

OLGA GRZESIUK

KIM JEST FRIDA KAHLO? WOKÓŁ BIOGRAFII ARTYSTKI

Na zawarte w tytule niniejszego artykułu pytanie próbuje sobie i odbiorcom sztuki Fridy Kahlo odpowiedzieć wielu badaczy. Głównie dlatego, że osobowość i życiorys artystki znajdują niemal bezpośrednie odbicie w jej sztuce. Większość biografów Kahlo ogranicza się jednak do analizy sytuacji osobistej artystki, zapominając o sztuce, odsuwając ją na drugi plan¹. Badacze skupiają uwagę na tragicznej walce malarki z chorobą, na cierpieniu, dwukrotnym burzliwym małżeństwie z meksykańskim muralistą Diegiem Riverą, rozpaczliwym pragnieniu bycia matką, życiu w środowisku meksykańskiej, postrewolucyjnej bohemy, a dopiero następnie analizują jej dzieła.

Biografia Kahlo kusi swą różnorodnością i bezdyskusyjnie przekaz artystyczny, zawarty w dziele malarskim, nie mógłby się bez niej zrealizować. Lub odwrotnie: wątek osobisty potwierdzony jest przez autobiograficzny wymiar malarstwa, przypisywany zresztą kobietom-artystkom². Malarstwo Fridy jest jak lektura jej biografii: tak sceny narracyjne, jak i portrety składają się na wizualny dziennik, który dodatkowo uzupełnia Dziennik³ pisany,

Mgr OLGA GRZESIUK – adres do korespondencji: e-mail: olea@tlen.pl

¹ Mam na uwadze głównie takie publikacje, jak: T. del C o n d e, *Vida de Frida Kahlo*, México 1976; R. T i b o l, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México 1983; S.M. L o w e, *Frida Kahlo*, New York 1991; T. Del C o n d e, *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, México 1992; H. H e r r e r a, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, New York 1983 (wyd. polskie: *Życie i twórczość Fridy Kahlo*, tłum. B. Cendrowska, Warszawa 2003).

² Zob. P. M a y a y o, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid 2008, s. 32.

³ F. K a h l o, *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, wstęp C. Fuentes, oprac. S.M. Lowe, México 1995.

będący spontanicznym zapisem doświadczeń i refleksji malarki⁴. Od biografii zatem trudno się w tym wypadku uwolnić.

CASA AZUL W COYOACÁN

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón urodziła się 6 lipca 1907 roku w Casa Azul (Niebieskim Domu) przy zbiegu ulic Allende i Londres w Coyoacán na przedmieściach miasta Meksyk. Jej ojciec, Wilhelm Kahlo (1872-1941), węgierski Żyd z Baden-Baden, wykształcony na Uniwersytecie w Norymberdze ateista, przyплыł do Meksyku w 1891 roku i po śmierci pierwszej żony założył rodzinę z Matilde Calderón y González (1876-1932), Meksykanką o hiszpańsko-indiańskich korzeniach, katoliczką, która urodziła mu cztery córki: Matilde, Adrianę, Fridę i Cristinę.

W żyłach Fridy lub Friedy (co znaczy Paz, czyli Pokój), jak malarka początkowo z niemiecka pisała swoje imię, płynęła zatem krew żydowsko-niemiecka, zmieszana z hiszpańsko-indiańską. Jest to o tyle ważne, o ile sztukę Kahlo rozpatruje się w kontekście jej pochodzenia i przynależności kulturowej, które tworzą podstawy bogactwa ikonograficznego dzieł malarskich. Niekiedy jednak biografowie pomijają inne fakty. Należy do nich żydowskie pochodzenie przodków artystki ze strony ojca (których, co prawda, nie znała), według pewnych teorii mające odbicie w symbolach ukrytych w malarstwie Fridy, na przykład w wizualnych metaforach spotykanych w poezji w języku jidysz⁵. Jednak można w tych obrazach dostrzec potężny wydźwięk ideałów *mexicanidad* („meksykańskości”), fascynacji kulturą i tradycją prekolumbijskiego Meksyku, zainteresowań artystki jego porewolucyjnym rozwojem, a także jej udziału w życiu politycznym i kulturalnym kraju. Znajdują się w nich również ślady innych wydarzeń. Znana jest historia o indiańskiej mamce, która, jak zaświadcza sama artystka, wykarmiła ją piersią zamiast matki, co uwiecznia obraz *Moja niania i ja*. Te i podobne aspekty twórczości świadczą o najważniejszym aspekcie twórczości Kahlo: bezustannym i systematycznym poszukiwaniu własnego ja.

