahlo Pankl implikuje tři hlavní témata analýzy osobnosti a to tělo, místo a rasu, přičemž zkoumá, jak výsledná díla obstojí a fungují v uměleckém, politickém i sociálním kontextu. Priscilla Frank operuje s motivem Já vtěleného do prostředí/prostředí, které se recipročně vtěluje do postavy Kahlo. Ta se tak sama stává subjektem-objektem své feministické geografie.¹⁹ Frank tím pravděpodobně poukazuje na četně zastoupené autoportréty v díle Kahlo, které v rámci této interpretace slouží jako komentář a zpochybnění tradičního vnímání např. genderu, identity či postkoloniálního dědictví, a to na základě vlastní prožité zkušenosti. Důležité je si při tom uvědomit, že každý autoportrét operuje v prostředí/prostředí, které tím pádem rovněž nabývá různých významových rovin v závislosti na tématu díla.²⁰ Přístupy Priscilly Frank a Lis Pankl lze tedy považovat za shodné pouze s odlišným pojmenováním východiskové situace.

Příklad, který se dá tímto způsobem interpretovat je dílo *Vzpomínka (1937)* [1], na kterém se Kahlo vyobrazila plačící, rozkročena na hranici země (Mexiko) a moře (Evropa, symbol kolonialismu) v bílých koloniálních šatech, svetru a lodičkách, z nichž jedna při bližším pohledu připomíná spíše malou loď. Sama Kahlo nemá ruce, ty jsou po jedné součástí oblečení (tradičního tehuánského a školní uniformy), které visí na červených ramínkách je spojeno červenou linií vinoucí se skrz Kahlo, skrz prázdný otvor, kde chybí srdce. To je zobrazeno na zemi, veliké a krvácející dále do vnitrozemí i na druhou stranu do moře. Srdeční otvor je navíc propíchnut dřevěným ostnem, na jehož koncích sedí malí Cupidi. Obraz lze číst jako demonstraci neuchopitelnosti vlastního původu, který do značné míry tvoří jedincovu identitu a s tím souvisejícím vnitřním utrpením. V tomto případě Kahlo jasně skrze svou zkušenost vypořádávání se se smíšeným původem i nacházení svého místa v té či oné společnosti, zemi, srozumitelně hovoří i ke společnosti, která rovněž nastoluje podobné otázky.

¹⁵ Podle Lis Pankl funguje krajina v díle Kahlo jako mediátor sociálního či symbolického vyjádření zpochybňujícího genderovou identitu či postkoloniální dědictví.

¹⁶ PANKL 2019, 150

¹⁷ Co znamená být člověkem? Jakými schopnostmi a možnostmi člověk disponuje? Jak jsou lidská těla vytvářena, transformována? Jak jsou nastavené hranice mezi člověkem, zvířetem a tělem, strojem? (PANKL 2019, 150)

¹⁹ PANKL 2019, 151

²⁰ PANKL 2019, 151

Další je rovina bolesti, která provázela Kahlo celý život a která se ve velmi explicitním podání stala několikrát námětem jejích děl. Právě explicitou a syrovostí výjevů překračovala pomyslné hranice genderu, které vymezují ženský prostor spíše do chráněných, realitou či životními zkušenostmi nedotčených mezí. To se týká i bolesti mentální, psychické, týkající se jisté neukotvenosti v genderových normách, která se dle Lauren Mushro objevuje (byť v mnoha případech latentně) na většině autoportrétů Kahlo.²³ Významnou roli má v díle Kahlo i téma plodnosti, mateřství, v jejím případě silně souvisejícím s četnými spontánními potraty a interrupcemi, které je v díle rovněž akcentováno.

Celoživotní bolest různých různého přičinění, která se neustále vrací, opakuje a cyklí lze dobře vysvětlit na kyvadlovém modelu identity, který na osobnost Fridy Kahlo aplikovala Elizabeth Jones. Ta ve svém příspěvku přebírá kyvadlový model identity profesorky fyzikální terapie Karen Yoshidy. Yoshida tento model rozvinula při práci s lidmi, kteří byli po prodělání úrazu páteře upoutáni na vozík. Jádrem tohoto konceptu je myšlenka, že identita se po prodělání těžkého nevyléčitelného úrazu nerozpadne (nefragmentarizuje), ale spíše osciluje v několika (pěti) fázích, které se vzájemně ovlivňují a prolínají. Klíčovou pro tento model se stává aplikace na dospělé jedince, kteří prožili část života před osudnou nehodou (tj. nenarodili se s daným postižením), vytvořili si životní priority a cíle rovněž krystalizující jejich osobnost, identitu. Každá fáze přitom není konečným stádiem, ale (podobně jako kyvadlo) se v průběhu života cyklicky střídají.²⁴

První fází je „bývalé“ či „minulé Já“ (*the former self*), které se vztahuje ke zdravému Já před úrazem. V případě Kahlo se jedná o část života před autobusovou nehodou v roce 1925. Jones zde poukazuje na deníkový zápis z roku 1950, ve kterém se Kahlo vrací do svého dětství. Kahlo zmiňuje imaginární kamarádku (zdravé alter-ego), která „*byla hbitá, šťastná a tančila jako kdyby nic nevážila.*“ Dětství („bývalé Já“) v tomto případě koexistuje se současným Já, které se k němu vztahuje. Druhou fází je tzv. „supernormální Já“ (*the supernormal self*), spočívající ve snaze překonat své postižení nalezením a vyjádřením nadlidské síly, možností překonání fyzických limitací a stání se superhrdinkou. Tento eskapismus je v deníku Kahlo vyjádřen transformací fyzického Já do fantaskní podoby nejasných tvarů s křídly a doprovodným textem „*Ty odcházíš? Žádná zlomená křídla.*“ Třetí fází je „prostřední Já“ (*the middle self*), kdy jedinec již chápe své postižení i jeho dopady a limitace. V deníku toto Kahlo opakovaně dokládá otevřeným přiznáním nutnosti nosit korzety i nejistotou, jestli se vůbec uzdraví. Čtvrtou fází je „postižené Já/identita jako aspekt celistvého Já“ (*disabled identity as*

²³ MUSHRO 2018, 70

²⁴ JONES 2018, 1235, 1238-1239

an aspect of total self), kdy jedinec rekonstruuje své životní priority po úrazu a řeší svou budoucí produktivitu v osobním i profesním životě. V případě Kahlo se jedná o opakované zaměření na malbu i vztah s Diegem Riverou, případně aktivistickou participaci v levicových hnutích. Poslední fáze je „postižené Já/identita jako celistvé Já“ (*disabled identity as the total self*), kdy jedinec cíleně svým chováním vytváří potřebu asistence a zároveň je přesvědčen o tom, že by ostatní lidé měli vědět, co je se svým postižením schopen či neschopen vykonávat. V tomto období postižený podléhá depresím, pocitům bezvýchodnosti situace. Kahlo spočívá v této fázi zejména v posledních letech života, např. před amputací levé končetiny v roce 1953.²⁵

Byť je kyvadlový koncept jistě zajímavým prostředkem, jak uchopit nejednoznačnou osobnost Fridy Kahlo, Elizabeth Jones postavila analýzu identity Kahlo pouze na kusých deníkových zápisech, což dle mého soudu plně nedokumentuje komplexnost osobnosti a některé proměnné, které se do textové podoby nemohou propsat jako je např. vysvětlující doplnění zapsaných myšlenek nebo znalost konkrétního kontextu daného zápisu (aktuální životní okolnosti, aktuální rozpoložení apod.). Je však pravdou, že v celkovém náhledu na Fridu Kahlo lze tento přístup považovat za průvodní.

Vyjma deníkových zápisů mohou být mnohá, velmi naturalisticky a syrově ztvárněná díla vnímána jako produkty této cyklické (kyvadlové) bolesti, jejích důsledků i významů pro malířku. Rovněž mohou fungovat jako sebeterapie, způsob vyrovnání se s příkořím, a to zejména, pokud se jednotlivé fáze aplikují např. na téma mateřství, které v díle Kahlo silně rezonuje.

Jedním z nejsilnějších obrazů na toto téma je nepochybně dílo *Mé narození* (1932) [2], které dokumentuje jedno z životních témat Kahlo. Určitá idealizace a sexualizace ženského těla mužským pohledem (tzv. male gaze) je nahrazena zkušeností bolesti, v tomto případě konkrétně odkazující k fyzické neschopnosti dostát roli matky, která bývá s naplněním genderové představy feminity úzce spjata.²⁶

Kahlo obraz vysvětlila takto: „*Má hlava je zahalena, protože shodou okolností v době malování tohoto obrazu mi umřela matka.*“ Je zajímavé, že Kahlo v tomto případě provedla sebeidentifikaci skrze postavu matky – Kahlo se tak stává matkou vlastní, tou, která porodila

²⁵ JONES 2018, 1235-1247

²⁶ POLINSKA 200, 58

samu sebe.²⁷ Plod se však jeví jako mrtvý, patrně tak odkazuje k nemožnosti porodit vlastní dítě.²⁸

Zahalenou postavu však lze interpretovat i jako Matilde Calderón, biologickou matku Fridy Kahlo, se kterou měla velmi komplikovaný vztah zaviněný zpočátku psychickým stavem matky trpící depresemi i malou účastí ve výchově dcery. Později docházelo i k neshodám v rámci tématu víry, kdy se silné katolické přesvědčení matky střetávalo s rezervovanějším postojem Kahlo.²⁹

Bílé plátno může indikovat nedávnou smrt matky ale i již zmíněné vzájemné odcizení, provázející jejich vztah a tím i potřebu autonomizace, kterou Kahlo tímto stvrzuje. Daří se jí to však poněkud drastickým ztvárněním. Pirkko Siltala poukazuje na Janine Chasseguet Smirgel, která hovoří o negativním autoerotismu až sebemučení, které často uplatňuje jedinec, který nebyl schopen najít lásku a klid v náručí vlastní matky. Negace je v tomto případě namířena proti vnitřnímu objektu skládajícího se z ega a tělesného Já.³⁰ David Lomas s Rosemary Howell si všímají chirurgické přesnosti a detailnosti, se kterou Kahlo maluje své zrození. Vedle silného zájmu o medicínu, kterou chtěla Kahlo i původně studovat, lze upřímnou vizuální zpověď malířky vnímat především jako snahu vyrovnat se s traumatickou zkušeností.³¹

Evelyn Beck v obraze dokonce nalézá odkazy na znásilnění, a to především dlouhý krk Kahlo zaražený v matčině krvácející pochvě. Výjev interpretuje jako akt penetrace, krk pak jako falický symbol, penis, který se stává její součástí, Kahlo tím přichází o svou nevinnost. Matka i dcera v jedné osobě, které mrtvá žena představuje³², ukazuje, jakým způsobem může (a často se tak děje) být ženské tělo zranitelné, zneužité, a to až do takové míry, že samo není schopno se bránit.³³

Poněkud obecněji interpretuje dílo Wioleta Polinska aplikující na dílo tezi Laury Mulvey a Petera Wollena o charakteristice děl Kahlo jako těch, které „obnažují feminní sféru na dřevě, stírají prostor ujištění“ a vytváří tak tělo vymezující se kulturním či biologickým

²⁷ BERNSTEIN/BLACK 2008, 1115

²⁸ SILTALA 1998, 136

²⁹ BEECROFT 2018, 6-7

³⁰ BEECROFT 2018, 137

³¹ LOMAS/HOWELL, 1586-1587

³² Beck zde cituje nepublikovaný rozhovor kurátora Parkera Lesleyho s Kahlo v roce 1939. Pirkko Siltala ve své interpretaci pravděpodobně vycházel z tohoto rozhovoru.

³³ BECK 2006, 73

stereotypům.³⁴

Obraz, konkrétně především zobrazení Panny Marie Bolestné, tzv. Mater Dolorosy³⁵, lze však interpretovat i ve vztahu k ženským božstvům tradičních náboženství předkolumbovského období. Castro-Sethness ji připodobňuje aztécké bohyni Tlazolteotl, která je svědkem smrti své dcery i novému zrození zároveň.³⁶ Siltala v této souvislosti poukazuje na významný kult Panny Marie, která (neprovdaným) těhotným ženám odpouští ztrátu panenství, hanbu, chápe ženské utrpení a stává se ochranitelkou.³⁷ Dina Comisarenko v této souvislosti poukazuje na démonickou ženu Cihuateteo (paradoxně nazývanou Božskou ženou), která umře při porodu svého dítěte. Běžně byly tyto ženy považovány za válečnice, které doprovázely Slunce na své pouti dnem do nočního podsvětí.³⁸

Nosným dílem pro genderové interpretace je nepochybně *Má chuva a já* (1937) [3], který Kahlo považovala za jeden ze svých nejlepších obrazů. Chuva bývá interpretována jako ztělesnění mexické tradice, mexické společnosti, Mexika samotného i aztécké bohyně, která Kahlo vyživuje³⁹.⁴⁰ Siltala upozorňuje na netečný výraz chůvy v masce smrti, kterou vnímá jako ztrátu matky a současně tak jako ztrátu části sama sebe. Tím tak dochází k určitému napětí či oscilaci ve vztahu matka-dcera / Matilde-Frida, kterou se v podobě chůvy Kahlo snaží uklidnit. Náruč v tomto případě symbolizuje překročení díry prázdnoty po mateřském citu (způsobenou onemocněním matky i zaměřením pozornosti na mladší sourozence), který však nemohl být nikdy zcela vyplněn. Siltala přímo zmiňuje pocit osamění, které v dítěti rezonuje i když se mu dostává pozornosti od někoho jiného – v tomto případě chůvy. Tímto aktem Kahlo přemostuje prázdnotu zanechanou po ztrátě mateřského vzoru a zároveň tak přiznává vnitřní oscilaci mezi dobrou matkou (prezentovanou dobrým konáním chůvy) a zlou matkou (reprezentovanou maskou chůvy).⁴¹ Dílo disponuje i silným křesťanským motivem, neboť poloha dítěte i chůvy evokuje středověké Madony s malým Ježíšem, do kterého se Kahlo projektuje. Mléko, které Kahlo saje z prsu je mlékem panenským.⁴² Joanna Latimer však

³⁴ POLINSKA 2000, 57

³⁵ Kompozice díla s vyobrazením Panny Marie Bolestné i jeho velikost evokují inspiraci v devočních obrazech typu „ex-voto“. Na rozdíl od klasických příkladů, které disponují nápisovou páskou popisující vyobrazený zázrak, je v tomto případě páska prázdná. Zázrak se nedostavil. (BERNSTEIN/BLACK 2008, 1115)

³⁶ CASTRO-SETHNESS 2004, 22-23

³⁷ SILTALA 1998, 137-138

³⁸ COMISARENKO 1996, 16-17

³⁹ Kahlo obraz vysvětlila takto: „*Byla jsem krmena zemí, jejíž prsa byla vždy umyta, když jsem začala sát.*“ (SILTALA 1998, 138)

⁴⁰ LATIMER 2009, 54; KOZLOFF 1978, 47-48; SILTALA 1998, 138-139

⁴¹ SILTALA 1998, 139-140

⁴² SILTALA 1998, 139

dodává, že chuva a zejména maska, která zakrývá její obličej disponuje zlým, temným charakterem.⁴³

Výrazným dílem je Nemocnice Henryho Forda (1932) [4], které Kahlo namalovala při pobytu v Detroitu, kde sice otěhotněla, ale v důsledku zdravotních komplikací se rozhodla těhotenství opět ukončit. V nemocnici Henryho Forda v Detroitu ji byla podána sloučenina chininu⁴⁴ a ricínového oleje. Byť po užití přípravku Kahlo zaznamenala krvácení, bylo ji doporučeno donést dítě do porodu, který se měl provést císařským řezem. O měsíc později se krvácení zhoršilo a Kahlo byla znovu hospitalizována. Dr. Eloesserovi napsala: „*Plod se nestihl zformovat, vyšel ze mě ve stavu rozkladu, a to byl ve mně již tři a půl měsíce.*“⁴⁵ Z popisu bylo jasné, že plod umřel dlouho před plánovaným porodem.⁴⁶

Kahlo se na obraze zobrazila jako oběť situace, nad kterou neměla ani nemohla mít kontrolu. Dojem bezmocné izolace nevyvolává pouze netečná, syrová krajina, ale i nedostatek emocí, kterými mohla Kahlo dát najevo svou ztrátu. V Mexiku byl totiž potrat výrazem hanby, naprostého sociálního selhání v roli matky, která tak byla nucena zármutek vstřebat v soukromí.⁴⁷ Sterilitu obrazu podtrhuje i anonymní postel a realistické zpodobení svého těla, které se však zde impersonalizuje, stává se snáze identifikovatelným ve vztahu ke každé ženě, která takové trauma prožívá.⁴⁸

Zajímavý náhled prezentuje Gloria Orenstein, která toto dílo vnímá jako výsledek seberozvoje skrze fyzickou zkušenost, která má přímý dopad na vnitřní dynamiku jedince a jeho prezentaci. Kahlo je spojena viditelnými liniemi, které fyzicky (i jako výraz psychických procesů) pronikají do nenarozeného plodu a pánve, kvůli níž nebyla schopná nosit dítě. Právě ony linie jsou konkrétní reprezentace psychického až spirituálního pouta mezi jejím uměleckým vyjádřením, cítěním a traumatem úzce spojeném s fyzickým utrpením, které zahrnuje i zrelativizování ženské sexuality a jejího vnímání okolím.⁴⁹

Zároveň zde Kahlo překračuje západní úzus ve vyobrazování ženského traumatu a utrpení, které bylo často zpodobňováno jako důsledek aktů násilí nebo vyhrazeno Panně Marii trpící pro ztrátu svého syna Ježíše Krista. Utrpení je pak často zobrazeno kontemplativní, introspektivní formou (často v případě Piet) nebo silným vnitřním emočním pohnutím.

⁴³ LATIMER 2009, 54

⁴⁴ Chinin se používal jako nedoporučený (ale nikoliv zakázaný) přípravek pro spuštění řízeného potratu.

⁴⁵ KAHLO 2003, 61

⁴⁶ BERNSTEIN/BLACK 2008, 1114

⁴⁷ LOMAS/HOWELL, 1584

⁴⁸ ELKIND 1988, 90-91

⁴⁹ GRABER 1992, 44

Kontemplace je však často z intimní sféry transformována do divadelního spektaklu, svého druhu rituality, kde se téma bolesti akcentovalo silněji. Nakonec právě bolest byla jedním z mediátorů božské podstaty, zřetelné zejména ve vztahu k bolesti tělesné.⁵⁰

Explicitní fyzické utrpení je tak něco, čím Kahlo podle Elkind nově nabourává tradiční západní koncept vymezení pro ženu trpitelku. To svým komentářem podtrhuje i Diego Rivera: „*Frida začala pracovat na sérii mistrovských děl, které v historii umění nemají svého předchůdce – malby, které exaltují feminní kvality/cnosti vytrvalosti v pravdě, realitě, krutosti i utrpení. Žádná žena před ní nikdy nestvořila tak agonickou poezii na plátně jako Frida tento čas v Detroitu.*“⁵¹

Symbyly, které jsou s Kahlo spojeny červenou nití lze vykládat různými způsoby. Sama Kahlo charakterizovala lososové torzo jako „ideu ženských vnitřností“ a slimáka jako symbol „pomalého potratu, který sice jemně, ale otevřeně přichází.“⁵² Dina Comisarenko se věnuje zobrazení a významu šneka v křesťanské tradici, kde symbolizuje hřích. Sexuální styk je totiž možný pouze za účelem reprodukce a nedosažením tohoto „pravidla“ se Kahlo dobrovolně situuje do role hříšnice. Přístroj, který podle Comisarenko představuje autokláv může odkazovat k pokusu o sebesterilizaci.⁵³ Nutno podotknout, že se spíše může jednat o symbol sterilizace jako takové, nikoli provedené samou na sobě. Např. Siltala nazírá na technické těleso pouze jako na připomínku technické povahy celého procesu. Orchidej pak bývá vykládána jako symbol traumatické události jako takové.⁵⁴

Asi nejsilnějším obrazem, který pracuje s tématem ženského těla a tělesnosti je autoportrét *Zlomený sloup* (1944) [5], na kterém se Kahlo zobrazila v bílém korzetu, svlečená do půli těla se zlomeným antickým sloupem místo páteře. Siltala využívá myšlenku Marleau Pontyho, když tvrdí, že Kahlo zde vizuálně prezentuje tělo jako subjekt, jako svědka minulého konání konkrétní individuality (v tomto případě autorky) i konání jiných lidí – ať už v narážce na fyzická omezení při nakládání s vlastním tělem, ale i v rámci širší identifikace s tělem (anonymní) ženy. Tělo je vnímáno jako nositel významu, ale je také schopno význam udávat.⁵⁵

Ženské tělo v dílech Kahlo tak není jen osobní výpovědí ale i komentářem toho, jak patriarchální diskurz vykresloval tělo ženy a ženskou kreativitu jako jevy patologické.