⁴ Fakty biograficzne podają za: H e r r e r a, *Frida...*

⁵ Autorką tej teorii jest izraelska badaczka G. Ankori; zob. również: t a ż, *Imagining Herselves: Frida Kahlo's Poetic's of Identity and Fragmentation*, Westport 2002.

Mając pięć lat przyszła malarka zapadła na polio, dziecięcy paraliż, który przykuł ją do łóżka na około dziewięć miesięcy, a następnie zmusił do długiej rehabilitacji; w wyniku choroby jej prawa noga na zawsze pozostała krótsza i cieńsza. Być może owo pierwsze doświadczenie choroby sprawiło, że Kahlo odsunęła się nieco od innych dzieci, była zresztą nazywana przez nie „kołkonogą”. Hayden Herrera twierdzi nawet, że od tego momentu, jako konsekwencja choroby, zaczyna jej towarzyszyć samotność⁶.

W tym samym mniej więcej okresie nastąpiło zbliżenie Kahlo z ojcem, po hiszpańsku nazywanym Guillermem. Jego intelektualny wpływ na córkę określa się jako najbardziej kształtujący, gdyż to on zaszczepił jej zainteresowanie światem przyrody – wraz z nim zbierała okazy motyli, roślin, kamieni, minerałów, on nauczył ją fotografować i wywoływać zdjęcia, zapoznał z techniką akwareli (sam był malarzem amatorem) i otworzył przed nią zasoby swojej biblioteki z dziełami wielkich niemieckich autorów. Ojciec także zapoznał Kahlo z twórczością malarzy niemieckiego renesansu. W tym kontekście inaczej przedstawia się jej historia jako tej, która po raz pierwszy sięgnęła po pędzel podczas rekonwalescencji po wypadku autobusowym. Utrzymywaną i popularyzowaną przez samą malarkę legendę o wręcz amatorskim charakterze jej sztuki, o braku doświadczenia w dziedzinie sztuk plastycznych przed wypadkiem, można zatem odnieść w większej mierze do praktyki warsztatowej, aniżeli do wiedzy dotyczącej dziejów sztuki.

ROZBITA KOLUMNA⁷

Wypadek miał miejsce 17 września 1925 roku: w bok autobusu, którym Kahlo z przyjacielem, Alejandrem Gomez Ariasem, wracała ze stolicy do Coyoacán, wbił się tramwaj. W wyniku uderzenia autobus złożył się niemal na pół, po czym rozpadł się. Metalowa barierka przebiła ciało Kahlo na wysokości miednicy i wyszła przez pochwę. Kręgosłup uległ złamaniom w okolicy lędźwiowej w trzech miejscach, połamane były również żebra, obojczyk i prawa noga (aż w jedenastu miejscach).

⁶ H e r r e r a, *Frida...*, s. 25.

⁷ Tytuł obrazu Kahlo z 1944 roku.

Przez pierwszy miesiąc nie wiadomo było czy Frida przeżyje. Była unieruchomiona w gipsowym gorsecie, przerażona wizją przyszłości i widmem śmierci. Pisała dużo listów do Ariasa, informując o postępach w powrocie do zdrowia i starając się pogodzić z losem: „Pozytywne jest jedynie to, że zaczynam się przyzwyczajać do cierpienia...”⁸.

Chłopak jednak przestał się nią interesować. Rzadko przyjeżdżał do Casa Azul, a nawet doszło do kilku kłótni. Bezpośrednim powodem sytuacji była najprawdopodobniej rozwiązłość Fridy, mającej wcześniej romans z grawerem, u którego pracowała i który, dostrzegając jej talent, uczył ją rysunku, dając do kopiowania ryciny szwedzkiego impresjonisty Andersa Zorna. Korespondencja z tego czasu pokazuje, jak Frida „potrafiła wykorzystać swój urok, inteligencję i cierpienie, by umocnić władzę nad ukochaną osobą”⁹. Można stwierdzić, że była kobietą zaborczą i opętaną wizją miłości do swego wyidealizowanego partnera, którego zasypywała czułościami, wyznaniaми i zapewnieniami o dozgonnym uczuciu. Nie przeszkadzało jej to prowadzić w ukryciu drugie życie, co miało miejsce i w związku z Alejandrem, i w związku z przyszłym mężem, Diegiem.

Pierwszy portret, jaki wyszedł spod jej pędzla, był prezentem dla pierwszego *novio* (w języku hiszpańskim chłopak, „narzeczony). Obraz powstały latem 1926 roku, podczas kolejnej choroby Kahlo. Przedstawia ją jako kobietę delikatną, kruchą i pełną emocji, samotną na pustym tle z jednym tylko elementem, napisem *Heute ist Immer Noch*, czyli *Dziś trwa nadal*.

Od chwili wypadku w 1925 roku życie malarki stało się trudną, niekończącą się walką o przetrwanie. Długoletnia przyjaciółka Fridy Olga Campos, która przechowała jej karty zdrowia, stwierdziła, że Kahlo przeszła co najmniej trzydzieści dwie operacje kręgosłupa i prawej stopy. Żyła umierając? Biorąc pod uwagę jej kondycję fizyczną, można powiedzieć, że tak, ale nie poddawała się przez dwadzieścia dziewięć lat, jakie minęły od wypadku do – być może samobójczej – śmierci w 1954 roku.

Według wielu opinii, właśnie w długim okresie rekonwalescencji i unieruchomienia Kahlo zaczęła malować. Pisała:

Mój ojciec od wielu lat trzymał pudełko farb olejnych i kilka pędzli w starym wazonie oraz paletę w rogu swej małej pracowni fotograficznej. Dla czystej przyjemności chodził nad rzekę Coyoacán malować pejzaże i postacie, a czasami kopiował chromolitografie. Odkąd byłam małą dziewczynką, zezwalałam, jak to się mówi, w kierunku pudełka z farba-

⁸ H e r r e r a, *Frida...*, s. 60.

⁹ Tamże, 70.

mi. Nie potrafię wytłumaczyć dlaczego. Ponieważ tak długo leżałam w łóżku, wykorzystałam sytuację i poprosiłam ojca o te farby. Jak mały chłopiec, któremu odbiera się zabawkę, by dać ją choremu bratu, «pożyczył» mi je. Mama zamówiła u stolarza sztalugi, które można by nazwać specjalnym aparatem przymocowanym do łóżka, w którym leżałam, bo z powodu gipsowego gorsetu nie mogłam się podnieść. W ten sposób zaczęłam malować¹⁰.

Czytając te słowa, można pomyśleć, że pierwszy kontakt Kahlo z malarstwem miał miejsce w atmosferze intymności, że stał się pewnego rodzaju objawieniem w momencie traumatycznego doświadczenia bólu: umiera Frida młoda, zdrowa, beztraska; rodzi się natomiast nowa, cierpiąca i przez to bardziej dojrzała, nosząca w sobie znamię twórcze. Wersja ta nie sprawdza się jednak, jeśli popatrzymy na lata dzieciństwa malarki.

Jej artystyczne zainteresowania pojawiły się przecież przed wypadkiem – zostały zainicjowane przez ojca, a realizowane były w warsztacie Fernanda Fernandez. Wypadek natomiast dostarczył jej tematów i przyczynił się do rozwoju niepowtarzalnego stylu.

Pierwsze motywy zaczerpnęła z najbliższego, dostępnego otoczenia. Styl wielu wczesnych dzieł, jak na przykład *Staruszek* (1925), *Nalej sobie następnego* (1925), *Portret Miguela N. Liry* (1925), *Dwie kobiety* (1925), bardzo różni się od tego, dzięki któremu stała się powszechnie znana. Widać tu wpływy wielkiego malarstwa europejskiego renesansu oraz późniejszych tendencji, w tym niemieckiej „Nowej Rzeczowości”. Kahlo portretowała przyjaciół, rodzinę i siebie. Wiele lat później stwierdziła: „Maluję sama siebie, ponieważ spędzam dużo czasu sama i ponieważ jestem motywem, który najlepiej znam”¹¹.