⁵⁰ ZARZYCKA 2006, 76

⁵¹ ELKIND 1988, 91

⁵² SILTALA 1998, 147-148

⁵³ COMISARENKO 1996, 15

⁵⁴ SILTALA 1998, 148

⁵⁵ SILTALA 1998, 151

(Lindauer, 2011). Tento stereotypní koncept sexualizace a deviantního charakteru (Garland Thomson, 1997)⁵⁸, které ženské tělo neustále provází, se Kahlo snažila ve svých autoportrétech změnit.

Výrazným motivem, který se v díle objevuje je trauma, trauma fyzického i psychického charakteru. Dominick LeCapra (2003) užívá v této souvislosti termín „nalézající trauma“ fungující jako prostředek skrze který lze nalézt sebe sama. Van der Wiel podotýká, že právě traumatické události jsou základem pro budování identity jedince, stávají se „vstupní branou k jedinečnosti“ a formují tak individuálního jedince. Van der Wiel v tomto kontextu cituje několik historiků a filosofů. Nejprve Hala Fostera: „*Pro mnohé lidi v současné kultuře, pravda (integrace vnitřního já) spočívá v traumatickém či nešťastném subjektu.*“⁶¹ Tento výrok by se dal velmi dobře interpretovat myšlenkou Shoshany Felman, která poukazuje na to, že trauma bývá vnímáno jako příležitost pro zotavení svého „pravdivého Já“ a nalezení prostředků, jak ho zabezpečit. Nutno podotknout, že Felman má patrně na mysli zocelení a integraci (skrze trauma) osobnosti do své úplnosti jen pokud je taková zkušenost jedinečná a osobnost již předtím dezintegrovaná – a tudíž se otevírá možnost pro získání nové identity. Opakování traumatu je podle Sigmunda Freuda naopak destruktivní, neboť nová identita čelí dezintegraci a jedinec tak po prožití traumatické události novou (funkční) identitu není schopen nabýt. Van der Wiel však předkládá i tezi Rogera Luckhursta, který podotýká, že již neschopnost zotavení do původní úplnosti (tedy již nová identita jako taková) je jádrem traumatu a taková osobnost se nebude schopna plně a efektivně navrátit do ideálního stavu.⁶² Pirkko Siltala jako pokus o opětovnou integraci vnímá korzet, který byt' může evokovat vězení/omezení, je také strukturou držící pohromadě a umožňující tak Kahlo existovat. Stává se symbolem úplnosti.⁶³

V případě Kahlo docházelo k traumatům opakovaně (samovolné potraty, interrupce, četné (a často nepovedené či zhoršující) operace, deprese, bolesti těla, obrna, amputace) a proto se jí nikdy nepodařilo své Já úspěšně integrovat. To si sama velmi dobře uvědomovala, do svého skicáku koneckonců vložila jednoduchý popis Zlomeného sloupu: „*Jsem dezintegrace.*“⁶⁴ Ten může znít poněkud rezignovaně a v opozici vůči potlačované bolesti, která je na obraze

⁵⁸ ARAGÓN 2014, 532; ZARZYCKA 2006, 75

⁶¹ VAN DER WIEL, 135

⁶² VAN DER WIEL, 135-136

⁶³ SILTALA 1998, 143

⁶⁴ LOMAS/HOWELL, 1585

vidět. Pohled Kahlo však nemíří nahoru ke spirituálnímu povznesení a vysvobození ale na diváka⁶⁵, který se tímto stává rovněž aktérem.

Siltala u obrazu poukazuje na falický charakter sloupu, který symbolizuje jak osudnou nehodu (kterou popisovala jako ztrátu panenství), sexuální akt samotný, který často bývá ztotožňován s bolestnou zkušeností, tak maskulinní rovinu osobnosti Kahlo – její mužské Já, které v jejím případě jako součást bisexuální identity bývá vykládáno za jeden ze zdrojů kreativity.⁶⁶ Antický sloup je však iónského řádu, který vždy symbolizoval ženský princip. Zde se tak nabízí interpretace ztráty (zlomení) vlastního ženství, toho, co Kahlo formovalo ženou, což bývá sexualita a především mateřství, resp. neschopnost porodit dítě. Joanna Latimer poukazuje na zlomený sloup jako na symbol štěpících se základů lidské civilizace, která je zde prezentována jako centrální pilíř podpírající Kahlo – ta sama se stává civilizací. Akt zlomení pak symbolizuje křehkost oné civilizace, jejíž lidskost/humánnost je neustále pokoušena a často také pokořena. Latimer v této souvislosti Kahlo označuje jako „kyborga“, čímž poukazuje na lidskou/humanoidní povahu Kahlo, která je však v tomto případě viditelně pozměněna (Latimer používá „rozšířena“) umělým tělesem neorganického původu, stává se hybridním, nestabilním i ve vztahu k sociálnímu kontextu.⁶⁷

Extrémním příkladem v pojednání vztahu k tělesné hybriditě u Kahlo je teorie transhumanismu⁶⁸ Francescy Ferrando vysvětlující pojem jako technologizaci tělesnosti. Jedním z předpokladů, proč Kahlo vnímá jako příklad tohoto fenoménu je autorčin zdravotní stav, četné operace, amputace nohy a následné užívání protézy, korzety pro zpevnění páteře a pánve. Ferrando tělo Kahlo popisuje jako „socializované, (kontinuálně) otevřené (operačními) nástroji, technologizované, zraněné a odhalené až takovým způsobem, že veškeré orgány jsou prezentovány vnějšímu světu.“⁶⁹ Jedním z následků takové skutečnosti může být ztráta jednoznačné pohlavní a genderové příslušnosti, která se přidáváním umělých augmentací či nahrazováním lidské tkáně umělou může přetvořit či zcela vymizet.

Ferrando nemá patrně na mysli jen doslovný význam (který by však v tomto případě mohl i platit), nýbrž ale především ten symbolický odkazující se k vidění sebe sama současně jako subjekt-objekt podpořený navíc vizuální interpretací. Kahlo totiž neodhaluje jen své tělo (objekt), ale především své vnitřní Já (subjekt), které podobně jako tělesná schránka disponuje

⁶⁵ ZARZYCKA 2006, 82

⁶⁶ SILTALA 1998, 143-144

⁶⁷ LATIMER 2009, 52

⁶⁸ Významnou teoretičkou transhumanismu je Natasha Vita-More, která svým projektem *Primo Posthuman* (1997) definovala, jak by vypadalo lidské tělo vylepšené o technologické augmentace. Vita-More takového jedinice označuje za Postčlověka (Posthuman).

⁶⁹ FERRANDO 2016, 5-6

nedostatky, které vyžadují umělou intervenci. Sloup, který supluje humanoidní páteř Kahlo navíc není v jejím díle pojímán jako života spasitel, jako zlepšení aktuální situace. Lidství není odmítnuto, a naopak technologie je přijímána s rezervou, ba dokonce s pocitem neštěstí.⁷⁰

Joanna Latimer v konceptu „in/dividuality“ poukazuje na úzus prezentace těla v euroamerických kulturách, které předkládají tělo pouze jako integrální, unifikovanou jednotku, která disponuje vnitřní i vnější rovinou a je individuální (jedinečné) pro každého jedince zvlášť. S tělem se pak člověk snáze identifikuje, vnímá se jako subjekt a ostatní pak jako objekty – ty oddělené.⁷¹ Na každého jednotlivce je nazíráno jako na entitu, která je tvořena částmi osobností ostatních jedinců, přičemž ony části se nikdy zcela neusadí (nevytvoří celek), ale neustále se spojují, rozdělují a tím utváří člověka „dividuála“⁷². Taková osobnost je tedy výsledkem konstrukce množiny vztahů, stává se sociálním mikrokosmem.⁷³ Osoby disparátní (mimo integraci, se separací vnitřku a vnějšku osobnosti apod.) jsou vnímány jako problematické. Julia Kristeva (1982) užívá pro takové osobnosti termín „abjekt“, jejichž části jsou prostupné, vzájemně se fragmentují a zviditelňují prostor, který vzniká mezi objektem a subjektem.⁷⁴

Tento koncept se patrně nejnázorněji propisuje v díle *Dvě Fridy* (1939) [6], na kterém se Kahlo zobrazila dvakrát – jako Frida domorodkyně v tehuánských šatech a jako Frida v šatech koloniálních. Lze tedy uvažovat nad tím, že dvojí zobrazení reprezentuje části, ze kterých je entita (jednotlivec – Kahlo) složena, přičemž jedna nevyklučuje druhou, ale fungují v proměnlivém vztahu. V případě vizuálně prezentovaného vztahu Kahlo-koloniální x Kahlo-domorodá se jedná o heteronormativní charakter. Obě verze Kahlo jsou však verzemi tytéž nadřazené Kahlo, která vytváří zastřešující homogenní charakter vztahu. Tím může docházet ke zmíněné disparaci, rozpadu. Mou domněnkou je, že termín „dividualita“ který Latimer užívá by se dal vyložit také jako hraniční porucha osobnosti, kde se Já rovněž fragmentarizuje a vytváří několik autonomních jednotek Já.

Jane Kozloff se v analýze díla zaměřuje na vyobrazení srdce, které je v mexické kultuře vnímáno se silným poselstvím oběti dříve rituálního charakteru, dnes symbolického, metaforického. Navíc předkládá poměrně doslovnou interpretaci dvou Frid jako zobrazení

⁷⁰ Ibidem, 5

⁷¹ LATIMER 2009, 54-55

⁷² Jedná se o kulturu ostrovních zemí Oceánie a části Asie, zejména zemí jako je Papua Nová Guinea, Vanuatu, Fiji apod.

⁷³ LATIMER 2009, 56

⁷⁴ LATIMER 2009, 56

svého vnitřního i vnějšího já – tedy slabého i silného, kontrolujícího i závislého, maskulinního i femininního, kde moderní Frida svým srdcem (skrže tepnu) vyživuje zlomené srdce Fridy tehuánské.⁷⁵ Siltala odhaluje význam i v tepně samotné, kterou interpretuje jako symbol ztraceného dítěte i Rivery současně, když tepna jejíž síla, která proudí do medailonu s Riverou (a vyživuje tím tak vzájemné emoční pouto), je chirurgickými nůžkami druhou Fridou zpřetrhána. Kahlo popsala obraz takto: „*Moje krev je zázrakem, který proudí větrnými žilami z mého srdce do tvého.*“⁷⁶

Původ tématu obrazu však lze vysledovat i jinde, a to již v raném dětství, kdy si v průběhu léčby obrny a s tím spojené nucené izolace vymyslela imaginárního kamaráda, kterým si současně suplovala absenci mateřského citu a současně se snažila odvést pozornost od své nemoci. Kahlo si tak vytvořila tzv. „pseudoJá“, do kterého si záměrně projektovala veškeré radosti, které v reálném životě absentovaly. Neustálou přítomností (a nabývání nových významů) takové osobnosti si zajistila schopnost vlastní existence.⁷⁷ Dalo by se říci, že se jedná o předchůdce autoportrétů.

Velmi podstatným se v díle Kahlo rovněž ukazuje téma genderu, které nejvýrazněji problematizuje v Autoportrétu s ostříhanými vlasy (1940), ve kterém se Kahlo znázornila sedící na židli v nepadnoucím pánském obleku na neutrálním pozadí. V tomto kontextu lze vyložit koncept genderu jako performance Judith Butler (1988), která cituje Simone de Beauvoir, když dělí pohlaví a gender na dvě samostatné (byť také prolínající se) kategorie. Zatímco pohlaví je biologického charakteru, gender je kulturní povahy. Býti ženou tedy neznamena pouze pohlavní determinaci, ale rovněž se stát historickou ideou ženy (ve vztahu ke svému tělu), jak tento koncept popisuje Marleau-Ponty, citovaný výše.

Gender je performativní ideou tvořenou kolektivně domluveným způsobem chování a jednání, přičemž závisí vždy na tom, jakým způsobem je performovaná. Chování se stává expresí genderu – buď potvrzuje očekávání společnosti či je záměrně zkouší. Dalo by se říci, že se jedná o sociální konstrukt, který určuje nejen chování v souladu s konkrétním genderem na veřejnosti, ale rovněž i v soukromé sféře, kam se ta veřejná neustále propisuje. Už jen býti ženou (v genderovém smyslu) znamená být v represivní pozici, neboť také znamená odchylku od „normality“.⁷⁸ Podobně se k tématu staví i Wioleta Polinská, využívajíc citace teoretičky Elizabeth Grosz, která tvrdí, že „maskulinita reprezentuje vše ostatní jako verzi sebe sama,

⁷⁵ KOZLOFF 1978, 52

⁷⁶ SILTALA 1998, 141

⁷⁷ KULISH 2006, 20-21

⁷⁸ To lze vnímat např. v univerzálním významu slova „man“, který vyjma „muže“ znamená rovněž „člověk“, podobně slovo „mankind“ znamená „lidský druh“.

přičemž stojí na podřízenosti feminity ve světě, který je dán jako většinově mužský.⁷⁹ Na těchto příkladech si lze všimnout, že gender, který je determinován určitým chováním bývá ve společnosti často podmíněn i biologickou složkou (pohlavím), čímž v souladu s binární genderovou normou dělá jedno od druhého neodlišitelné.⁸⁰

Takový přístup je kritizován např. Michelelem Foucaultem, který tvrdí, že „asociovat biologické pohlaví s genderem a s přirozenou přitažlivostí k opačnému pohlaví je nepřirozené postavení kulturních konstruktů v zájmu zachování reprodukčních zájmů.“⁸¹ Podobně kritická je napříč svou tvorbou i Kahlo (patrně nejvíce názorně v případě Autoportrétu s ostříhanými vlasy, který rovněž více analyzuji níže), když rozbíjí binární ideu genderu (ženský-mužský) a stojí někde uprostřed, mimo – biologicky ženou, kulturně (genderově) se však vyhraňuje. Nerada bych zde v této souvislosti její gender interpretovala jako mužský či maskulinní (neboť by opět mohlo dojít k rigidně binárnímu pojmání genderu), ale řekněme odpovídající tradičnímu vnímání maskulinního genderu, vůči kterému se však zcela úmyslně vymezuje. Nelze tak říci, že by Kahlo pouze hrála „genderovou roli“ (termín role např. Butler odmítá), pokud totiž považujeme gender za performativní (a nikoliv expresivní) koncept, který je vytvářen v konkrétní situaci za určitých podmínek, nelze počítat s tím, že by disponoval předchozí zkušeností, identitou předurčující naše chování, podle kterých by se naše úkony mohly měřit, a tudíž ani vycházet z dobrých či špatných povahových předpokladů určitého typu chování.⁸² Koncept genderu by tak vůbec neexistoval – jednoduše řečeno genderová identita podle Butler nemůže existovat před utvořením genderových (sociálně konstruovaných) „aktů“, které jsou ale zároveň její expresí, důsledkem.⁸³

Jak jsem naznačila výše, tyto exprese bývají společnosti regulovány a jedinec, který svým chováním neodpovídá představě o svém genderu je touto společností trestán a odsouzen za „špatnou“ performanci iluze daného genderu. Nutno dodat, že to, co je v rámci genderové identity a její performance považováno za „dobré“ či „špatné“ je pouze výsledek sociální motivace a nemá žádné vědecké opodstatnění.⁸⁴ Lze polemizovat nad tím, že právě tohoto si byla vědoma i Kahlo, když napříč svou tvorbou binární představu o genderu, která by korelovala s pohlavím, opakovaně narušuje a problematizuje.

⁷⁹ POLINSKA 2000, 55

⁸⁰ BUTLER 1988, 524, 528

⁸¹ BUTLER 1988, 524

⁸² BUTLER 1988, 528

⁸³ BUTLER 1988, 528

⁸⁴ BUTLER 1988, 528

V analyzovaném Autoportrétu [7] se Kahlo dotýká binární představy o genderu, kterou problematizuje a narušuje především nadměrným pánským oblekem, krátkými vlasy a rozkročeným posedem. Kahlo se zde cíleně vymaňuje z tradičně represivního postavení ženy a zcela odmítá normativní rovnost mezi pohlavím a genderem. Tímto dílem boří získanou zkušenost genderových předpokladů k určitému typu chování a nastoluje otázku, zda skutečně vidíme Fridu-maskulinní nebo jen Fridu performativní, nezátíženou genderovými stereotypy a zcela oproštěnou od sociálního konstruktů genderové identity. V duchu konceptu Butler lze říci, že v tomto díle Kahlo svou identitu nespojila ani s maskulinitou ani s feminitou, ale dostala se na její dřeň, do čisté podoby.

Fragment mexické písně se slovy: „*Podívej, pokud jsem tě miloval, bylo to pro tvé vlasy, teď když jsi plešatá, už tě nemiluji.*“ udává kontext vzniku obrazu. Byť na obraze Kahlo plešatá není (ani ve skutečnosti nikdy nebyla), může zachování originality písně symbolizovat klíčovost a silné emoční pohnutí, které v ní zanechal rozvod s Riverou v roce 1939. Mnoho jiných interpretací považuje odvrhnutí feminity (a tehuánských šatů) za symbol vzdoru vůči Riverovi i s tím spojené náročné životní situace.

Nancy Kulish se zaměřuje na konkrétní projevy odmítnutí genderových norem, když vnímá ostříhání vlasů jako symbol odvrhnutí ženskosti spojovanou s křehkostí a zranitelností obecně, ne tedy nutně ve vztahu k rozvodu s Riverou. Kahlo zde podstupuje „kastraci“ ženství a přijímá mužství. Zároveň se jedná o výpověď ženy, která nekoresponduje s klasickým konceptem ženské ideální krásy a ideálem ženství obecně, tedy býti manželkou a matkou.⁸⁵ Zatímco Kulish tak poukazuje na odpoutání se od konvencí zobrazování i existence samotné, Landau tvrdí, že právě konvence, která je v tomto případě reprezentována manželstvím s Riverou (úspěšným mužem), ji umožnila projevat se tak, jak sama chtěla, a to jak v osobní rovině, tak v té kreativní.⁸⁶

Joanna Latimer se v tomto díle zaměřuje na srostlé obočí Kahlo, které v západním myšlenkovém diskurzu považováno za projev ontologických a genderových (či obecněji osobnostních) problémů a poruch či dokonce tendenci ke kriminálním přečinům. Podle Lambrosa (1895), kterého Latimer cituje je jednolitě obočí ukázkou nevhodně tělesné symetrie, která tím pádem nekoresponduje s představou ideálního těla bílé západní ženy. Kahlo tak veřejnou sebe prezentací se srostlým obočím (a nejen v tomto případě) odmítá

⁸⁵ KULISH 2006, 23

⁸⁶ LANDAU 2016, 56-58

škatulky a kategorie a tím pádem i jejich konformitu, jak s takto roztříděnými entitami naložit.