Jej malarstwo stało się formą autoterapii. Interpretowane jako projekcja personalnych awatarów lub rodzaj domowej psychoanalizy¹², było symptomem wewnętrznych konfliktów i braku równowagi, ucieleśnieniem stanów umysłu. Większość obrazów Kahlo to efekt poszukiwania sposobów umożliwiających zneutralizowanie bólu, cierpienia fizycznego i psychicznego. Wydaje się, że poprzez teatralizację swego wizerunku artystka starała się zapanować nad własnym, skomplikowanym światem. Lola Alvarez Bravo tłumaczy, że „walka pomiędzy dwiema Fridami – żywą i umarłą – zawsze się w niej

¹⁰ Tamże, s. 63. Podobne wspomnienie zawiera list Fridy Kahlo do Juliána Levy’ego, b. d., [w:] F. K a h l o, *Ahí les dejo mi retrato*, oprac. R. Tibol, Barcelona 2005, s. 192.

¹¹ Tamże, s. 71.

¹² M a y a o, *Frida...*, s. 11.

toczyła”¹³. Jest w tym stwierdzeniu, oczywiście, wiele prawdy, niemniej zawęży ono interpretację dorobku malarki do aspektu tylko i wyłącznie biograficznego.

OD PREPARATORII DO PARTII KOMUNISTYCZNEJ

Wypadek nie był jedynym elementem stymulującym artystyczny rozwój Kahlo. Miejscem, a jednocześnie najważniejszym czynnikiem formacyjnym w życiu przyszłej malarki był pobyt w Liceum Państwowym zwanym Preparatorią, przygotowującym do studiów wyższych, jednej z najlepszych placówek oświatowych w kraju. Wcielano tam w życie idee narodowo-socjalistyczne Josego Vasconcelosa, ministra edukacji państwowej wolnego Meksyku, którego główna myśl zawierała się w haśle: „Nasza krew, nasz język, nasz lud”. Dziesięć lat po rewolucji (1910; tenże rok Frida zwykła przyjmować za datę swoich urodzin, by móc twierdzić, że narodziła się wraz z nowym Meksykiem), czyli w roku 1920, prezydentem został wybrany Alvaro Obregon, a Meksyk zwrócono Meksykanom. Zapoczątkowano wówczas wiele przemian gospodarczo-politycznych, mających prowadzić do odnowienia rodzimej kultury i odbudowania poczucia dumy narodowej. Poza zwalczaniem analfabetyzmu wprowadzono rozległe reformy kulturalne, mające na celu integrację i wyrównanie praw obywatelskich ludności indiańskiej.

Atmosfera wolności i nowości, kontakty ze środowiskiem intelektualistów, profesorów, artystów oraz ukochanymi *Cachuchas* (grupą najbliższych przyjaciół, do której należeli: Alejandro Gomez Arias, Carmen Jaime, Agustin Lira, Miguel N. Lira, Manuel Gonzalez Ramirez, Jose Gomez Robleda, Jesus Rios y Valles, Alfonso Villa)¹⁴ sprawiły, że artystka nabrała pewności siebie, odwagi w wyrażaniu swych nierzadko kontrowersyjnych opinii, głównie dotyczących edukacji i sytuacji politycznej w kraju.

Wtedy też (1923) związała się z niekwestionowanym przywódcą grupy, wspomnianym Alejandrem Gomezem Ariasem. Kilka lat straszy od niej, erudyta i dobrze zapowiadający się mówca (późniejszy prawnik i dziennikarz), był pierwszą miłością i pierwszym intelektualnym partnerem młodej Kahlo.

¹³ H e r r e r a, *Frida...*, s. 72.

¹⁴ *Cachuchas*, nazywani tak od czapek z daszkiem, które zwykle nosili, byli grupą przyjaciół, których zbliżyły wspólne zainteresowania i liczne, często skandaliczne wybryki w szkole.

Zachowało się wiele listów z rysunkami i notatek z czasów ich „narzeczeństwa”; odzwierciedlają one egzaltację Fridy tą znajomością, a przy okazji jej wewnętrzną potrzebę opowiadania o swoim życiu i uczuciach, potem przełożoną na malowanie autoportretów. Z przekazu Ariasa wynika jednak, że choć malarka traktowała swoje uczucie do niego bardzo poważnie, niekiedy wręcz z obsesją i zaborczością, snuła plany wyjazdu do Stanów Zjednoczonych i wspólnego życia, to zarazem ulegała erotycznym fascynacjom innymi osobami i to obojga płci. Był to moment inicjacji, początek jej wielkiej przygody z własnym ciałem i seksualnością, kontynuowanej potem w romansach z wieloma osobami, by wymienić przede wszystkim dwukrotnie poślubionego Diego Riverę, a także: Jacqueline Lambę, Nicolasa Murraya, Lwa Trockiego. Trzeba jednak zaznaczyć, że biseksualność Kahlo jest sprawą tajemniczą, wyrażającą się w głębokiej zmysłowości i pożądaniu na tyle silnym, że nie odróżniającym płci.

W 1928 roku, wraz z końcem długiego związku z Alejandro Ariasem, Frida weszła w nowe towarzystwo i nawiązała kontakty ze środowiskiem ówczesnej cyganerii artystycznej, aktywnie uczestniczącej w ruchu komunistycznym. Poprzez starych znajomych z Preparatorii, którzy teraz byli już studentami wyższych uczelni, poznała fotografkę Tinę Modotti, będącą wówczas kochanką kubańskiego rewolucjonisty-wygnańca Julia Antonia Melli, i wstąpiła do meksykańskiej partii komunistycznej, gdzie poznała Diega Riverę.

„SŁOŃ I GOŁĘBICA” – DIEGO RIVERA I FRIDA KAHLO

Rivera, najślawniejszy muralista Meksyku, był genialnym dzieckiem – podobno tworzył obrazy już od trzeciego roku życia, a w wieku dziesięciu lat chodził wieczorami do prestiżowej Akademii Sztuk Pięknych San Carlos. Urodził się w 1887 roku w Guanajuato, w 1902 porzucił studia i zaczął pracować samodzielnie. Zdobył wiele nagród, a dzięki stypendium wyjechał do Europy, gdzie mieszkał od 1907 roku i zaprzyjaźnił się między innymi z Guillaume’em Appolinaire’em, André Bretonem, Pablem Picassem, Gertrudą Stein.

Jednak największą sławę i uznanie zdobył w kraju ojczystym, do czego przyczynił się reformatorski charakter (współtworzonego przez niego) programu Związku Pracowników Technicznych, Malarzy i Rzeźbiarzy, utworzonego w 1923 roku, który głosił:

Sztuka meksykańska jest wielka, ponieważ wypływa z ludu, jest zbiorowa, a za nasz cel estetyczny uznajemy uspołecznienie wyrazu artystycznego i zniszczenie burżuazyjnego indywidualizmu. Odrzucamy tak zwaną sztukę sztalugową oraz wszelką sztukę, która wywodzi się z kręgów ultraintelektualnych, jest bowiem z natury swej arystokratyczna. Najwyższą formą artystycznego wyrazu obwołujemy sztukę monumentalną, gdyż taka sztuka jest własnością publiczną. Oświadczamy, że w chwili obecnej, gdy społeczeństwo przechodzi od rozpadającego się starego porządku do nowego ładu, twórcy piękna muszą dołożyć wszelkich starań, by uprawiać sztukę wartościową dla ludu, a naszym najwyższym celem w sztuce, która dziś powstaje dla indywidualnej przyjemności, jest stworzenie piękna dla wszystkich, piękna, które oświeca i pobudza do walki¹⁵.

Istnieje wiele wersji pierwszego spotkania Kahlo-Rivera. Stało się to albo na przyjęciu u Tiny Modotti, albo w Ministerstwie Oświaty podczas pracy nad freskami, kiedy Frida poprosiła Riverę o ocenę prac (tak twierdzi sam artysta w książce *Moja sztuka, moje życie*¹⁶). W każdym razie Diega zainteresowała zarówno jej twórczość, jak i osobowość. W efekcie młoda malarka stanęła u jego boku jako kochanka, towarzyszka, a następnie żona.

Podobnie jak poprzedni narzeczony, Alejandro, Diego był intelektualnym partnerem Fridy. Mówi się, że choć brakowało mu urody, nadrabiał sposobem bycia i inteligencją, brylował zwłaszcza w towarzystwie kobiet – jako obyty w świecie, ceniony malarz, zaangażowany działacz komunistyczny, promotor prekolumbijskich tradycji Meksyku. Ponadto stał się tą osobą, która popchnęła Fridę bardziej zdecydowanie w stronę malarstwa, inspirował ją, był jej nauczycielem. Ona zaś uważała go za najlepszego malarza na świecie, więc zaczęła pracować z większą pewnością siebie, początkowo (1928-1929) naśladowując meksykański styl przyszłego męża.