⁸⁷ I zde se dá účinně použít koncept „dividuality“.

Pirkko Siltala poukazuje naopak na silný femininní náboj díla. Všimá si konkrétně pozice nůžek, které Kahlo drží blízko svých genitálií. Interpretuje je jako obranu proti zoufalství (způsobeného rozvodem), která zahrnuje exploraci vnitřních (v tomto případě genderových) kořenů, které by ji pomohly lépe sebeukotvit. Býti ženou nalézá jak ve femininním světě, tak v tom maskulinním – jedno tělo tak funguje v obou polaritách existence. ⁸⁸ Gannit Ankori, kterého cituje van der Wiel k tomu podotýká, že dílo Kahlo je „rozhodně filosofické“ („decidedly philosophical“), čímž poukazuje na vědomé zkoumání možných definic Já, a to zejména skrze své umění. Odhalování jednotlivých vrstev tak v jejím díle probíhalo záměrně, systematicky. ⁸⁹

⁸⁷ LATIMER 2009, 53

⁸⁸ SILTALA 1998, 149-150

⁸⁹ VAN DER WIEL, 142

3. Mexičanka

Jedním z hlavních pilířů tvorby Fridy Kahlo je téma mexičánství, hledání původu, který by korespondoval s budováním vnitřní identity. Tento proces však nebyl u Kahlo zdaleka jednoznačný a na některých dílech je tato neukotvenost ve vztahu k vlastní identitě, vlastnímu Já, velmi zřetelná. Jedním z důvodů byl smíšený původ obou rodičů. Matka Matilda Calderón (1874-1932) pocházela rovněž ze smíšené rodiny dcery španělského generála a fotografa indiánského (domorodého) původu. Otec Kahlo Wilhelm (1872-1941) se narodil v jihozápadním Německu do rodiny místního šperkaře. V roce 1891 odjel do Mexika, kde si změnil jméno na španělské Guillermo a začal se živit profesionální fotografií.⁹⁰

Druhým důvodem byla Mexická revoluce trvající několik desetiletí od roku 1910 počínající vzestupem levicových hnutí Pancho Villy, Emiliano Zapaty proti režimu Porfirio Díaze odsuzujících především příklon k ryze kapitalistickému způsobu vlády, která podporovala zahraniční investice a bohaté domácí obchodníky. Cílem revolučních snah bylo mj. i prosazení návratu k předkolumbovské kultuře jako východiska pro tvorbu národní identity.⁹¹ Uprostřed tohoto dění se Kahlo jednoznačně přiklonila na stranu revoluce, ve které mohla spatřovat možnost, jak se vypořádat nejen s vlastní interpretací svého původu ale rovněž ho zasadit do širšího kontextu národní myšlenky Mexicanidad. Paralelním výrazem Mexicanidad je „indigenismo“⁹², tedy ztělesnění toho, co znamená být pravý Mexičan, byť se časem i toto označení propsalo do většinové společnosti a tím se jeho význam poněkud vyprázdnil či transformoval.⁹³

Třetím důvodem problematizace původu Fridy Kahlo bylo téma náboženství. Matka Kahlo byla horlivá katolička postrádající hlubší rozhled i vzdělání. Otec byl naopak intelektuální vzdělanec se zájmem o německou filozofii. A protože výchova spočívala především na otci, Kahlo si ke katolické víře velmi brzy vytvořila problematický, možná ambivalentní vztah, který ve svých dílech pravidelně komentovala.⁹⁴ Prošla si v čase oddaností víře⁹⁵, jejím odvržením⁹⁶, zklamáním v její zázračnou povahu⁹⁷ i metaforickým návratům ve svých

⁹⁰ KETTENMANN 2015, 7-8

⁹¹ KAŠPAR 2009,

⁹² Jako první inklinaci k hodnotám tradičních mezoamerických kultur pojmenoval Luis Villoro jako „lo indígeno“.

⁹³ BLOCK/HOFFMAN-JEEP 1999, 8

⁹⁴ BEECROFT 2018, 6-7

⁹⁵ KAHLO 2003, 22

⁹⁶ BARBEZATOVÁ 2019, 48

⁹⁷ Příkladem budiž obraz *Mé narození* (1932), které více rozebírám v jedné z následujících kapitol.

autoportrétech⁹⁸. Nutno podotknout, že se tak dělo i přes její proklamované odvržení katolické víry, přičemž je nutné dodat, že redukce národní identity na dobu předkolumbovskou a s tím spojené polyteistické náboženství vycházející z aztécké tradice, by byla poněkud krátkozraká. Mnoho generací mexických obyvatel se koneckonců narodilo v již pokřesťanštěné zemi, ke které logicky vztahují svůj původ. Z tohoto hlediska se může zdát příklon k původním tradicím (které však většina obyvatel žijících za revoluce nezažila) za snahu hledat původ na umělých základech.

V této kapitole bych se tak ráda snažila přiblížit význam tehuánské kultury v tvorbě Kahlo, rovněž její vypořádání se s fenoménem Mexicanidad, která jako témata přibližují na konkrétních příkladech děl. Důležitou částí kapitoly je pojetí a vnímání národní identity podle Octavia Paze a vztahu tohoto konceptu ke Kahlo. Druhá část kapitoly je věnována aplikaci předkolumbovské mytologie v díle malířky, které Kahlo přisuzuje velký význam – nejen ve vztahu k sobě samé ale např. i k výrazné osobnosti jejího života, malíři Diegu Riverovi.

Počátek 20. století se nesl ve znamení rehabilitace tématu Aztéků. Historici se uchýlovali k jejich idealizaci. Alfredo Chavero byl prvním, kdo v 19. století popsal bohyni Coatlicue. Kahlo ji ve svých dílech často využívá a zobrazuje ji jako bohyni oděnou do sukně z hadích kůží a s náhrdelníkem z lebek. Fenomén „Mexicanidad“ položil aztécké dědictví vůči ostatním předkolumbovským civilizacím do popředí. Byť je nutné si uvědomit, že i Aztékové ve své kultuře snoubili mnoho z kultur předešlých. Přesto Frida považovala starověké americké kultury jako společenství, které zobrazovala jednotně – může to být jeden z důvodů, proč inklinovala spíše k nacionalistickému stalinismu než internacionálnímu trockismu.⁹⁹

Využívání aztécké mytologie je v díle Kahlo velmi patrné. Nejedná se však jen o význam pro osobní mytologii, ale i o metaforu národního boje za nezávislost a historii, který se v posledních desetiletích přenesl i na pole lidskoprávní politiky. Pro příklad lze uvést citaci Hayden Herrery z pera Janice Helland: „Kahlo se stala hrdinkou amerických feministek, které obdivují upřímnost, s jakou Kahlo akcentovala své narození, potraty, neštěstí apod.“¹⁰⁰ Nutno však podotknout, že Kahlo sama nikdy své obrazy nevnímala jako nástroj prosazování ženských práv, ženské identity, a tudíž je jejich feministické využití (včetně osoby autorky) až výsledek pozdější selektivní lidové aropriace.

Kahlo po celý svůj život velmi dbala o sebe prezentaci skrze úzkou vazbu k domorodé mexické kultuře. Ať už to byla součást image či skutečná potřeba identifikace se svým

⁹⁸ Např. Autoportrét jako Tehuana (1943) či Autoportrét s trnovým náhrdelníkem a kolibříkem (1940).

⁹⁹ HELLAND 1990, 8

¹⁰⁰ HELLAND 1990, 8-9

původem, Frida k tomuto využívala především tradiční způsoby oblékání, které vycházely z původní kultury Tehuana dominující ve státě Oaxaca jižně od Mexico City. Nutno však podotknout, že tehuánské šaty automaticky neznamenal „to pravé mexické“. Naopak mnozí domorodí občané byli často nuceni se vzdát svých tradic ve prospěch západního vlivu, zejména v období porfiriátu¹⁰¹.¹⁰² Být Mexičanem tak ve výsledku znamenalo spočívat na tradicích a současně přijmout modernitu a západní kulturu. (Vaughan, 1997).¹⁰³

Poprvé se s tehuánskou kulturou setkala skrze svou tetu Alfu Ríos Henestrosu pocházející z tradičního regionu tehuánské kultury tahuatepecké šije, která ji věnovala první tehuánské šaty.¹⁰⁴ Místní zvyky byly velmi hojně a průběžně dokumentovány, ale značné popularity a zájmu se kultura dočkala až s vydáním knihy Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec autora Miguela Covarrubiase v roce 1946, která znamenala výrazný průlom i na poli antropologickém studujícím Zapoteckou kulturu obecně. Tehuánská kultura se tak stala symbolem prezentujícím porevoluční Mexiko i jeho zájem o předkolumbovské umění ve snaze sjednotit jednotlivé státy mexické země.¹⁰⁶

Velmi brzy se Tehuánská kultura, a především její matriarchální složka stala vděčným tématem mnoha nástěnných maleb¹⁰⁷ i intimních autoportrétů, kterými se Kahlo snažila komunikovat svůj původ, svou identitu. Dle socioložky Joanne Entwistle hraje v rámci ukotvení identity jedince důležitou roli právě způsob oblékání, který byť však může navenek prezentovat náš gender, třídní příslušnost, společenský status, zároveň dává prostor ke klamu, vytvoření misinterpretace, a to ať už záměrné, či nikoli.¹⁰⁸

Kahlo se nejspíše snažila vnímání své identity a problematizovat ji v díle Autoportrét jako Tehuana (1943) [8], na kterém je vyobrazena v tradičním tehuánském oděvu, zakrývající hlavu i tělo. Problematický je pro nejednoznačnost vlastní apropriace tradiční mexické kultury, která mohla být do života Kahlo (ve smyslu způsobu oblékání) implementována

¹⁰¹ Období prezidentování Porfiria Díaze v letech 1884-1911, které se vyznačovalo centralizací moci, později až diktátorskými obrysy, kontrolou nad tiskem či justicí. Velmi signifikantní byl pro Díazův režim fokus na modernizaci země a s tím spojený příliv zahraničních investic, které sice výrazně zlepšily infrastrukturu země, ale přispěly k hloubení sociálních propastí napříč společností ústících v povstání opozičních liberálů v roce 1910. O rok později Díaz odstoupil.

¹⁰² ARAGÓN 2014, 535

¹⁰³ Ibidem, 536

¹⁰⁴ Tehuánský oděv se zpravidla sestával z dlouhých sukní florálních motivů, bohatě řasených halenek, pletených šálů i účesů doplněných o různé druhy mašlí a další květinové motivy.

¹⁰⁶ HENESTROSA 2018, 67,70

¹⁰⁷ Za všechny lze zmínit malby Diega Rivery pro první patro Úřadu pro veřejnou vzdělanost v Mexico City, oslavující místní tehuánské ženy v čele s Fridou Kahlo.

¹⁰⁸ Joanne Entwistle: *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, 2003 (HENESTROSA 2018, 80, 82)

zejména osobností Diega Rivery vyzdvihujícího ideály tehuánského kroje, neboť v případě Kahlo ztělesňoval vědomí a práci s domorodým původem i představu síly a nezávislosti tehuánských žen.¹¹⁰ Tvrzení vyzdvihující roli Rivery by mohlo podpořit i jeho vyobrazení na čele Kahlo v místě třetího oka, které bývá často interpretováno jako oko vševidoucí. O'Donnell připojuje interpretaci křesťanskou, když poukazuje na nápadnou podobnost krajkového motivu kolem hlavy jako na svatozář.¹¹¹ Kettenmann ve své interpretaci využívá vztahovou rovinu, když upozorňuje na florální čelenku, ze které rostou šlahouny připomínající pavoučí síť. Síť, do které chytí Riveru jako sovu kořist. Vzápětí však poukazuje na Riverovu polohu na čele Kahlo, která má symbolizovat bezmeznou lásku vůči mexickému malíři.¹¹² Nancy Kulish vnímá Riverovu polohu jako zobrazení „ztělesněné introjekce“.¹¹³ Jeffrey Belnap (2001) podává dílo jako dialog mezi dědictvím kolonialismu a fenoménem idealizujícího „indigenismo“.¹¹⁴ To dokazuje oscilace malířky mezi až bezvýhradným přijetím tehunaské kultury a sebeidentifikace s ní, a zároveň poněkud koloniálního pohledu na domorodé mexické obyvatelstvo, který Howard Capmbell a Susanne Green označují za „estetiku jiného“ – tedy vnímání určité kultury prostřednictvím typicky maskulinního koloniálního úhlu pohledu, který je označen tím „jiným“/outsiderem.¹¹⁵ Pankl je nadále přesvědčena, že právě oděv i umění, kterým se Kahlo prezentovala přispívalo koloniálnímu pohledu na Mexiko jako zemi exotickou, zajímavou, jinou ale bez nároku na střízlivé zhodnocení skutečné situace, ve které se domorodá kultura nacházela a co představovala.¹¹⁶

Jak bylo zmíněno výše, Kahlo se stala součástí kultury „mexikánství“, která s příklonem k tehuánské kultuře úzce souvisela. Lucy Ann Havard v tomto případě předkládá postavu Octavia Paze, který analyzuje pojem „mexicanidad“ v *El laberinto de la Soledad* (1952), kdy mexický stát přirovnává k milence Hernána Corteze, která je španělským inkvizitorem vykořisťována. Paz v deskripci ženy-bytosti-identity napsal, že „ženská podřízenost je vrozená a přirozená, je dána jejich pohlavím, submisivitou, což je otevřená rána, která se nikdy nezhojí.“ To podporuje obraz mexické ženy jako objektu, který je zranitelný, stále náchylný k zneuctění a rovněž staví ženskou sexualitu již od počátku do negativity, která může být potlačena pouze cudností. Právě tento koncept „otevřené rány“ v (ne)přijímání ženy Frida kritizuje. Např. obraz *Polámaný sloup* (1944) reprezentuje Fridu penetrovanou bolestí,

¹¹⁰ BARBEZATOVÁ 2019, 60; PANKL/BLAKE 2012, 9

¹¹¹ O'DONNELL, 57

¹¹² KETTENMANN 2015, 69

¹¹³ KULISH 2006, 23

¹¹⁴ PANKL/BLAKE 2012, 9-10

¹¹⁵ PANKL/BLAKE 2012, 9

¹¹⁶ PANKL/BLAKE 2012, 9

moderní medicínou (která se snaží ji uzpůsobit k přežívání) i mechanizací – tedy patriarchálním systémem. Hayden Herrera tvrdí, že onen sloup evokuje mužský falus, pro Bakewell je to symbol „poškozeného falu, který není schopen ejakulace“ – tedy nenaplňuje patriarchální vzor. Zároveň prostřednictvím iónského sloupu dekonstruuje pygmalionovský komplex, kdy dokonalou sochu Galatey nahrazuje nedokonalá ale reálná žena. Sloup/páteř je zlomená, protože není mužské konstrukce.¹¹⁸

Bakewell se k Octavio Pazovi vrací citací: „každá domorodá žena (i když se odevzdává dobrovolně) je vlastně rozevřena, rozervána cizím mužem, stává se ženou znectěnou. Každý míšenec je tedy potomkem takové znectěné ženy – Evy, zatímco otec je mužem-Adamem, který ženu zneuctí.“ A i když je tímto v opozici s Pannou Marií, obě vlastně vystihují (útrpný) úděl mexické matky.¹¹⁹ Pazovo pojetí problematizace mexické identity a dědictví, které označuje jako formu sirotčí. Tou Paz označuje násilné přetrhání a vykořenění předkolumbovské kontinuity v 16. století vpádem španělských (křesťanských) vojsk, v jejichž vedení stál Hernán Cortés.¹²⁰ Během následujících dějin se vyskytly snahy toto osíření mnohokrát překonat a obnovit původní kontinuitu, v kontextu identity možná až rodovou linii, jak sám Paz podotýká. Mexická revoluce z počátku 20. století je koneckonců brána jako nejsilnější pokus o takový akt.¹²¹ Naopak Lucy Lippard poukazuje na pocit osamostatnění, který v mexickém narativu hraje opačnou roli – tedy nikoliv bezvýhodnou a závislou, ale individuální a nezávislou. Lippard zde přitom líčí spojení ženy a přírody, ze které pochází nikoliv harmonicky ale je si vědoma i hrozby, kterou příroda a duchovní aspekt představují. Její tezi nejlépe vystihuje již zmíněný obraz *Má chuva a já* (1937), když interpretuje chuvu v dualistickém postavení s bohyní Země, jejíž ceremoniální vzezření spojuje s obětními obřady. Ty byly považovány za akt spojení určité schovávavosti bohů v neustálém ohrožení, které uctívání božstev rovněž provázelo. Zde Lippard používá úvahu kosmologismu, když považuje právě tuto syntézu (ohrožení i harmonické splnutí) skýtající pro ženu (kterou zde reprezentuje Kahlo) možnost vidět vesmír celý, v kontextu, přičemž to, co dovoluje Kahlo takto přemýšlet je (sebe)vědomí o vlastním domorodém původu.¹²²

V tomto kontextu lze zmínit i teoretičku Judy Sund zabývající se významem pohřebních sošek mj. v dílech Diega Rivery a Kahlo, přičemž právě postavu chůvy připodobňuje k jedné z nich. Sund se v popisu opírá o masku, kterou chuva nosí, ale i o jakýsi kámen, ze kterého

¹¹⁸ BAKEWELL 1993, 175

¹¹⁹ BAKEWELL 1993, 175

¹²⁰ STANTON 2001, 229

¹²¹ STANTON 2001, 228

¹²² GARBER 1992, 44

torzo chůvy vyrůstá. Jean Baudrillard (kterého Sund cituje) dodává, že takový artefakt (pohřební soška) může vyvolat dojem něčeho původního (vztaženého k vlastnímu původu) a zároveň vlastnictví či manipulace s takovými artefakty umožňuje autentický návrat do dětství.¹²³ Kahlo zde tuto ideu vizuálně zpracovává zobrazením se jako dítě s dospělou hlavou. Není dítětem, ale prostřednictvím určitých podnětů (v tomto případě vyvolaných materiálním předmětem) se může do dětství navrátit a lépe tak pochopit ale i problematizovat otázku svého původu.