Portret Cristiny Kahlo, Portret Agustina M. Olviedo, Nina, Portret dziewczyny, Autobus – to pochodzące ze wspomnianego okresu obrazy Kahlo, które ukazują postacie na szerokich płach w intensywnych kolorach, obrazy, które łączą elementy europejskiego modernizmu z inspiracjami płynącymi z ludowej sztuki meksykańskiej (w tym indiańskiej). Cechująca te prace prymitywizacja rysunku, rodzaj naiwności, z czasem określi stylistyczne wybory artystki.

Ślub Fridy i Diega odbył się 21 sierpnia 1929 roku. On miał wówczas czterdzieści dwa lata, ona dwadzieścia dwa. Pisała potem: „Gdy miałam siedemnaście lat zakochałam się w Diegu, co nie podobało się moim rodzicom, bo Diego był komunistą, a do tego mówili, że wygląda jak strasznie tłusty

¹⁵ H e r r e r a, *Frida...*, s. 78-79.

¹⁶ To jedna z dwóch najbardziej interesujących pozycji poświęconych życiu Rivery: D. R i v e r a, *My Art, My Life: An Autobiography*, New York 1960; kolejna to: B. D. W o l f e, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México 1986.

Breughel. Uważali, że byłoby to jak małżeństwo gołębicę ze słoniem”¹⁷. Matka artystki była przeciwna małżeństwu do tego stopnia, że nie pojawiła się na ślubie. Bardziej pragmatyczny ojciec wyraził zgodę, prawdopodobnie dlatego, że zdawał sobie sprawę z potrzeb kalekiej córki. Rodzina Kahlo borykała się z poważnymi problemami finansowymi spowodowanymi brakiem zamówień w pracowni fotograficznej ojca i wydatkami na leczenie córki. Rivera okazał się zaś na tyle hojny, że spłacił zadłużony Niebieski Dom i finansował liczne zabiegi, operacje i kuracje żony.

Państwo Rivera zamieszkali w eleganckiej rezydencji udekorowanej przez malarza prekolumbijskimi rzeźbami, która służyła zarazem za miejsce spotkań ich znajomych i działaczy komunistycznych. Wkrótce jednak Rivera został wykluczony z Partii Komunistycznej za przyjęcie zamówienia na murale w Narodowym Pałacu Meksyku. Zarzucano mu przyjaźnię z wpływowymi urzędnikami państwowymi, krytykowano za przyjmowanie rządowych zleceń, co uznawano za udział w propagandzie: malowanie sierpów i młotów kreować miało wizerunek władzy jako tolerancyjnej i liberalnej. Po Riverze opuściła partię także Frida. Był to czas, kiedy powstał drugi autoportret artystki, znany również pod tytułem *Czas leci*, na którym przedstawia siebie jako młodą, pełną sił, bardzo śmiałą Metyskę.

W grudniu małżeństwo przeprowadziło się do Cuernavaca, gdzie Diego otrzymał zlecenie namalowania fresku dla Dwighta W. Morrowa, amerykańskiego ambasadora. Frida rozwijała warsztat, opiekowała się mężem (biografie podają, że była bardzo oddaną żoną i dbała o męża pracoholika) towarzysząc mu podczas malowania i przynosząc posiłki. Wkrótce jednak przeżyła pierwsze niepowodzenia w nowym związku. Przede wszystkim zaszła w ciążę i musiała poddać się aborcji ze względu na nieprawidłowe ułożenie płodu.

Jej nadzieje na to, że zostanie matką jeszcze kilkakrotnie legły w gruzach ze względu na konsekwencje wypadku autobusowego. Diego zresztą sprzeciwiał się powiększeniu rodziny ze względu na niebezpieczeństwo, jakie ciąża stwarzała dla zdrowia Fridy, ona natomiast była przekonana, że dziecko mocniej go do niej przywiąże. Przejawem tęsknoty za macierzyństwem jest bogata kolekcja lalek (dzisiaj znajdująca się w utworzonym w Casa Azul muzeum), którymi Frida opiekowała się, jak dziećmi swojej siostry Cristiny: Isoldą i Antoniem oraz dziećmi Diega z małżeństwa z Lupe Marin: Lupe i Ruth. Przelewała również uczucia na zwierzęta: psy *escuincle*, małpy, koty, papugi, gołębicę, orła i jelenia, ale jej cierpienie z powodu braku dziecka nigdy nie

¹⁷ H e r r e r a, *Frida...*, s. 93.

ustało; pisała: „Sprzedaję wszystko za nic... Nie wierzę w złudzenie... wielką niewiadomą. Nic ma nazwę. Nie patrzę na formy... utopione pająki. Żywoty w alkoholu. Dzieci to dni i tu jest mój koniec”¹⁸.