Laura Mulvey a Peter Wollen u Kahlo vnímají jiný druh ženy-Mexičanky. To hlavní, co činí ženu-umělkyni odlišnou od společenského diskurzu často utvářeném muži není snaha o odlišné estetické pojetí, ale především odlišné postavení žen a jejich úloha ve společnosti. Mulvey a Wollen poukazují na fakt, že spousta děl Fridy Kahlo i dalších ženských umělekyn v této době bylo namalováno v domácích podmínkách, které byly logicky nabyty osobními zkušenostmi. Přesto Kahlo jen pasivně nereflektuje své životní události. Dobrým příkladem jsou autoportréty v Tehuánském kostýmu, kterými akcentuje svůj význam mexikanismu, kořenů původu. Nutno podotknout, že mnoho děl Kahlo úspěšně přispívá do soudobé politicko-společenské situace. Mulvey zde zmiňuje například naivní styl některých maleb, důraz na detail, i ve znázornění bolesti na plátně či využití formátu *ex-voto*¹²⁴, který byl v té době velmi oblíbený. Mulvey s Wollenem vnímají koncept ženy jako rozmanitý a nejednoznačný, ženskou identitu jako sociálně konstruovanou, která umožňuje zkoumat umění kontextuálně, skrze osobní, politický, kulturní i sociální aspekt a ve vztahu k otázkám genderu v umění je neoddělitelný od této kontextové integrace.¹²⁵

Paz dále užívá termín jako „*máscaras*“, který používá pro analýzu psyché mexického lidu. Masky symbolizovaly proměnu, proměnu identity, proměnu mrtvých v živé při vzestupu do Ráje. Havard cituje Jacquese Soustelle, který píše: „Smrt a život jsou dvě strany jedné reality.“ Dříve to byli hrnčíři kmene Tlatilco¹²⁶ kteří vytvářeli hlavu rozdělenou napůl, přičemž jedna půle symbolizovala smrt, druhá život. Paz poukazuje na zajímavý psychosociální fenomén, když tvrdí, že Mexičané jsou zvyklí v sociálních interakcích hrát určitou roli, která nemusí korespondovat s vnitřním přesvědčením, vnitřním Já. Byť lze toto aplikovat na veškerá společenství, Paz vypichuje až rigidní a vědomé stavění zdí („*murallas*“) kolem každého jedince jako způsob útěku před zodpovězením či řešením otázky kolektivní

¹²³ SUND 2000, 747

¹²⁴ „*ex-voto*“ v tomto případě značí tradiční malby náboženského námětu na malém formátu většinou zhotovenými lokálními, lidovými umělci. V širším kontextu se jedná o votivní dar.

¹²⁵ GARBER 1992, 45-46

¹²⁶ Kmen, který se v centrálním Mexiku usadil během let 1800-1200 př. Kr.

identity.¹²⁷ Kahlo se tématu masky ve vztahu k identitě věnuje několikrát. Jeden z příkladů je opět dílo *Má chuva a já* (1937), ve kterém se Kahlo zobrazila s dospělou hlavou, v koloniálních šatech sající mléko z prsu chůvy nesoucí masku z předkolumbovského období. Na rozdíl od Kahlo je chuva pevně zakořeněna v zemi, v níž žije, neboť spodní část těla připomíná spíš masivní kámen. V logice výše uvedeného by se dalo předpokládat, že Kahlo chuvu pojala i jako ilustraci sama sebe, maska má koneckonců srostlé obočí jako sama malířka. Vyjma tohoto detailu lze hovořit o chůvě jako o personifikaci předkolumbovské mexické kultury, identity, země, ke které se Kahlo tímto vztahovala, neboť právě tou je na obraze vyživována. Jistá opozice mezi koloniálním (katolickým) oblečením Kahlo a předkolumbovskou maskou chůvy není náhodná. Vyjma komentáře problematického vztahu s vlastní matkou lze i v tomto případě použít Pazovu myšlenku popření národní identity, avšak Kahlo ji poněkud převrací, když masku zde využívá jako symbol národní hrdosti, byť i s přiznáním potřeby určité ochrany nositelky před osířením identity.¹²⁸

Podle W. Rowe kultury jako ta v Oaxace pracují se svou identitou na veřejnosti velmi opatrně, často ji skrývají. Maska tak disponuje dvěma funkcemi: První funkcí je ochrana svého nositele před vlivy vnějšího světa. Druhou je síla, kterou přináší svému nositeli, především sílu ducha. Havard zde využívá Pazovy interpretace obrazu *Maska* (1945) [9], který tvrdí, že maska je metaforou skryté každodennosti, především pro Pachuco,¹²⁹ kteří bytí hledají kořeny své identity, často je to cesta velmi problematická. Sejmutí masky znamená čelit sama sobě.¹³⁰ Je zajímavé že Kahlo využívala masku pro zakrytí emočních stavů (ať už byly způsobené rozpolceností identity či nikoli), byť se nakonec v masce často odráží.

Motiv masky se mohl objevovat i na malbách typu *ex-voto*, které se poprvé zpopularizovaly během kolonizace v 15. a 16. století a průběhu 19.¹³¹ a 20. století se staly součástí mexické kultury pracující s odkazem aztécké civilizace.¹³² I Kahlo vlastnila stovky těchto devočních obrazů, byť podněcovatelem tohoto zájmu byl především Diego Rivera.¹³³

Výrazným motivem vycházejícím z aztécké mytologie, který Kahlo několikrát zhodnotila i ve svém deníku, je motiv času, časovosti¹³⁴, který se v mnohém prolíná se symbolem křídel.

¹²⁷ HAVARD 2006, 245

¹²⁸ HAVARD 2006, 246

¹²⁹ Označení pro Mexičany žijící na území Spojených států.

¹³⁰ HAVARD 2006, 245-246

¹³¹ Vlnu zájmu zvedlo vyhlášení mexické nezávislosti na Španělsku v roce 1821.

¹³² CASTRO-SETHNESS 2004, 21

¹³³ PANKL/BLAKE 2012, 9

¹³⁴ Bohem času v aztécké mytologii je Xiuhtecuhtli, rovněž označovaný za Pána let či Pána středu. Někdy je považován za analogického ke Starému Bohu Huehueteotlovi. Starý Bůh symbolizuje jednotu člověka s vlastním

V tomto kontextu lze zmínit Autoportrét – Čas letí (1929) [10], na kterém se Kahlo zobrazila patrně sedící s poněkud stoickým, nepřítomným výrazem hledící na diváka en face.

Pravděpodobnou inspirací byl obraz Diega Velázqueze Královna Mariana (1652) zobrazující dědičku španělské větve habsburské monarchie. Též monarchie, která stála za kolonizací amerického kontinentu. Na obou dílech lze najít symbol ubíhajícího času, a to sice hodiny stojící vždy po ženině levici. Zatímco však Velázquez použil hodiny zlaté, luxusní a bez jasné indikace konkrétního času jako symbol nadčasového umění, Kahlo užívá hodiny jednoduché, (zde si dovoluji nesouvisející odbočku) jejichž čas 14:52 odkazuje podle Sharyn Udall na rok, kdy namaloval svůj obraz španělský mistr.¹³⁶

Udall vnímá symbol hodin (i jejich vzezření v komparaci s dílem Velázqueze) za transformaci a transgresi Starého světa směrem ke světu Novému jako rozdíl mezi minulostí a přítomností, symbol toku, pohybu. S tím koresponduje i zvolený smaragdový náhrdelník na krku Kahlo, který je často vykládán právě jako aztécký symbol pohybu nebo počátku. Janice Helland si na náhrdelníku konkrétně všímá aztéckých symbolů kruhu a kříže. Zkřížené pásy vnímá jako připomínku smrti spojující s bohem smrti i tématem oběti.¹³⁷

V kontrastu s relikvií minulosti je pak moderní letadlo za oknem pokoje. I to však souvisí s dějinným kontextem, neboť odkazuje k přeletu nad Atlantikem Charlesem Lindberghem v roce 1927, který během cesty vyfotografoval četné archeologické vykopávky na Yucatánu a v Guatemale. Nelze opomenout, že Kahlo do obrazu vepsala i svůj osobní zájem a fascinaci pohybem, létáním a především křídly, která vnímala jako svobodu volně se pohybovat.¹³⁸ U Kahlo lze to vykládat dvojím způsobem, a to sice jako touhu osvobodit se z těla těžkých fyzických indispozic i v širším metaforickém kontextu jako způsob svobody vymykající se z normativních představ o úloze ženy ve společnosti.

Důležitými jsou v díle Kahlo také symboly motýla, a kolibříka. Motýl představuje symbol transformace nebo zrození, který v aztécké kultuře ztělesňoval také duši, lidské nitro. Kahlo ho využila v Autoportrétu s trnovým náhrdelníkem a kolibříkem (1940) [11], kde mu propůjčila vlastnost zejména nekonečného cyklického procesu smrti a znovuzrození. Kolibřík pak odkazuje na boha deště Tlaloca a velkého boha slunce a války Huitzilopochtliho^{139, 140}

vědomím. Často je zobrazován s tzv. „svatým uzlem“, který vnímán jako obdoba egyptského ankh a v tomto kontextu tedy i jako symbol života. Podstatný byl pro Aztéky cyklicky pojímaný čas, ve kterém se určité události v různých konotacích opakují – např. hlavní město Tenochtitlan bylo vnímáno jako znovuzkřížení starověkého města Tula apod.

¹³⁶ UDALL 2003, 10

¹³⁷ HELLAND 1990, 9

¹³⁸ UDALL 2003, 10-11

¹³⁹ V Nahuale je Huitzilopochtlimu přisuzován symbol kolibříka.

Krk, který krvácí z pod trnového náhrdelníku Helland vnímá jako referenci na bohyni Coatlicue, jejíž krk krvácí obdobně. Právě obětní charakter, kterým náhrdelník disponuje může odkazovat k duši válečníka, který se obětuje pro božstva nebo umřel v boji.¹⁴¹ Julian Beecroft aplikuje na dílo západní pohled, když vnímá Kahlo jako mučednici, trnový náhrdelník jako aluzi na trnovou korunu Krista. Opici v pozadí pak jako protipól, symbol chůtí a smyslnosti.¹⁴²

Vyjma zřetelného inspiračního zdroje v aztécké historii a symbolismu, nechala Kahlo do svých vdechnout i silnou křesťanskou linku, patrnou zejména v dílech devočního charakteru i některých větších plátnech.¹⁴³ María Castro-Sethness využívá poznatky Glorie Fraser Giffords, když poukáže na rozlišení devočních obrazů evropské tradice od těch mexických navazujících na starověkou kulturu zejména v jejich významu i stylu provedení. V mexické tradici znamenají „retablos“ malby olejem malých rozměrů, většinou zobrazující jediného světce či Krista nebo Pannu Marii. Někdy se může objevit skupina světců. Vzhledem k nízkým nákladům na zhotovení se v průběhu 19. století staly „retablos“ součástí běžného vybavení každého domu. Masovému šíření přispělo i komunitní sdílení maleb, které zhotovovali spíše oddaní věřící než lidé s uměleckým vzděláním. Mnohá vyobrazení tak byla kopírována z dostupných knih nebo rytin. Místní lidé věří, že „retablos“ mají zázračnou moc, která se probouzí skrze modlitbu, meditaci a každý dobrý skutek, který vlastník vykoná. Ex-voto zobrazuje právě takový zázrak uzdravení nemocného, který je často zobrazen v posteli a za kterého se ostatní přítomní modlí. Nad scénou pak bdí světec, kterému modlitba patří. Ve spodní části je rozvinut svitek s textem pojednávajícím o nemoci dotyčného i s poděkováním za jeho uzdravení.¹⁴⁴ Jiné příklady ex-voto ukazují nehody, kriminální přečiny či jiné situace, kdy oběť tzv. přežije smrt nebo je vystavena nebezpečí. Jeden takový ilustruje i osudnou autobusovou nehodu Fridy Kahlo v 18 letech.¹⁴⁵

S patrnou náboženskou mytologií by se dal vykládat i Autoportrét na hranici mezi Mexikem a Spojenými státy (1932) [12], na kterém v koloniálních šatech ale s náhrdelníkem Coatlicue kolem krku a s mexickou vlajkou v ruce stojí Kahlo na signovaném soklu, který napájí elektrický stroj vpravo. Obraz je rozdělen na část moderní, syrovou, sterilní v podobě anonymizujícího továrního průmyslu Spojených Států. Na obraze vypadá až poněkud

¹⁴⁰ UDALL 2003, 12

¹⁴¹ HELLAND 1990, 10

¹⁴² BEECROFT 2018, 23

¹⁴³ Více se křesťanské interpretaci věnuji u výkladu jednotlivých děl.

¹⁴⁴ Je známo, že Kahlo nechávala nápisové pásky často prázdné. Více o nich u konkrétních příkladů.

¹⁴⁵ CASTRO-SETHNESS 2004, 21; O'DONNELL 2019, 57

zlověstně, potírající život. Vlevo je naopak tradiční, domorodé Mexiko ilustrující bohatou historií země i jeho rozmanitost. Továrny jsou zde nahrazeny ruinou aztécké pyramidy, aztéckými symboly slunce a měsíce či příklady tradiční aztécké skulptury.¹⁴⁶ Jedna z nich je podobná stojícím figurám nalezených v Monte Alban. Sedící figura může odkazovat k nalezené soše Sedícího starého boha datovaného velmi orientačně do let 1200-1521. Ruiny chrámu referují k Hlavnímu chrámu v Tenochtitlanu tak, jak ho zobrazuje Codex Mendoza.¹⁴⁷ Byť by název obrazu mohl evokovat snahu vymezit jasné hranice mezi oběma zeměmi a kulturami, Kahlo sama dospěla k tomu, že se tak dít nelze. Nejen ona sama je příkladem syntézy obou civilizací, obou přístupů, jak nakládat s identitou a jakým způsobem ji dále prezentovat. V prvním plánu tak např. moderní (kapitalistické) stroje napájí mexickou floru a udržují je tak při životě. To lze vykládat jako vliv amerikanismu na mexickou kulturu včetně jejich nejpůvodnějších a nejtradičnějších projevů. Je pravdou, že tento konkrétní motiv lze vyložit i opačným způsobem, tedy že mexická flora dodává energii a sílu modernismu. Moderní civilizace by koneckonců nemohla existovat bez základů tradiční kultury, na které lze pokrok vystavět.

Funkčním příkladem sepětí Kahlo s představou o matce Zemi, jako vyprahlé krajiny, která potřebuje získat vláhu, tím pádem i život a smysl prostřednictvím svého lidu je dílo Kořeny (1943) [13]. Na něm je zobrazena ležící Kahlo v tehuánském oděvu s rozpuštěnými vlasy na důkaz návratu k prapůvodnímu zdroji života a identity malířky. Kořeny zelené rostliny vyvěrají z nitra Kahlo, její listy navíc pulzují krví, životem, který jim Kahlo poskytla, a které stékají na matku Zem. Polštář, o který se Kahlo opírá, svou podobností s kamením v okolí, diváka může utvrdit v úzké spojení a napojení Kahlo na mexickou přírodu, která symbolicky vrací do krevního oběhu rostliny svou půdu, v přeneseném významu kotvu, o kterou se Kahlo může opřít.

Pirkko Siltala podobně vnímá spojení Kahlo s přírodou jako prvek jednoty, vzájemného ztělesnění. Ženská kreativita, která vyvěrá zevnitř je spojena s destrukcí, ztrátou mateřského pouta a zanechává Matku zemi „vyhořelou“. Kahlo se v Kořenech (1943) připodobnila k přírodě, k místu, ze kterého vše vyvěrá, vše roste. Právě onen růst je příklad kreativity (v tomto případě kreativity Kahlo), zázraku tvořivosti, který se rodí uvnitř ženy. To je však vykoupeno destrukcí, kterou Siltala vidí v krvavých tepnách plazících se po zemi vysávajících mexickou zemi do hloubky.¹⁴⁸ Siltala zde míní mateřské pouto, o které Kahlo v útlém věku

¹⁴⁶ KETTENMANN 2015, s. 35

¹⁴⁷ HELLAND 1990, 9

¹⁴⁸ SILTALA 1998, 150

přišla, neboť matka nedokázala (či nebyla ochotná) splnit svou roli matky, a tudíž v Kahlo zasela potřebu sebelegitimizace coby funkční matky a coby funkční dcery. Více v kapitole Žena.

Castro-Sethness v tomto obraze vnímá silný křesťanský motiv inspirovaný vyobrazením Bolestného Krista, na kterém je Kristus zachycen s keřem vinné révy vycházejícím z těla a krví, která živí ovečky, tedy symbol Eucharistie. Právě vinná réva je symbolem Krista samotného – „Já jsem vinná réva, vy jste větve“.¹⁴⁹ Na tomto díle se tak Kahlo připodobňuje Kristu, také se stává vinnou révou, která živí dokonce celé Mexiko. Obdobně na dílo nahlíží Salomon Grimberg, který poukazuje na otevřenou hrud' jako okno plodící vinnou révu. Ta poskytuje vláhu okolní zemi. Je to vinná réva, kterou pěstoval Noe (a kterou se stal Kristus). Sama Kahlo (podle Grimberga) sní, že je Stromem života.¹⁵⁰

Asi nejpatrnějším příkladem využití starověké mytologie je dílo Láskyplné obětí vesmíru, Země, mě, Diega a seňora Xolotla (1949) [14]. Helland poukazuje na to, že pes Xolotl je aluzí na psa, který chrání aztécké podsvětí Mictlan.¹⁵¹ Kettenmann vnímá Xolotla jako převozníka nikoli jen do podsvětí, země mrtvých, ale zároveň jako prostředníka na cestě k životu, který je v podsvětí znovuzrozen. Metaforou je v tomto případě také střídání dne a noci, kdy dle aztécké mytologie slunce každý večer odchází do podsvětí, aby se následné ráno mohlo znovuzrodit.¹⁵² Xolotl je také považován za předka Aztéků nebo alter-ego jednoho z největších bohů aztécké mytologie Quetzalcoatl. Dle tohoto výkladu by tak ve své vlastní podobě Xolotl znamenal Venuši, večerní hvězdu, zatímco v podobě Quetzalcoatla hvězdu ranní. Xolotl je však také válečníkem, ochranitelem – v tomto se v přeneseném smyslu prolíná se západní tradicí zobrazování psa jako symbolu věrnosti. V lecčems může láskyplné objetí znamenat zraňující efekt či dokonce smrt, což může dokládat zraněný krk Kahlo i otevřená rána na hrudi bohyně. Helland však neopomíná, že srdce je v aztéckém umění zobrazováno jako kapka krve, která spojuje (pokrevně i symbolicky) a skýtá procitnutí, neb je poskytovatelem života.¹⁵³

¹⁴⁹ CASTRO-SETHNESS 2004, 24

¹⁵⁰ GRIMBERG 1993, 46

¹⁵¹ Tam skončili ti, kteří nezemřeli hrdinskou smrtí.

¹⁵² KETTENMANN 2015, 78

¹⁵³ HELLAND 1990, 10

4. Surrealistka

Surrealismus v díle Fridy Kahlo se na první pohled objevuje velmi lehce. Obrazy jako *Co mi dala voda* (1938) či *Sen* (1940) na první pohled překypují imaginativní prezentací a dvojnásobnými významy vyvěrající z nevědomí autorky a pracující s psychoanalýzou. Při bližším zkoumání lze však vliv surrealismu objevit i v některých dalších dílech (např. *Já, mí rodiče a mí prarodiče*, 1936), byť sama autorka surrealistickou inklinaci své tvorby rezolutně odmítala. Jak se snažím vysvětlit níže v této kapitole, možná právě proto ztělesňovala surrealistickou uměleckou vizi více než kterýkoliv jiný, vědomě surrealisticky tvořící, autor. Kapitola se věnuje i vztahu Kahlo s André Bretonem a stručné prezentaci Bretonových názorů na surrealistické umění. Významná byla v tomto kontextu i výstava *Mexique* (1932) konaná v Paříži. Následně pak předkládám některé příklady obrazů, které lze považovat z uvedených důvodů za surrealistické.

Výraznou postavou, která v podstatě jako jediná viděla v díle Fridy Kahlo vliv surrealismu byl francouzský básník, esejista a zakladatel surrealistického hnutí ve Francii André Breton (1896-1966). Poprvé se s Kahlo setkal v roce 1938, když do Mexika přijel se svou manželkou Jacqueline. V domě Riverových se potkali i s manželi Trockými. Kahlo Bretonem svým způsobem pohrdala a vnímala ho spíše jako nafouklou intelektuální bublinu, která nebyla příliš k užitku. Tím spíš, když její malby označil za ryze surrealistické, doslova jako „stuhý ovinuté kolem bomby“, zatímco ona takovou kategorizaci striktně odmítala a s mnohými idejemi francouzského básníka bytostně nesouhlasila.¹⁵⁵

V listopadu téhož roku proběhla první sólová výstava Kahlo, a to sice v New Yorku v Julien Levy Gallery, kde jí známý galerista poskytl prostor. Na výstavě se objevilo 25 maleb, z nichž se polovina prodala, což samo o sobě hovořilo o velkém úspěchu mezi širokou veřejností v tištěných médiích.¹⁵⁶ Předmluvu k výstavě ve francouzštině připravil André Breton. Okouzlen dílem Kahlo napsal: *"V přístupu Kahlo k umění pronikají linka politická (filosofická) a umělecká, přičemž doufáme, že někde dál se spojí v jednoduše revoluční (avantgardní) vědomí sebe sama, aniž by však přišlo o jedinečnou identitu těch dvou linek, které její umění tvoří."* Doplnil, že *"v díle Kahlo našel esenci ženskosti"*, která se projevuje tím, že *"chce být uhrančivá a aby toho dosáhla, je ochotná užít alternativní přístup, tedy být*

¹⁵⁵ BEECROFT 2018, 20

¹⁵⁶ BEECROFT 2018, 20

zcela ryzí, ale také zcela zhoubná"¹⁵⁷ Breton tím pravěpodobně narážel na syrovost děl Kahlo, stejně jako na obnaženou feminitu, která může uhranout nikoliv krásou, ale opravdovostí a upřímností.

Kahlo při této příležitosti napsala dopis svému dlouholetému příteli Alejandru Gómezi Ariasovi, v němž mj. stálo: „*Všechno proběhlo jako po drátkách. Lidé jsou tu ke mně moc laskaví. Pouze Levy nechtěl vynechat předmluvu André Bretona, a to jediné mi přišlo škoda, protože je napsaná trošku namyšleně.*“¹⁵⁸ Kahlo tím pravděpodobně měla na mysli nejen vzletný styl psaní francouzského spisovatele, ale rovněž francouzštinu jako takovou, kterou byla předmluva v katalogu¹⁵⁹ výstavy napsána. Otázka, proč byla výstava v NY komentována ve francouzštině může být zodpovězena snahou Bretona (a jeho uměleckého okolí) Kahlo (byť nepřímou) přimknout k hnutí surrealismu, aniž by si to sama nutně musela uvědomovat.

Recenze výstavy byly v lecčems protichůdné, byť se většina z nich shodla na infantilním stylu mexické malířky. Např. Bertram D. Wolfe prezentoval díla Fridy Kahlo jako "*trochu naivní verzi surrealismu, kterou si sama pro sebe vytvořila, všude byly přítomny freudovské symboly i filosofie, která postihuje oficiální surrealistické umění.*" Periodikum Time oznámilo, že "*rozruch tohoto týdne má na starosti manželka Diega Rivery, Frida Kahlo*", přičemž rovněž popsalo její umění jako svého druhu infantilní, ale kvalitní. Doslova: "*Vkusné miniatury, živá červeň a žluť typické pro mexickou tradici i hravě krvavá představa nesentimentálního dítěte.*"¹⁶⁰

Breton byl natolik okouzlen jejími malbami, že Kahlo slíbil výstavu v Paříži, a to již v lednu 1939. Když však Kahlo do Paříže přijela, zjistila, že příprava výstavy se velmi zpozdila, přičemž nebyl domluven ani výstavní prostor. Byl to Marcel Duchamp, který jí nakonec pomohl a zajistil místo v Renou et Colle, slavné galerii orientující se zejména na současné surrealistické umění. Duchampa Kahlo jako jediného považovala za schopného, což dokládá i dopis zasláný příteli Nickolasi Murayovi: „*(Marcel Duchamp) je úžasný malíř, jediný stojí nohama pevně na zemi mezi tím houfem náměsíčných pomatenců, co si říkají surrealisti.*“¹⁶¹

10. března tedy započala skupinová výstava Mexique, kde byl zastoupen např. Manuel Alvarez Bravo svými fotografiemi nebo mexické lidové umění, které ze svých sbírek poskytl

¹⁵⁷ MAHON 2011, 34

¹⁵⁸ KAHLO 2003, 87

¹⁵⁹ Katalog výstavy se skládá z výčtu 25 děl a předmluvy André Bretona ve francouzštině. Z děl lze jmenovat Já a má chuť (1937), Tam visí mé šaty (1933), Co mi dala voda (1938), Rám (1938) nebo Mé zrození (1932) pod původním názvem Zrození

¹⁶⁰ MAHON 2011, 33

¹⁶¹ KAHLO 2003, 94

Rivera. Několika zakoupenými folklorními kusy na tržišti přispěl i Breton¹⁶², které Kahlo nazvala „děsným odpadem“.¹⁶³ Je otázkou, co přimělo Bretona vystavovat na výstavě renomovaných mexických umělců rustikální umění bez valné autorské či umělecké hodnoty. Svým jednáním rozhodně přispěl k prezentaci Mexika v internacionálním měřítku jako země primitivní, exotické, idealizované pro svou historii. Nepřímo tím podpořil umělou variantu „indigenismo“, která přejatá západními a kapitalistickými zeměmi nemohla plně vyjádřit význam a širší kontext tvorby domorodých umělců. Mexiko se za hranicemi stalo plochým. Na výstavě mohla nakonec prezentovat pouze dva obrazy, neboť ty zbylé připadaly společníkovi majitele Pierra Colla „*příliš skandální pro veřejnost*.“¹⁶⁴ Výstava se však přesto dočkala úspěchu, když se pozitivní recenze objevily např. v magazínu La Flèche. Kahlo pak na sebe upozornila dílem Autoportrét – Rám (1938) [15] jehož úspěch byl přetaven v akvizici obrazu Louvrem, který tak z Kahlo udělal prvního umělce mexického původu zařazeného do sbírek francouzského muzea.¹⁶⁵

Velmi negativní postoj vůči surrealismu, Bretonovi, Paříži i celé Evropě Kahlo opakovaně projevovala v dopisech svým přátelům. Nejednou v nich označila pařížské umělce za „parazity, povaleče“, nepřímo pak za pseudointelektuály, falešníky, shnilé lidi. Surrealistickou skupinu za „Bretonův kroužek“ a Paříž i celou Evropu za prohnilé místo. V dopisech vyjádřila také pohoršení nad tím, jak je možné, že Evropa dovolí nástup takových lidí jako je Hitler nebo Mussolini¹⁶⁶, aniž by zřetelně brala v potaz evropské rozplození (společenské, kulturní i ekonomické) po 1. sv. válce.

Za kvintesenci surrealistického díla Kahlo lze považovat obraz *Co mi dala voda* (1938) [16], kde Kahlo propojuje antickou ikonografií, mytologií, symbolismus i eroticismus, vše v chaosu. Tedy v momentu absolutní obnaženosti nejen fyzické, ale především mentální, pročež právě neuspořádanost celého výjevu i jeho obsah symbolizuje vše, čím Kahlo byla.¹⁶⁷ Sama ho popsala takto: „*Je to trvání času. Zaprvé ukazuje čas, dětské hry ve vaně a pak smutek, který mi přinesly životní události. Jak dospívám, mé sny jsou více a více smutné.*“¹⁶⁸ Breton v komentáři díla poukázal na „*inspiraci patrnou ze zvláštních pohnutí období puberty*“. Další inspiraci pak pojmenoval jako „*mystéria generace*“.¹⁶⁹ Zvláštním

¹⁶² KETTENMANN 2015, 53-54

¹⁶³ KAHLO 2003, 94

¹⁶⁴ KAHLO 2003, 95

¹⁶⁵ KETTENMANN 2015, 54

¹⁶⁶ KAHLO 2003, 95

¹⁶⁷ MAHON 2011, 34

¹⁶⁸ SILTALA 1998, 149

¹⁶⁹ KOZLOFF 1978, 58

pubertálním obdobím Breton mohl myslet nejednoznačnost vztahu mezi Kahlo a jejím otcem, který je např. Evelyn Torton Beck vykládán jako problematický a jednostranný, kdy otec mohl sexuálně i mentálně svou dceru zneužívat a tím zapříčinit izolaci matky, která jeho jednání tiše tolerovala. Nejspíše také proto, že mohla být sama obětí jeho vlivu.

Evelyn Beck dokonce toto dílo vnímá jako reprezentaci vlastního těla. Opírá se o interview Juliana Levyho s Fridou Kahlo, která mu vyložila obraz tak, že se v něm „vyrovnává s nevhodnými a traumatizujícími momenty v dětství.“ Beck dále využívá interpretaci Ankoriho např. v případě zobrazení dvou nahých žen pod portréty soudících rodičů, kteří silně nelibě nesli zjištění, že jejich dcera svou první sexuální zkušenost podstoupila se ženou. Ženský dvojakt je nicméně vyobrazen klidně a harmonicky, což je v patrném kontrastu k obrazu maskovaného muže a spoutané ženy jako symbolu heterosexuálního aktu, který je násilný.¹⁷⁰ Mužskou agresi a negativní obraz mužství obecně vidí Beck v muži s maskou, který škrte nahou ženu připomíná alter-ego otce Kahlo, neboť onen provaz považuje za paralelu vůči provazu, který má uvázaný kolem sebe sám.¹⁷¹ Nutno však podotknout, že přímé důkazy o násilné povaze vztahu otec-dcera nebo o případném zneužívání neexistují nebo nejsou dostupné.

Najdeme zde citace obrazu *Mí prarodiče, mí rodiče a já* (1936), aluze na Zahradu rozkoší Hieronyma Bosche v jejím přístupu k malbě flory a fauny i její politické preference zastoupené alegorií střetu starého s novým, když vulkán požívá moderní mrakodrap¹⁷². Mahon zde cituje Toma Wolfeho, který poznamenává, že *"značka Kahlo znamená syntézu surrealismu a zakořeněné mexické tradice."*¹⁷³ Mahon si dále pro explanaci díla Kahlo v duchu "geografie modernismu", vypůjčuje termíny Andrease Huysena, „kolonizovaného“ (Kahlo) a „Evropana/kolonizátora“ (Breton), kteří v určitém souladu formují vzájemné obohacení. Huysen vysvětluje: *"Často se jednalo o střet koloniálních umělců a intelektuálů s modernistickou kulturou, kterou tvořily metropole, který podpořil touhu po svobodě a nezávislosti. V duchu recipročním pak o střet evropského umělce s kolonizovaným světem, který přispěl k obratu proti tradicím "správné" buržoazní kultury."*¹⁷⁴

Jane Kozloff vnímá tento obraz jako velkou alegorii smrti, přičemž poukazuje na množství symbolů jako je loď odplouvající pryč nebo mrtvý pahýl stromu, na němž leží mrtvý pták či podobiznu mrtvých rodičů jež obepínají rostliny rostoucí kolem. Vulkán v erupci, ze kterého

¹⁷⁰ BECK 2006, 61-62

¹⁷¹ BECK 2006, 63

¹⁷² Veškeré přímé inspirační zdroje přehledně ukazuje Andrea Kettenmann na s. 50.

¹⁷³ MAHON 2011, 34

¹⁷⁴ MAHON 2011, 35

vyvěrá Empire State Building pak považuje za střet mexické a americké kapitalistické společnosti a zároveň v duchu Freudova falického symbolismu za mužskou agresi zpodobněnou penetrací.¹⁷⁵

Na rozdíl od Jane Kozloff Evelyn Beck čte výjev jako alegorii sexuálního násilí mužskou osobou. Kapající krev ze špuntu vidí jako symbol ženské sexuality, voda je také plná sexuálních symbolů – např. voda řinoucí se z ulity (symbol pro genitálie) nebo již zmíněná nahá žena uškrcena provazem.¹⁷⁶

Druhým příkladem, který by se dal považovat za svého druhu surrealistický je již v úvodu zmíněný obraz *Vzpomínka* (1937). Corrine Andersen vnímá toto dílo jako syntézu několika identit, které v sobě Kahlo nacházela. Autorka zobrazena v evropském oděvu bez rukou, drží své domorodé, (tehuánské) Já, kterému chybí paže. Tu druhou (paži) má ve vzdálenosti umístěna Kahlo školačka, tedy Já, které teprve v procesu své geneze dospívá k oběma dospělým identitám sebe sama, které zákonitě stojí v určitém konfliktu. Ten je vyjádřen i skrze španělskou kolonizaci americké země (Kahlo obouvá loď) a jen tak ilustruje určitou krizi mexické národní identity.¹⁷⁷ Autoportréty Kahlo lze vnímat i jako obrazy „z pohledu třetí osoby“. Tedy Frida (já) tvoří Fridu (ona) s logickým prolínáním obou.¹⁷⁸ Více v kapitole *Žena*.

Salomon Grimberg na tomto díle Kahlo vidí jako sv. Terézii z Ávily, poněvadž je zobrazena jako recipientka svaté i profánní lásky, které ji současně identifikují jako mučednici. Kopí, které proklálo srdce Kahlo lze považovat za symbol vztahu s Riverou či jako metaforu pro mistra samotného. Např. italský umělec Alessandro Tiarini namaloval v 17. století sv. Terézii rovněž proklatou šípem symbolizujícím nechvějnou lásku i sexuální uspokojení. Šípu byl koneckonců pro svůj tvar často připisován falický význam. Levá noha je jako loďka symbolem Krista (chodícího po vodě).¹⁷⁹

Surrealismus vykazuje také Sen (1940) [17], na němž je v levitující posteli spící Kahlo ovinuta rostlinou rostoucí z čela postele, která vypadá, že autorku k posteli přímo poutá, aby ze snu jednoduše neodešla (nevzbudila se). Nad nebesy postele leží kostra, kterou Kettenmann vnímá jako reprezentaci Jidáše, jehož postava je často využívána při oslavách Velikonoční neděle, kdy se akcentuje příběh zrádce, který unikne svému osudu pouze

¹⁷⁵ KOZLOFF 1978, 56, 58

¹⁷⁶ BECK 2006, 62

¹⁷⁷ ANDERSEN 2009, 122-123

¹⁷⁸ BAKEWELL 1993, 171

¹⁷⁹ GRIMBERG 1990, 3

sebevraždou. Kahlo s Riverou vlastnili několik takových Jidášů.¹⁸⁰ Beecroft připisuje význam kostry velmi jednoznačně ke Dni mrtvých.¹⁸¹

Během roku 1942 nastává u Fridy obrat ke stylu, který vykazuje více surrealistických prvků, a užití psychoanalýzy. Vliv měl nepochybně i rostoucí počet evropských surrealistů v Mexiku jako byli Alice Paalen, Matta, Benjamin Péret, Robert Motherwell či surrealistický magazín DYN^{182, 183}.

¹⁸⁰ KETTENMANN 2015, 59

¹⁸¹ BEECROFT 2018, 18

¹⁸² Magazín, který založil Wolfgang Paalen, byl vydáván v letech 1942-1944 v Mexiku.

¹⁸³ MAHON 2011, 46

5. Socialistka (Politika a FK)

Jak je patrné již z výše uvedeného a budu se snažit rozvést i v následující kapitole, Kahlo byla přesvědčenou socialistkou bojující za práva nižších dělnických tříd. V roce 1928 se připojila k Mexické komunistické straně (PCM)¹⁸⁴, o rok později se již účastnila prvomájového pochodu.¹⁸⁵ Manžel Diego Rivera, který byl rovněž členem strany však pro narůstající neshody a odklonu od stalinismu k trockismu z partaje vystoupil a Kahlo na jeho podporu spolu s ním.¹⁸⁶ Znovu se ke straně přidala až v roce 1948. Krátce před smrtí pak v roce 1954 demonstrovala proti americké intervenci v Guatemale, jež odmítla uznat výsledek voleb, ve kterých zvítězil prokomunistický kandidát Jacobo Arbenz.¹⁸⁷

Od začátku mexické revoluce v roce 1910 v průběhu dalších devíti let došlo k dramatické proměně sociálních a demografických poměrů uvnitř mexické země. Ženy získaly právo na rovný plat, začalo přerodělování pozemků ve velkém a zároveň se tak socialistický narativ podporovaný novou ústavou zakořenil do společnosti.¹⁸⁸

S ideologií socialismu se Kahlo patrně poprvé setkala díky osobě pozdějšího manžela Diega Rivery. O dvacet let starší mexický muralista byl oddaným příznivcem socialismu. Rivera byl již od roku 1927 členem Komunistické strany a silně věřil v sílu proletariátu, který by měl svrhnout vládu buržoazie.¹⁸⁹ Kahlo se členkou strany stala v roce 1929. Nutno podotknout, že Kahlo vlna socialismu zasáhla ve věku, kdy se teprve formují životní názory a postoje, i proto se staly jí blízké. Nevnímalala socialismus jen jako ekonomicko-politický systém, ale i jako alternativu k církvi, již zavedené sociální hierarchizaci společnosti a struktury i jako odpověď prohlubování třídních rozdílů v zemích kapitalistického ražení.¹⁹⁰ Osobně se s formou kapitalismu poprvé setkala v roce 1932 kdy Kahlo doprovázela Riveru na služební cestě do San Francisca a posléze do Detroitu. Během cesty po Spojených státech, Frida velmi kritizovala americké poměry, především buržoazní otěže společnosti prorůstající do politiky, přílišnou industrializaci, která s sebou nese i negativní důsledky a všudypřítomný kapitalismus, který považovala za příliš povrchní a konzumní.¹⁹¹

¹⁸⁴ KETTENMANN 2015, 21

¹⁸⁵ BARBEZATOVÁ 2019, 51

¹⁸⁶ BARBEZATOVÁ 2019, 55

¹⁸⁷ VOLK 2000, 8

¹⁸⁸ GRASS 2018

¹⁸⁹ GOTTHARDT 2019

¹⁹⁰ THIES 2002

¹⁹¹ GRASS 2018

I přes vysoké postavení v Komunistické straně vedla ideologická vnitrostranická rozepře k vyloučení Diega Rivery ze strany¹⁹², Kahlo odešla spolu s ním a oba se přiklonili ke křídlu Leona Trockého, kterého přijali i s manželkou Natálií Sedovou do svého domu v roce 1937.¹⁹³ Rivera byl tím, kdo se zasadil u prezidenta Lázara Cárdenase, aby Trocký získal politický azyl¹⁹⁴.¹⁹⁵ Kahlo a Rivera nabídli Trockému a jeho manželce Natálii Sedové ubytování v zabezpečeném Modrém domě v Coyacánu. Po četných azylových přesunech napříč Evropou (Turecko, Francie, Norsko), to ocenila především Sidova.¹⁹⁶

Trockého, který několik měsíců pobýval u Riverových (Kahlo s Trockým v období let 1937-1938 měla krátkodobý poměr), popisuje Thies jako ne příliš odlišného od Stalina či Lenina, neboť i když Trocký na první pohled nabízel alternativní cestu vůči stalinistickému kultu (který mnozí vnímali jako zradu socialismu), ve výsledku se jeho "vůle po moci" nemohla obejít bez násilností, války a v některých případech i genocidy, kterou konec konců prosazoval i Hitler.¹⁹⁷ Trocký také na Riveru apeloval, aby upustil od lokálních dělnických skupin a soustředil se především na mezinárodní rozměr socialismu, s čímž Rivera nesouhlasil. Pro své odlišné názory byl nakonec nucen z Modrého domu i se svou ženou odejít¹⁹⁸, neboť Frida, sama sebe prohlašující se za obdivovatelku Mao Ce-Tunga, kterého považovala podobně jako Stalina za vzor socialistické politiky, opovrhovala nacismem tak moc, jak oddaně přistupovala ke konceptu socialismu. Kahlo zkrátka věřila, že vůdci jako byl Stalin (ke kterému se přiklonila zejména v 50. letech, krátce před smrtí) či Mao Ce-Tung jsou představiteli světa, který nabízí „správné hodnoty“, byť jak popisuje filozof Friedrich Hayek citovaný Cliffordem Thiesem, je režim, který prosazují „*založen na popření vědy, popření historie, a naopak vytvoření mytologie víry*“. Víra, v tomto případě ve vůdce, je tudíž hlavním poskytovatelem oněch „správných hodnot“.¹⁹⁹

Clifford Thies předkládá polemiku v tradičním vnímání Fridy jako socialistky. Ptá se, jak je může někdo, kdo miluje svou zemi být socialistou? Jak někdo, kdo si střeží soukromí, může být socialistou? Jak by žena, která touží po rodině, mohla být socialistka? Dodává, že socialismus je internacionální směr, který popírá historii, tradice a národní kulturu, mj. i tím,

¹⁹² Rivera byl vyloučen v roce 1929 a opět přijat až po smrti Kahlo v roce 1954.

¹⁹³ GRASS 2018

¹⁹⁴ Po smrti Lenina v roce 1924 se Trocký se Stalinem přetahovali o to, jakým směrem se SSSR vydá. Trocký kritizoval stalinistické elitářství a režimní byrokratizaci, kterou chtěl naopak Stalin prosadit. Po neúspěchu byl roku 1929 vypovězen ze Sovětského svazu.

¹⁹⁵ GOTTHARDT 2019

¹⁹⁶ GOTTHARDT 2019

¹⁹⁷ THIES 2002

¹⁹⁸ BARBEZATOVÁ 2019, 117

¹⁹⁹ THIES 2002

že se snaží odpoutat od význačných osobností, které danou kulturu dříve formovaly. Takový přístup však není možné reálně aplikovat, a proto se každý typ socialismu musí přizpůsobit kultuře i historii jednotlivého státu a svou ideologii do nich implementovat.²⁰⁰ Thiesova polemika však nepočítá s tím, že socialistou neznamená v přímé úměře vzdání se soukromí či rodiny.

V roce 1939 však přišel obrat a manželé Riverovi se přiklonili na stranu Josefa Stalina. Na rozdíl od Trockého totiž Rivera podpořil generála Francisca José Múgica ve volbách proti Lázaro Cárdenasovi. Trocký ho za to označil jako "dítě v politice" a vysmál se jeho politické dvojznačnosti, byť se i posléze, nakonec bezvýsledně, snažil o urovnání vzájemných vztahů. Následně se v roce 1940 stal obětí atentátu, který spáchal Ramón Mercadero.²⁰¹

V posledních letech života, tedy v průběhu 50. let, se Kahlo stala více otevřeně prokomunistickou, zejména pokud šlo o náměty maleb. V roce 1950 namalovala srp a kladivo na jeden ze svých ortopedických korzetů. O rok později se zase ve svém deníku svěřila, že její uvádající zdraví jí zabraňuje v plnění komunistických ideálů. Napsala: „*Jsem plná pochyb, co se týká malování. Především bych ho chtěla proměnit v něco užitečného pro revoluční komunistické hnutí, protože až dosud byly mé malby jen poctivým obrazem mě samé, ale pro stranu byly naprosto k ničemu. Musím bojovat ze všech sil, aby to málo dobrého, co mně zdraví dovolí, směřovalo k prospěchu revoluce. Jediný smysl života.*“²⁰²²⁰³

Víra ve Stalina se promítla do námětu Autoportrétu se Stalinem (1954) [18] s přípisem "*Sloužím své straně pro blaho revoluce*". I skrze svůj životní příběh lze vvodit, že Stalin pro Fridu znamenal ztělesnění ideálu rovnosti, utopické představy naplnění revolučních snah. Vůdce socialistické ideologie zobrazila jako monumentální bustu upřeně hledící směrem na diváka. Výrazné žluté slunce napravo může být vykládáno jako symbol ryzosti a pravdivosti, kterou Kahlo ve Stalinovi viděla.²⁰⁴ Sám Stalin pak zastupuje roli svatého. Obraz má výrazný devoční charakter.²⁰⁵

V roce 1954 Kahlo namalovala Marxismus uzdravuje nemocné (1954) [19], který se dá označit za nejpolitičtější vzkaz mexické výtvarnice. Gotthardt vykládá námět jako fyzické utrpení Kahlo pro ideje socialismu, tím mu slouží. V centru výjevu stojí držíc marxistickou

²⁰⁰ THIES 2002

²⁰¹ GOTTHARDT 2019

²⁰² KAHLO 2003, 200

²⁰³ GOTTHARDT 2019

²⁰⁴ <https://mg.co.za/article/2018-11-09-00-frida-kahlos-communist-ideas-revisited-and-rejected/>, vyhledáno 16. 3. 2021

²⁰⁵ KETTENMANN 2015, 89

knihu, zatímco ji objímají mocné ruce marxismu, který ji tak umožňuje stát bez jinak nutné opory berlí. Na levé straně je pak vyobrazena holubice, symbol míru, která bdí na planetou Zemí. Na pravé straně sám Karl Marx škrtí symbol amerického kapitalismu Strýčka Sama. Význam obrazu je zřetelný – pokud marxismus dokáže uzdravit Kahlo, dokáže uzdravit celý svět.²⁰⁶ Kacper Grass naopak vnímá dílo jako smíření s odchodem, jako jakési Nanebevzetí Kahlo Karlem Marxem, zatímco bojuje a trestá kapitalistický imperialismus. Kahlo odhozené berle v nebi již nebude potřebovat, ale s knihou marxismu, kterou si naopak vzít musí.²⁰⁷ Kahlo obraz popsala tak, že „poprvé v životě již nemusí plakat/trpět“²⁰⁸. V mnohém tak pro Kahlo socialismus znamenal místo, kam se může kdykoliv obrátit. A tak zatímco někteří ke konci života hledali útěchu v náboženství, Kahlo ji našla v rukou socialismu, v rukou Stalina.

Její neochvějnou víru v komunistický režim během posledních let života, je možné přirovnat k neústupné snaze najít spásu, kteří jiní lidé hledají skrze náboženství. Do svého deníku si v roce 1952 poznamenala: *"Jsem komunistickou bytostí... Četla jsem historii své země i zemí ostatních. Vím o jejich třídních rozdílech, problémech a ekonomických konfliktech. Rozumím velice přesně slovům (textům, myšlenkám) Marxe, Engelse, Lenina, Stalina i Maa Tse. Miluji je jako pilíře nového komunistického světa."*²⁰⁹ Lze vidět, že Kahlo k vůdčím osobnostem komunistického režimu přistupovala velmi nekriticky, jak již bylo zmíněno idealizovaně, s obdivem a očekáváním lepší budoucnosti, kterou měl režim zajistit. Nahlíženo prismatictém dnešní doby, lze samozřejmě Fridino smýšlení a oddanost Josefu Stalinovi označit za překvapující, je nutné však připomenout, že zločiny páchané Stalinovým režimem se na veřejnost dostaly až po smrti Fridy v roce 1954.

6. Odkaz Fridy Kahlo

V dnešní době má Kahlo status globální ikony²¹⁰, která se objevuje na rozličných předmětech, které dohromady sestavují často idealizovaný obraz výtvarnice. Každá instituce, každý projekt věnující se Kahlo na ní oceňuje něco trochu jiného a dohromady tak tvoří komplexní

²⁰⁶ GOTTHARDT 2019

²⁰⁷ GRASS 2018

²⁰⁸ KETTENMANN 2015, 86

²⁰⁹ <https://mg.co.za/article/2018-11-09-00-frida-kahlos-communist-ideas-revisited-and-rejected/>, vyhledáno 16. 3. 2021

²¹⁰ Používá se termín Fridomanie či Fridolatrie, který vyvinul Del Conde (1992). Termín popisuje idealizovaný či až devoční charakter obdivu. Někdy se používá i termín Kahloismus označující formu náboženství spjatého s postavou Fridy Kahlo.

náhled na člověka, jehož osobnost skýtala mnoho vrstev, které se vzájemně ovlivňovaly, překrývaly, někdy možná zdánlivě vylučovaly.²¹¹

Nutno podotknout, že Kahlo se své popularity dočkala až léta po své smrti 13. července 1954. Tehdy byl sice pohřeb na hřbitově Dolores sledován a tělo malířky dokonce vystaveno v Paláci krásných umění v Mexiku²¹², skutečný průlom však její jméno zaznamenalo až o léta později.

Diego Rivera se po smrti Kahlo se zasadil o zachování jejího díla. Nechal založit svěřenecký fond u Mexické národní banky (Banco de México) a věnoval Modrý dům i muzeum předkolumbovského umění Anahuacalli²¹³, které si nechali manželé postavit, včetně veškerého vybavení uměleckými předměty, státu. Řízením fondu pověřil Dolores Olmedo, která jakožto dlouholetá přítelkyně Rivery a mecenáška umění disponovala mnoha díly Velkého umělce a na jeho žádost skoupila i některé od Kahlo.²¹⁴

Modrý dům byl otevřen v červenci 1958 jako Muzeum Fridy Kahlo. Prvním ředitelem muzea se stal mexický básník a přítel Kahlo Carlos Pellicer, který se prosadil autentickou atmosférou domu. Jeho přístup oceňuje i Raquel Tibol, přítelkyně Kahlo, která u ní nějaký čas v průběhu roku 1953 bydlela. Přímo napsala „*Věci zůstaly téměř tak, jak byly, ale místo toho, aby držely pořádek těch, kdo v domě žili, byly uspořádány z pohledu návštěvníka. Krajní nepořádek každodenního života ustrnul v definitivním uspořádání, kde byla pravda pozměněna jen tolik, jak bylo nutné ke zdůraznění jistých významů.*“²¹⁵

Během 70. let se začala uplatňovat psychosociální konstrukce osobnosti Kahlo, která byla realizována ve sféře sociálních vztahů. Frida Kahlo najednou symbolizovala politické ideály a určovala kolektivní i individuální identitu jedinců. Důležitou se stala např. pro feministická hnutí či hnutí Chicano umělců, která v 60. a 70. letech založila dvě společnosti, které využily díla Kahlo k prezentaci vlastních ideálů i komunitních identit. Důkazem může být výstava Homenaje a Frida Kahlo z roku 1978, kde Chicano (a Chicana²¹⁶) umělci představili svá díla inspirovaná mexickou umělkyní.²¹⁷ V rámci feministického umění 70. let pak nelze hovořit o jednotné umělecké stylové lince, výtvarnice spíše spojoval obsah. (Lippard, 1980) Vysoké

²¹¹ BADDELEY 2018, 175

²¹² Pietní charakter události byl narušen (a zpolitizován) jedním ze studentů Kahlo Arturem Garcíou Bustosem, který přes rakev malířky přehodil vlajku se symboly srpu a kladiva.

²¹³ Muzeum bylo otevřeno v roce 1964, jeho součástí je i rozlehlá krajinná rezervace El Pedregal, která byla vděčným motivem několika obrazů obou umělců.

²¹⁴ BARBEZATOVÁ 2019, 158

²¹⁵ BARBEZATOVÁ 2019, 159 (TIBOL 1993, 174)

²¹⁶ Ženské představitelky Chicano hnutí a umění.

²¹⁷ DOSAMANTES-BEAUDRY 2002, 5

umění bylo mnohými vnímáno jako sociální konstrukt vytvořený západní optikou, který Kahlo nabourávala nejen tím, že byla ženou, ale také výběrem námětů či naturalistickým vyzněním zvolených témat. V socio-kulturní společnosti tak vznikly snahy nabourat koncept „kultu umělce“ a propagovat mnohotvárnost umění nad uniformitou.²¹⁸

Během 80. a 90. let se vlna popularity Fridy Kahlo ještě znásobila. Napomohly tomu vrůstající feministické tendence v rozvinutých zemích, výraznější zviditelňování LGBT komunity a jejich požadavků i jiné genderové otázky. Událostí, která však pomohla vystřelit Kahlo až do statusu ikony bylo vydání biografie výtvarnice pod názvem Frida roku 1983 jejíž autorkou je Hayden Herrera. Byť se autorka snažila pojmout a prezentovat život Fridy v celé šíři a komplexnosti, paradoxně právě úspěch publikace zapříčinil větší míru povrchnosti a plochosti, se kterými najednou veřejnost Fridu přijímala.²¹⁹ Možná právě důraz na biografickou metodu výzkumu a pojetí osobnosti Kahlo, kterým Herrera na dlouhou dobu ovlivnila další směřování zkoumání Kahlo, vedla k abstrahování osobnosti od díla, které najednou přestalo být tím určujícím. V knize Herrera sice představuje poměrně komplexní narativ života Kahlo, hned sekundárně však přisuzuje velký význam lásce k Diegu Riverovi, který místy popisuje až jako obsesivní.²²⁰

Herrera tak konstruuje monografii o umělkyni, jejíž prezentaci vykládá velmi konzervativním způsobem. Výjimečnost umělkyň se totiž (na rozdíl od umělců) prezentuje jako akt pracovitosti (nikoli geniality), která je navíc vždy (alespoň zprvu) poháněna mužskou intervencí. I případ slávy Kahlo je prezentován jako kombinace zajímavého života a vztahu k věhlasnému muži. (Heilbrun, 1988)²²¹ David Lomas tento přístup shrnuje ve větě: „*rušivá síla jejích obrazů/představ bývá přehlušena osobním příběhem*“. (Lomas, 1993).²²²

Sánchez poukazuje na tendenci množství historiků umění i uměleckých kritiků považovat dílo Fridy Kahlo za méně kanonické, neboť se v konvolutu často vyskytují autoportréty. Sánchez srovnává mužské klasiky jako byl Rembrandt či Dürer, kteří za poznání sama sebe (své autoportréty) sklízejí příznivé ohlasy zaměřující se na sebe-examinaci, zatímco umělkyně jsou pro to samé považovány za povrchní a marnivé.²²³

Na takový přístup ostatně upozorňuje i Alba Aragón, která poukazuje na několik signifikací, které dnes Kahlo a její využití představuje. Zmiňuje Jeane Franco, která kritizovala užití díla

²¹⁸ DOSAMANTES-BEAUDRY 2002, 5

²¹⁹ BADDELEY 2018, 175-176

²²⁰ LENT 2007, 70

²²¹ LENT 2007, 70

²²² PANKL/BLAKE 2012, 2

²²³ BARNET-SÁNCHEZ 1997, 251

Autoportrét s opicemi jakožto promočního materiálu k výstavě Mexico: Splendors of Thirty Centuries, konající se roku 1990 v Metropolitním muzeu v NY. Podle Franco měl v západním prostředí působit jako advokát Nového Mexika, jehož nacionalistická rétorika byla zmírněna ve prospěch prezentace mexického státu jako místa exotického, otevřeného vůči severu (konkrétně USA), když symbolicky odmítá dlouholeté rozdíly v kultuře i moci na kontinentu. (Franco, 1999a).²²⁴

Podobně se k využití jména Kahlo staví i María Claudia André, která si navíc všímá určité ironie v pojetí Kahlo jako obchodního artiklu, a to i přes nezpochybnitelný nacionalismus a levicovou orientaci mexické autorky. (André, 2005)²²⁵ Stejný názor zastává i Abida Rahman Chowdhury, když poukazuje na zřetelné opomenutí důvodů, proč se Kahlo stala tak přelomovou osobností a výrazné zploštění narativu její osobnosti. Jako příklad uvádí vnímání Fridy Kahlo jako symbolu v Bangladéši, které by zdánlivě dávalo v této socialistické zemi smysl. Problém však tkví ve způsobu, jakým je Kahlo do země importována. Vlivem euroamerického prismatu totiž zcela mizí jakási autenticita malířky, která je redukována (či dokonce transformována) na ženu bílé barvy pleti, bez srostlého obočí, dokonale upravenou, šířící se prostřednictvím produktů masové výroby. Tyto současné výkladové tendence pak paradoxně činí Kahlo nedostupnou pro menšiny (byť jejich hlasem byla a má být zejména) a naopak dostupnou pro privilegovanou většinu, ke které se navíc dostává obraz Kahlo velmi zkresleně, nekonfliktně.²²⁶

Básník a spisovatel Carlos Fuentes vnímá Fridu jako emblém násilné historie Mexika: „roztříštěnou uvnitř vlastního těla podobně jako je Mexiko roztříštěné navenek.“ Kahlo uvádí do pozice pasivní, penetrované.²²⁷ Liz Pankl prezentuje několik hodnocení dnešního využití Kahlo. Cituje Germaine Greer (2005), která namítá, že „obrazy Fridy Kahlo jsou dnes reklamou (na produkty)“. Peter Schjeldahl (2007) naproti tomu tvrdí, že „komodifikace je způsob, jak vážně ocenit kvality mexické umělkyně“. To se děje určitou rozmanitostí v přístupech k mexické malířce, skrze které lze z daného úhlu pohledu vypíchnout to podstatné, čím Kahlo oslovuje dnešní společnost, a byť může být takový úhel pohledu zkreslen či nedostatečně komplexní, povrchní, činí Kahlo srozumitelnou dané skupině

²²⁴ ARAGÓN 2014, 520

²²⁵ ARAGÓN 2014, 520-521

²²⁶ CHOWDHURY 2018

²²⁷ ARAGÓN 2014, 521

v mantinelech, které ji sama skupina vytyčí (na základě své politicko-společenské preference). Tím se stává Kahlo „jejich“ a právě apropiací (skrze různé předměty apod.) také cennější.²²⁸

Juan Borsa (1990) podotýká, že právě komodifikací počala pronikat do mnohých kulturních i společenských otázek politických, uměleckých i společenských z nichž vypichuje téma kolonialismu. V tomto konkrétním případě může Kahlo (opět i skrze materiální předmět) fungovat jako objekt napomáhající „dekonstrukci“ a následné „rekonstrukci“ subjektivní historie každého jedince.²²⁹ Ta může být opět založena na neúplných či vytržených informacích a jejich interpretacích, ale právě na tom smysl a význam ikon či (společenských) modelů stojí. Redukce Kahlo na (pouze) populární ikonu a popření jiných přesahových významů, které její dílo obsahuje by bylo vskutku liché.

Významu a původu fenoménu kulturní ikony se věnuje Irma Dosamantes-Beaudry (2002). Ve své eseji o psychosociální konstrukci kulturní ikony cituje některé starší definice. Např. Eric Wolf (1958) takovou figuru, která po určitý čas ovlivňuje svými názory či uměleckým vyjádřením určitou skupinu lidí označil jako „master symbol“, Sherry Ortner (1973) pak jako „key symbol“.²³⁰

Eric Wolf spojuje termín „master symbol“ s postavou Panny Marie Guadalupské, patronky Mexika, která se podle tradice zjevila v roce 1531 Indiánu Juan Diegovi s přáním postavit na kopci Tepeyac křesťanský kostel. Jedná se o jeden z klíčových momentů katolizace obyvatel Mexika, který disponuje až národním významem – užil ho např. Emiliano Zapata během Mexické revoluce v roce 1910. Wolf považuje symbol Panny Marie Guadalupské za sjednocující prvek rozličných společenských jako je náboženství, politika, kolonialismus i nezávislost Mexika, indiánství, mexikánství apod. Je „kolektivní reprezentací“ mexické společnosti.²³¹ Dosamantes-Beaudry měla v případě Kahlo patrně na mysli právě sílu spojovat rozdílné, vytvářet vztah, kontinuitu a reprezentovat to, co vše Mexiko obsahuje a znamená.

Sherry Ortner ve své eseji představuje pět indikátorů tzv. „key symbolu“ pro určitou kulturu. Za první musí být rodilými občany považován za kulturně významný. Za druhé musí vyvolávat negativní či pozitivní emoce/reakce. Za třetí se objevuje v různých kontextech – ať už v námětech konverzací či v konkrétním jednání. Za čtvrté existuje širší kontext kolem symbolu samotného – např. specifický slovník, detaily povahy symbolu apod. Za páté se kolem symbolu vytvořila síť kulturních omezení – např. sankce v případě zneužití apod. „Key

²²⁸ PANKL/BLAKE 2012, 14

²²⁹ PANKL/BLAKE 2012, 14

²³⁰ DOSAMANTES-BEAUDRY 2002, 8

²³¹ WOLF 1958, 34, 38

symbol“ má pak své podkategorie. Kahlo funguje jako tzv. „rozvíjený symbol“ (elaborating symbol), který formuluje cíle ve vztahu k osobnosti, která jich chce dosáhnout a jakým způsobem tak učiní.²³² V tomto případě slouží jako vzor pro mladé mexické umělce, především umělkyně, kteří a které se hodlají prosadit v americké (či jakékoliv nedomorodé) kulturní společnosti ať už z hlediska profesního či sociálního, rasového či nacionálního. Zejména pro ženy pak Kahlo znamená způsob, jakým se vydat k ukotvení vlastního místa v majoritně mužském prostředí. Její status a význam však lze aplikovat širší škálu komunit v represivním postavení týkající se náboženství, sex. orientace apod.

Možná údernější je termín „*přechodový objekt*“ (transitional object), který se statusem ikony spojuje Donald Winnicott. Takový objekt je „*objekt, kterým nejsem já sám*“. Winnicott termín poprvé použil v souvislosti s výzkumem batolat, která ztratila někoho blízkého, a aby se se ztrátou vyrovnala, vytvořila si emoční pouto k nějaké hračce, nejčastěji plyšové. Podobně jako si děti ve zmíněném výzkumu vytvořily pouto k materiálnímu objektu a svou pozornost i emoční afekci přemístily mimo subjekt ztráty (proto přechodový), funguje přimknutí k ikoně, a to zejména v časech konfliktu, kdy (díky idealizaci) pomáhá překonat tíživé životní situace. Po překonání takové situace se význam ikony (nikoli ikona sama) vytratí či změní – např. z duchovní roviny na fyzickou či naopak.²³³ V případě Kahlo lze hovořit o využití její osobnosti či její idealizaci v kontextu hnutí za Osvobození žen a občanská práva Chicanos, to se daří zejména v době, která je takovým tendencím nakloněna. Dosamantes-Beaudry připomíná, že i sama Kahlo se pokusila o vybudování vlivu ve společenském kontextu tím, že v roce 1943 přijala profesorské místo na škole La Esmeralda, kde vyučovala skupinu studentů přezdívajících se „Los Fridos“ a dodává, že i dnešní mladé ženy tento konkrétní odkaz Kahlo vede k valorizaci svých politických či kulturních hodnot.²³⁴

Masovému přijetí Kahlo velmi přispěly i četné snímky o mexické výtvarnici. Lze jmenovat např. nízkorozpočtový dokument *Život a smrt Fridy Kahlo*²³⁵, promítán na filmovém festivalu v San Francisku v roce 1966, ve kterém se autoři snažili malířku vykreslit jako silnou a výraznou osobnost, což v té době platilo zejména na přistěhovalce a lidi klonící se k feminismu, pro které se stala symbolem vzepětí, role model pro příští generace.²³⁶ V roce 1983 natočil film o Kahlo i Paul Leduc pod názvem *Frida, Natureza Viva*, kde hlavní roli ztvárnila Ofelia Medina. I když se film drží faktografické metody vyprávění, v primární

²³² ORTNER 1973, 1339-1340

²³³ DOSAMANTES-BEAUDRY, 8-9

²³⁴ DOSAMANTES-BEAUDRY 2002, 10

²³⁵ V originálu *The Life and Death of Frida Kahlo* (1966), režie David Crommie, Karen Crommie, 40 min.

²³⁶ BARBEZATOVÁ 2019, 160

rovině hledá spíše umělecké invence, především v poetickém ztvárnění.²³⁷ Odlišný přístup (v leccems přístupnější) ukazuje internacionálně známý film *Frida* (2002) režisérky Julie Taymor, kde hlavní roli ztvárnila mexická herečka Salma Hayek. Taymor Kahlo představuje jako ženu silnou, přitažlivou i náruživou, bisexuální, ale podobně jako jiné kulturní produkty pracující s odkazem Fridy Kahlo se až moc soustředí na samotný život a méně na dílo, byť užití tzv. „tableaux vivant“²³⁸ může na plátně působit efektně. Je však pravdou, že film hned na úvod přiznává inspiraci monografií Hayden Herrera.²³⁹

Odkaz Fridy Kahlo čítá na 200 uměleckých děl především malých formátů zhotovených na plech ve formě votivních obrazů ex-voto. Po celý život se obklopovala předměty votivního a devočního charakteru, které věrně následovaly její zájem vytvořit kolem sebe osobní mytologii. Třeba i změnou různých faktografických událostí (zmiňovaných výše) ale i ustáleným zájmem o sebe sama, o své myšlenky, o své prožitky. Svůj vnitřní dialog pak často vyjadřovala právě prostřednictvím autoportrétů, které tvoří asi jednu třetinu celé výtvarné produkce.²⁴⁰ Nelze sice zpochybnit silné memento její osobnosti v době mexické revoluce i porevoluční době, její díla jsou však (poněkud překvapivě) aktuální a relevantní dodnes. Možná právě proto, že každé má silnou ale veskrze individuální výpovědní hodnotu, která se může dotknout v jedinečném výkladu každého z nás.

²³⁷ BARTRA/MRAZ 2005, 456

²³⁸ Vizuální metoda interpretace obrazů „přenesením“ námětu obrazu do reálného života (v tomto případě na plátno). Taymor však přenášení užívá velmi doslovně.

²³⁹ Analýzu filmu z různých úhlů pohledu nabízejí např. eseje *Transforming the National Body: Salma Hayek and Frida* (Deborah Shaw), *Interart Relation, Ekphrasis in Julie Taymor's Frida* (Eniko Szidonia-Sinka) nebo *From Chavela to Frida: Loving from the Margins* (Sofía Ruiz-Alfaro).

²⁴⁰ BARBEZATOVÁ 2019, 164

7. Závěr

Dílo a osobnost Fridy Kahlo ve společnosti neustále a kontinuálně rezonují. To dokládají četné reprodukce i variace interpretací děl i toho, co samotná Kahlo představovala v sociálním a uměleckém kontextu napříč jejich možnou (a často zásadní) různorodostí. Odborné přístupy se velmi často zaměřují na psychoanalytickou interpretaci děl Kahlo, případně vyzdvihují motiv ženy a s tím spojené téma genderu či problematiku bolesti a jejího významu v životě Kahlo, která jde tak často ruku v ruce s biografickým přístupem k analýze jednotlivých děl. Je zřejmé, že Kahlo je komplexní, často paradoxní osobností, na kterou je třeba nazírat v širokém spektru proměnných, někdy vzájemně se vylučujících, avšak vždy určitým způsobem prolínajících se funkčních přístupů a náhledů. Jsem přesvědčena, že záměrným oddělením kapitol toto práce dokládá.

Podíl na směřování odborných výzkumů má pochopitelně i umělecká obec. V uplynulých dekáдах se objevilo mnoho umělců či sociokulturních projektů, které s odkazem Kahlo pracují, uvádějí ho do nových významů či zasazují do jiných prostředí. V rámci výtvarného umění lze zmínit např. Mariu Fragoso, která ve svých dílech s příměsí surrealistické stylistiky problematizuje téma mexické národnosti a queer identity. Fokus na marginální zastoupení menšin ve společnosti skrze fokus na figuru sebe sama je s tvorbou Kahlo identické – motiv ženy se však u Fragoso doplňuje o téma sexuální orientace, identity. Náměty sytě kolorovaného surrealismu vytváří i filipínský malíř Rodel Tapaya, který se zejména záběrem na tradiční filipínskou kulturu doplněnou o imaginativní (místa připomínající a oscilující až na hraně metafyzické malby) prvky, opírá i o dílo Fridy Kahlo. Malířka pákistánského původu Nadia Waheed narozená v Saudské Arábii, aktuálně žijící v USA podobně jako Kahlo zaměřuje svou tvorbu na téma ženy a jejího místa ve společnosti i na pojímání nejednoznačnosti a těžké uchopitelnosti národní identity, příslušnosti a původu²⁴¹.

Z jiných uměleckých odvětví nelze opomenout silný módní vliv, který Kahlo zanechala, a na který kontinuálně navazují světové módní domy. Za všechny jmenuji kolekci spring/summer 1998 od Jeana Paula Gaultiera v Paříži či kolekci fall/winter z let 2011-2012 domu Kenzo, kterou návrhář Antonio Marras věnoval dvěma velkým umělkyním 20. století, a to právě Fridě Kahlo a Georgii O'Keefe²⁴². Zajímavé je rovněž komiksové pojetí Kahlo dvou autorů

²⁴¹ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-artists-follow-frida-kahlo>, vyhledáno 27. 11. 2021

²⁴² <http://www.fridakahlo.it/en/fashion.php>, vyhledáno 27. 11. 2021

Marca Corony a Gilberta Hernández²⁴³, kteří se pokusili svými kresbami dekonstruovat mainstreamové chápání osobnosti Fridy Kahlo právě tím, že veřejnost, kritiku a ostatní umělce postavili do popředí vývoje směřování náhledu na mexickou umělkyni. Autoportréty Kahlo přitom využili jako vizuální intertexty, tím se tak autoři sami stávají spolutvůrci ikonického statusu²⁴⁴.

Kahlo se stala předmětem i několika filmových zpracování z nichž lze jmenovat např. mexický životopisný snímek *Frida, naturaleza viva* (1983) režírovaný Paulem Leducem s Ofelií Medinou v hlavní roli upozadující tradiční vyprávěcí narativ před poetickým zpracováním s hudebním podkresem. Zcela odlišný přístup zvolila Julie Taymor ve filmu *Frida* (2002) se Salmou Hayek v hlavní roli. Taymor se ve snímku zaměřuje především na vztahovou povahu života Kahlo, pojímá ho přístupněji směrem k divákovi, umělecký dojem navozuje např. práce s filmovou technikou "tableaux vivants"²⁴⁵.

České prostředí se osobnosti Fridy Kahlo příliš nevěnovalo. Výjimku tvoří např. performativní Workshop Frida iniciovaný Petronelou Tančkovou, který se konal v termínu 24. 5. 2013 - 29. 5. 2013 v pražském DOXu pod kurátorstvím Zuzany Štefkové. Téma identity, jinakosti v něm otevřely tři umělecké osoby, a to Lady Gaby, Darina Alster a Michelle Siml. Apropriace existujícího (díla) a vytvoření vlastního (intimního) autoportrétu je zde spojeno s motivem postele, která je s životem Kahlo nedílně spojena²⁴⁶.

Právě vnímání osobnosti a díla Fridy Kahlo v tuzemském prostředí např. optikou zmíněného workshopu či pokusem o nalezení dalších spřízněných domácích projektů by mohlo být budoucím nosným příspěvkem do zdejší diskuze o Fridě Kahlo s potenciálem internacionálního přesahu. Za zajímavé rovněž pokládám sociologické téma významu Fridy Kahlo u nás a čím konkrétně (pokud vůbec) v české společnosti rezonuje nejvíce. V uměleckém prostředí lze polemizovat nad rolí Kahlo v české výstavní praxi, a to ať už zastoupením konkrétních děl Kahlo na různých tematických či autorských výstavách²⁴⁷ nebo osvětlením výběru již do češtiny přeložených publikací o Fridě Kahlo a jejich podílu na tvorbě obrazu Kahlo u nás. Tuto práci lze tak do jisté míry považovat za vstupní bránu do této

²⁴³ Gilbert Hernández vydal svůj komiks Frida v roce 1988, původně byl vydáván v periodiku Love & Rockets. Marco Corona vydal knihu *Frida Kahlo, una biografía surreal* v roce 1998.

²⁴⁴ PENDERGAST 2016, 179-180

²⁴⁵ Technika, která zobrazuje danou scénu statickým způsobem. Postavy se většinou nepohybují, nemluví ale jejich pozice je pečlivě vkomponována do obrazového celku. V případě filmu *Frida* (2002) jsou některé scény naaranžovány jako obrazy Fridy Kahlo.

²⁴⁶ <https://www.artmap.cz/workshop-frida/>, vyhledáno 20. 11. 2021

²⁴⁷ Např. výstava *Celník Rousseau: Malířův ztracený ráj*, která proběhla 15. 9. 2016 – 15. 1. 2017 v Národní galerii v Praze.

problematiky.

8. Seznam literatury

- ANDERSEN 2009 – Corrine ANDERSEN: Remembrance of an Open Wound: Frida Kahlo and Post-revolutionary Mexican Identity. In: *South Atlantic Review*, Vol. 74, No. 4, 2009, 119-130
- ARAGÓN 2014 – Alba F. ARAGÓN: Uninhabited Dresses: Frida Kahlo, from Icon of Mexico to Fashion Muse. In: *Fashion Theory*, Vol. 18, No. 5, 2014, 517-550
- BADDELEY 2018 – Oriana BADDELEY: Frida Redressed. In: ROCHA 2018, 174-194
- BAKEWELL 1993 – Liza BAKEWELL: Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading. In: *A Journal of Women Studies*, Vol. 13, No. 3, 1993, 165-189
- BARBEZATOVÁ 2019 – Suzanne BARBEZATOVÁ: Frida Kahlo doma. Praha, 2019.
- BARNET-SÁNCHEZ 1997 – Holly BARNET-SÁNCHEZ: Frida Kahlo: Her Life and Art Revisited. In: *Latin American Research Review*, Vol. 32, No. 3, 1997, 243-258
- BARTRA/MRAZ 2005 – Eli BARTRA / John MRAZ: Las Dos Fridas: History and Transcultural Identities. In: *Rethinking History*, Vol. 9, No. 4, 2005, 449-457
- BECK 2006 – Evelyn Torton BECK: Kahlo's World Split Open. In: *Feminist Studies*, Vol. 32, No. 1, 2006, 54-81
- BEECROFT 2018 – Julian BEECROFT: Frida Kahlo a její mistrovská díla. Brno, 2018.
- BERGMAN-CARTON 1993 – Janis BERGMAN-CARTON: Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo, Vol. 35, No. 4, 1993, 440-452
- BERNSTEIN/BLACK 2008 – Helene B. BERNSTEIN / Charlene Villaseñor BLACK: Frida Kahlo: Realistic Reproductive Images in the Early Twentieth Century. In: *The American Journal of Medicine*, Vol. 121, No. 12, 2008, 1114-1116
- BLOCK/HOFFMAN-JEEP 1999 – Rebecca BLOCK / Lynda HOFFMAN-JEEP: Fashioning National Identity: Frida Kahlo in „Gringolandia“. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 19, No. 2, 1999, 8-12
- BUCCI 2020 – Alessandro BUCCI: Cosmic Aspirations: Considerations on the Museum, Immortality, and Frida Kahlo. In: *The Journal of Dress, Body and Culture*, Vol. 24, No. 7, 2020, 1013-1025

- BUTLER 1988 – Judith BUTLER: Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal, Vol. 40, No. 4, 1988, 519-531
- CASTRO-SETHNESS 2004 – María A. CASTRO-SETHNESS: Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art. In: Woman's Art Journal, Vol. 25, No. 2, 2004, 21-24
- COMISARENCO 1996 – Dina COMISARENCO: Frida Kahlo, Diego Rivera, and Tlazolteotl. In: Woman's Art Inc., Vol. 17, No. 1, 1996, 14-21
- DOSAMANTES-BEAUDRY 2002 – Irma DOSAMANTES-BEAUDRY: Frida Kahlo: The Creation of a Cultural Icon. In: The Arts in Psychotherapy, Vol. 29, 2002, 3-12
- ELKIND 1988 – Sue N. ELKIND: Review: Frida Kahlo: Why Now? In: The San Francisco Jung Institute Library Journal, Vol. 8, No. 2, 1988, 81-96
- FERRANDO 2016 – Francesca FERRANDO: A Feminist Genealogy of Posthuman Aesthetics in the Visual Arts. In: Palgrave Communications, <https://www.nature.com/articles/palcomms201611.html>, vyhledáno 18. 2. 2020
- GARBER 1992 – Elizabeth GARBER: Art Critics on Frida Kahlo: A Comparison of Feminist and Non-Feminist Voices. In: Art Education, Vol. 45, No. 2, 1992, 42-48
- GARNER 2001 – Paul GARNER: Porfirio Díaz: Profiles in Power. Londýn, 2001.
- GOTTHARDT 2019 – Alexxa GOTTHARDT: How Frida Kahlo's Love Affair with a Communist Revolutionary Impacted Her Art. In: Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-frida-kahlos-love-affair-communist-revolutionary-impacted-art.html>, vyhledáno 16. 3. 2021
- GRASS 2018 – Kacper GRASS: Marxist, Nationalist, Feminist: The Art and Politics of Frida Kahlo. In: Daily Art Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/the-art-and-politics-of-frida-kahlo/.html>, vyhledáno 16. 3. 2021
- GRIMBERG 1990 – Salomon GRIMBERG: Frida Kahlo's „Memory“: The Piercing of the Heart by the Arrow of Divine Love. In: Woman's Art Journal, Vol. 11, No. 2, 1990, 3-7
- GRIMBERG 1993 – Salomon GRIMBERG: Review: Thinking of Death. In: Woman's Art Journal, Vol. 14, No. 2, 1993, 44-50
- HAVARD 2006 – Lucy Ann HAVARD: Frida Kahlo, Mexicanidad and Máscaras: The Search for Identity in Postcolonial Mexico. In: Romance Studies, Vol. 24, No. 3, 2006, 241-251

- HELLAND 1990 – Janice HELLAND: Aztec Imaginery in Frida Kahlo's Paintings: Indigenuity and Political Commitment. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 11, No. 2, 1990, 8-13
- HENESTROSA 2018 – Circe HENESTROSA: Appearances Can Be Deceiving – Frida Kahlo's Construction of Identity: Disability, Ethnicity and Dress. In: ROCHA 2018, 66-83
- CHOWDHURY 2018 – Abida Rahman CHOWDHURY: Frida in Colours of Capitalism. In: *The Daily Star*, <https://www.thedailystar.net/star-weekend/opinion/frida-colours-capitalism-1604290.html>, vyhledáno 18. 2. 2020
- JONES 2018 – Elizabeth JONES: Frida Kahlo and Pendular Disability Identity: A Textual Examination of *El Diario de Frida Kahlo*. In: *Disability and the Global South*, Vol. 5, No. 1, 2018, 1234-1251
- KAHLO 2003 – Frida KAHLO: *Intimní autoportrét: Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*. Praha, 2003.
- KETTENMANN 2015 – Andrea KETTENMANN: *Kahlo*. Kolín nad Rýnem, 2015.
- KOZLOFF 1978 – Joyce KOZLOFF: Frida Kahlo. In: *Woman's Studies*, Vol. 6, 1978, 43-59
- KULISH 2006 – Nancy KULISH: Frida Kahlo and Object Choice: A Daughter the Rest of Her Life. In: *A Topical Journal for Mental Health Professionals*, Vol. 26, No. 1, 2006, 7-31
- LANDAU 2016 – Ellen G. LANDAU: Review: Mark Rosenthal: *Diego Rivera and Frida Kahlo in Detroit*; Joanna L. Groarke, Adriana Zavala, Mia D'Avanza: *Frida Kahlo's Garden*. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 37, No. 1, 2016, 56-58
- LATIMER 2009 – Joanna LATIMER: *Unsettling Bodies: Frida Kahlo's Portraits and In/dividuality*. In: *Sociological Review*, Vol. 56, No. 2, 2009, 46-62
- LENT 2007 – Tina Olsin LENT: *Life as Art/Art as Life: Dramatizing the Life and Work of Frida Kahlo*. In: *Journal of Popular Film & Television*, Vol. 35, No. 2, 2007, 68-76
- LEVY 2018 – Deborah LEVY: *Can an Exhibition of her Most Intimate Possesions Bring us Any Closer to Frida Kahlo?* In: *The New Statesman*, <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2018/06/Frida-Kahlo-Making-Her-Self-Up-VA-review.html>, vyhledáno 12. 5. 2020
- LOCKE 2018 – Adrian LOCKE: *Quetzalcoatl's Grin: The Changing Face of Art and Culture in Frida Kahlo's Mexico*. In: ROCHA 2018, 34-65

- LOMAS/HOWELL 1989 – David LOMAS / Rosemary HOWELL: Medical Imaginery in the Art of Frida Kahlo. In: *British Medical Journal (BMJ)*, Vol. 299, 1989, 1584-1587
- MAHON 2011 – Alyce MAHON: The Lost Secret: Frida Kahlo and the Surrealist Imaginary. In: *Journal of Surrealism and the Americas*, Vol. 5, No. 1-2, 2011, 33-54
- MUSHRO 2018 – Lauren MUSHRO: Frida Kahlo and the Feminine. In: *Colloquium: The Political Science Journal of Boston College*, Vol. 2, No. 1, 2018, 68-77
- O'DONNELL 2019 – Angela Alalmo O'DONNELL: Frida Kahlo's Catholic Art. In: *America*, Vol. 220, No. 10, 2019, 56-57
- ORTNER 1973 – Sherry B. ORTNER: On Key Symbols. In: *American Anthropologist*, Vol. 75, No. 5, 1973, 1338-1346
- PANKL/BLAKE 2012 – Lis PANKL / Kevin BLAKE: Made in Her Image: Frida Kahlo as Material Culture. In: *Material Culture*, Vol. 44, No. 2, 2012, 1-20
- PANKL 2019 – Lis PANKL: Frida Kahlo as Feminist Geographer. In: *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, Vol. 26, No. 1, 2019, 149-152
- PENDERGAST 2016 – Natalie B. PENDERGAST: Frida². In: *Journal of Graphic Novels and Comics*, Vol. 7, No. 2, 2016, 178-196
- POLINSKA 2000 – Wioleta POLINSKA: Dangerous Bodies: Women's Nakedness and Theology. In: *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 16, No. 1, 2000, 45-62
- ROCHA 2018 – Daniela ROCHA (ed.): *Frida Kahlo: Making Her Self Up* (kat. výst.). Londýn, 2018.
- SILTALA 1998 – Pirkko SILTALA: I Made a Picture of My Life – a Life from the Picture: The Life of the Body in the Pictures and Writings of Frida Kahlo. In: *Int Forum Psychoanal*, Vol. 7, 1998, 133-155
- STANTON 2001 – Anthony STANTON: Models of Discourse and Hermeneutics in Octavio Paz's „El Laberinto de la Soledad“. In: *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 20, No. 2, 2001, 210-232
- SUND 2000 – Judy SUND: Beyond the Grave: The Twentieth-Century Afterlife of West Mexican Burial Effigies. In: *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 4, 2000, 734-767
- THIES 2002 – Clifford F. THIES: Frida Kahlo's Socialism. In: *Mises Institute*, <https://mises.org/library/frida-kahlos-socialism.html>, vyhledáno 16. 3. 2021

- TIBOL 1993 – Raquel TIBOL: *Frida Kahlo: An Open Life*. Albuquerque, 1993.
- UDALL 2003 – Sharyn R. UDALL: *Frida Kahlo's Mexican Body: History, Identity, and Artistic Aspiration*. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 24, No. 2, 2003, 10-14
- VAN DER WIEL 2009 – Reina VAN DER WIEL: *Trauma as Site of Identity: The Case of Jeanette Winterson and Frida Kahlo*. In: *Women: a cultural review*, Vol. 20, No. 2, 2009, 135-156
- VOLK 2000 – Steven S. VOLK: *Frida Kahlo Remaps the Nation*. In: *Social Identities*, Vol. 6, No. 2, 2000, 165-188
- WOLF 1958 – Eric R. WOLF: *The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol*. In: *American Folklore Society*, Vol. 71, No. 279, 34-39
- ZARZYCKA 2006 – Marta ZARZYCKA: „Now I Live on a Painful Planet“: *Frida Kahlo Revisited*. In: *Third Text*, Vol. 20, No. 1, 2006, 73-84

9. Seznam vyobrazení

1. Vzpomínka, 1937. Reprodukce z BEECROFT 2018, 83
2. Mé narození, 1932. Reprodukce z BEECROFT 2018, 82
3. Má chuva a já, 1937. Reprodukce z BEECROFT 2018, 118
4. Nemocnice Henryho Forda, 1932. Reprodukce z BEECROFT 2018, 80
5. Zlomený sloup, 1944. Reprodukce z BEECROFT 2018, 91
6. Dvě Fridy, 1939. Reprodukce z BEECROFT 2018, 89
7. Autoportrét s ostříhanými vlasy, 1940. Reprodukce z BEECROFT 2018, 60
8. Autoportrét jako Tehuana, 1943. Reprodukce z BEECROFT 2018, 67
9. Maska, 1945. Reprodukce z BEECROFT 2018, 72
10. Autoportrét – čas letí, 1929. Reprodukce z BARBEZATOVÁ 2019, 61
11. Autoportrét s trnovým náhrdelníkem a kolibříkem, 1940. Reprodukce z BEECROFT 2018, 62
12. Autoportrét na hranici mezi Mexikem a Spojenými státy, 1932. Reprodukce z BEECROFT 2018, 115
13. Kořeny, 1943. Reprodukce z BEECROFT 2018, 122-123
14. Láskyplné objetí vesmíru, země, mne, Diega a psa Xólotla, 1949. Reprodukce z BEECROFT 2018, 125
15. Autoportrét – Rám, 1938. Reprodukce z BARBEZATOVÁ 2019, 117
16. Co mi dala voda, 1938. Reprodukce z BEECROFT 2018, 119
17. Sen, 1940. Reprodukce z BEECROFT 2018, 90
18. Autoportrét se Stalinem, 1954. Reprodukce z KETTENMANN 2015, 89
19. Marxismus uzdravuje nemocné, 1954. Reprodukce z KETTENMANN 2015, 87

10. Obrazová příloha



1. **Vzpomínka**, 1937, olej na plátně,
soukromá sbírka



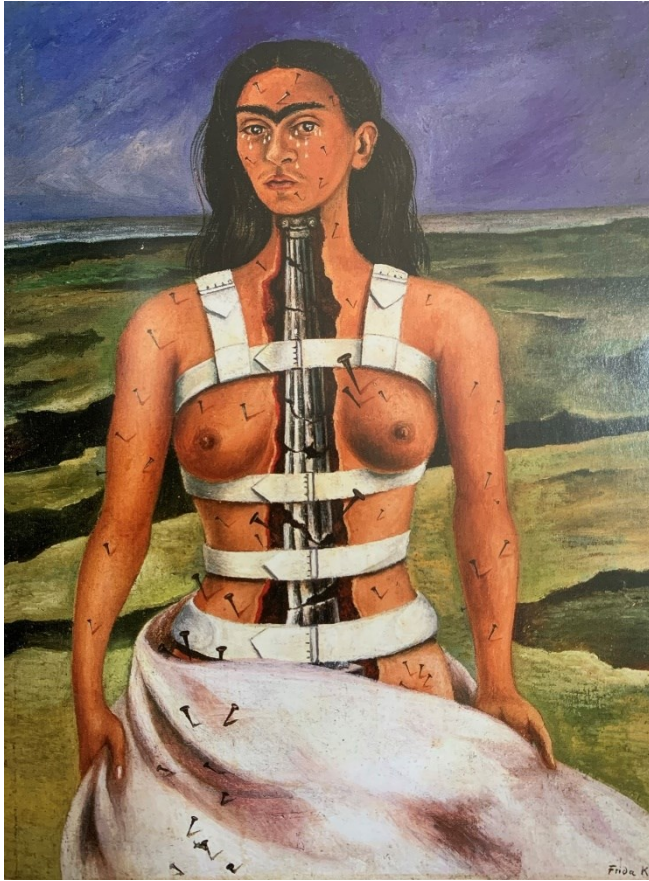
2. **Mé narození**, 1932, olej na mědi,
soukromá sbírka



3. **Má chůva a já**, 1937, olej na kovu, Museo Dolores Olmedo, Mexico City



4. **Nemocnice Henryho Forda**, 1932, olej na kovu, Museo Dolores Olmedo, Mexico City



5. **Zlomený sloup**, 1944, olej na masonitu, Museo Dolores Olmedo, Mexico City



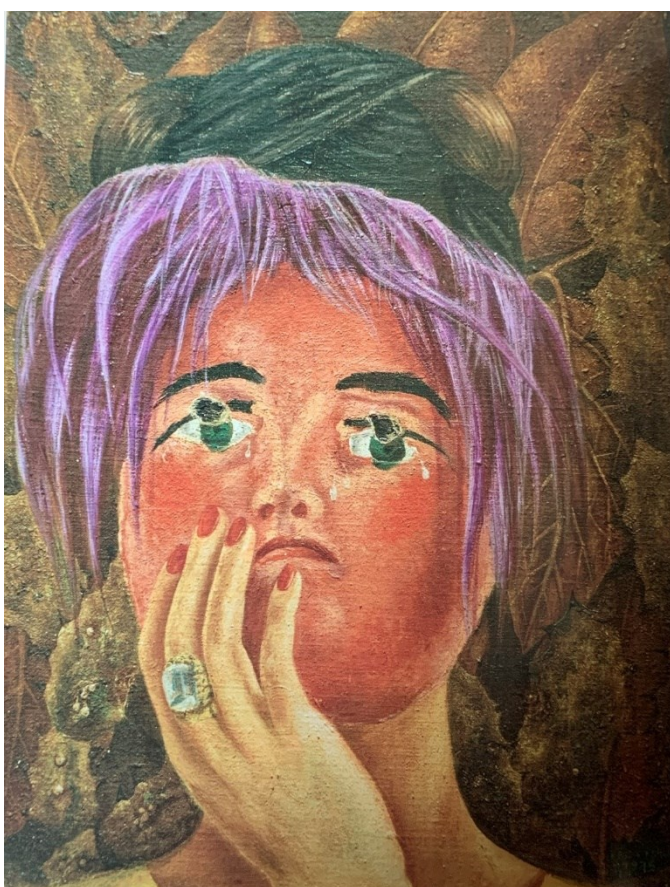
6. **Dvě Fridy**, 1939, olej na plátně, Museo de Arte Moderno, Mexico City



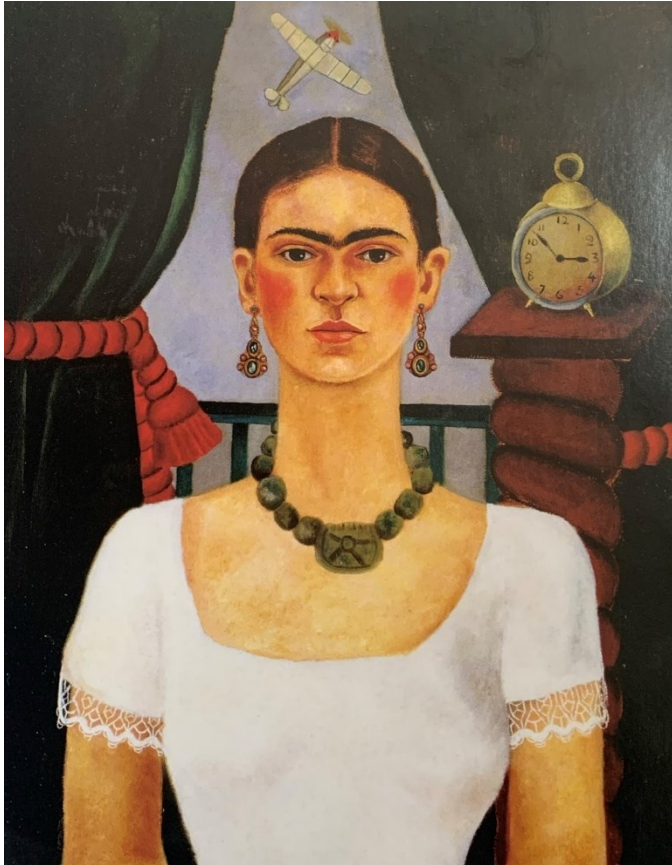
7. **Autoportrét s ostříhanými vlasy**, 1940, olej na plátně, MoMA, New York



8. **Autoportrét jako Tehuana**, 1943, olej na dřevotříse, Sběrka mexického umění Jacquesa a Natashy Gelmanových



9. **Maska**, 1945, olej na plátně, Museo Dolores Olmedo, Mexico City



10. **Autoportrét – čas letí**, 1929, olej na dřevě, soukromá sbírka



11. **Autoportrét s trnovým náhrdelníkem a kolibříkem**, 1940, olej na plátně, Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, University of Texas



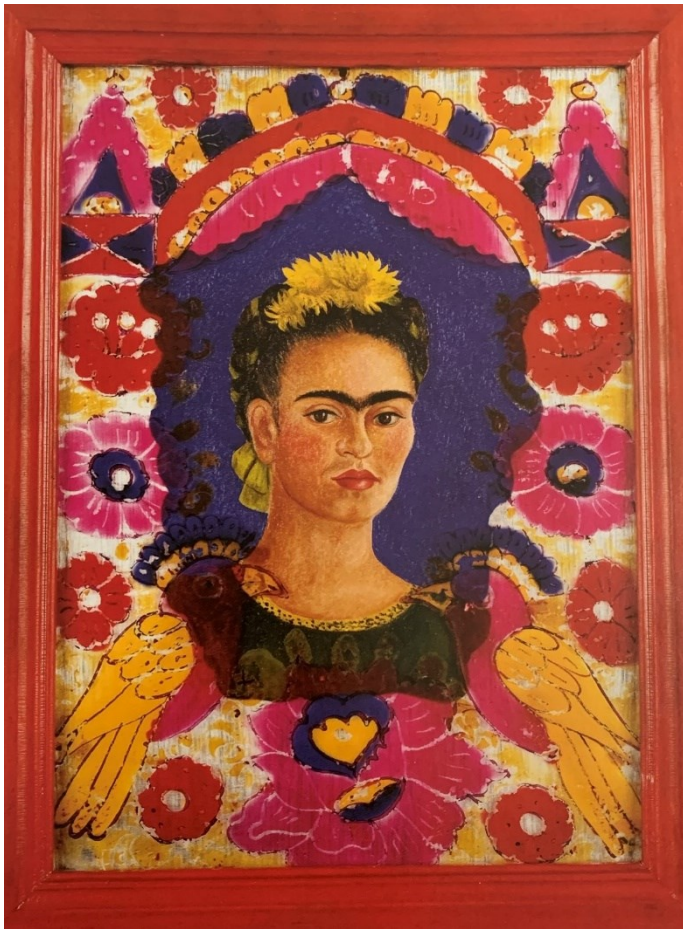
12. Autoportrét na hranici mezi Mexikem a Spojenými státy, 1932, olej na kovu, Kolekce Manuela Ryera, New York



13. Kořeny, 1943, olej na plechu, soukromá sbírka



14. Láskyplné objetí vesmíru, země, mne, Diega a psa Xólotla, 1949, olej na překližce, sbírka mexického umění Jacquesa a Natashy Gelmanových



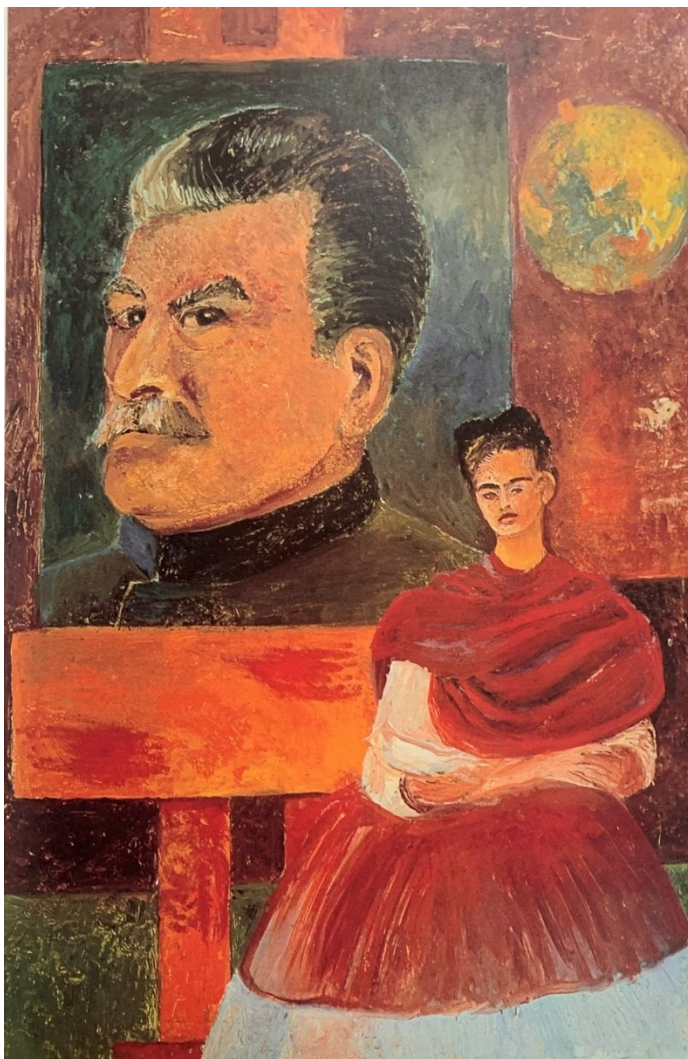
15. **Autoportrét – Rám**, 1938, olej na hliníku a skle, Centre Pompidou, Paříž



16. **Co mi dala voda**, 1938, olej na plátně, soukromá sbírka



17. **Sen**, 1940, olej na plátně,
soukromá sbírka



18. **Autoportrét se Stalinem**, 1954,
olej na masonitu, Museo Frida Kahlo,
Mexico City



19. **Marxismus uzdravuje nemocné,**
1954, olej na masonitu, Museo Frida
Kahlo, Mexico City