U boku Rivery Kahlo zaczęła coraz bardziej podkreślać swój indywidualny styl bycia, ubierania się. Aby przypodobać się mężowi, jak twierdzą świadkowie, zaczęła nosić tehuańskie stroje i biżuterię, stosować stylizacje podkreślające jej meksykański rodowód. Szczególnie upodobała sobie strój kobiet z przesmyku Tehuantepec, na który składały się: haftowana bluzka i długa, aksamitna spódnica w odcieniach czerwieni, obszyta falbanką z białej bawełny¹⁹. Do tego dobierała wkładane na szczególne okazje wykrochmalone na sztywno białe koronki oraz charakterystyczne ozdoby: długie, złote łańcuchy albo naszyjniki ze złotych monet, okazałe kolczyki. Często łączyła elementy strojów regionalnych z wymyślonymi dodatkami, spędzała długie godziny na strojeniu się i nawet, kiedy była już na tyle chora, że nie mogła wychodzić z domu, wciąż wkładała efektowne suknie, naszyjniki, pierścienie, malowała paznokcie, by godnie przyjmować gości. Charakterystycznie upinała również włosy – zaczesane gładko do góry, splatane w warkocze, ozdabiane kwiatami, wstążkami, spinkami i grzebieniami. Jej strój stanowił rodzaj kostiumu, przebrania, które sprawiało, że czuła się bardziej atrakcyjna i kobieca, silniejsza, wręcz władcza, niczym królowa. Strój ukrywał jej niedoskonałości (kaleką nogę, blizny, rany pooperacyjne) i odwracał uwagę od wyniszczzonego chorobami ciała, tworząc oprawę jej zjawiskowej osobowości.

GRINGOLANDIA²⁰

W listopadzie 1930 roku Riverów zaproszono do Stanów Zjednoczonych. „Zostało mi tylko jedno – by udowodnić, że moja teoria sztuki rewolucyjnej zostanie uznana w uprzemysłowionym kraju, gdzie rządzą kapitaliści... Musiałem przyjechać do USA jako szpieg w przebraniu” – tymi słowami Diego

¹⁸ Tamże, s. 131.

¹⁹ Tehuantepec to region, w którym obowiązuje matriarchat, a tamtejsze kobiety słyną z powagi, urody, zmysłowości, inteligencji i siły.

²⁰ Gringolandia to złośliwa nazwa Stanów Zjednoczonych, stosowana głównie w Ameryce Łacińskiej; Amerykanie nazywani są Gringos.

symbolicznie zapowiedział powód wyjazdu: zamówienie na murale do jadalni Giełdy i Instytutu Sztuk Pięknych w San Francisco²¹.

Podczas półrocznego pobytu w Stanach Frida poznała tamtejszą elitę towarzyską: malarzy Lucile i Arnolda Blanchów, mecenasa sztuki Alberta M. Bendera, fotografa Edwarda Westona oraz lekarza Leo Eloessera, który od tej pory stał się jej najbardziej zaufanym chirurgiem. Uwieczniła go na portrecie, podobnie jak wielu innych znajomych z tego okresu: Luthera Burbanka, Evę Frederick, Jean Wight. Namalowała również, półtora roku po ślubie, siebie i małżonka na podstawie zdjęcia ślubnego: obraz *Frida i Diego Riverowie* przedstawia jego jako wielkiego malarza, dzierżącego paletę i pędzle, a ją jako filigranową i piękną żonę geniusza, czyli w roli, jaką lubiła odgrywać i jaką sama sobie narzucała, chcąc trwać u boku bezustannie zapracowanego, a przede wszystkim trudnego i niewiernego męża.

Riverze nie brakowało pracy, a to wyznaczało rytm życia obojga. Po powrocie z San Francisco malarz zajął się dokończeniem fresków w Pałacu Narodowym, zlecił budowę nowego domu, a już po miesiącu dostał nowe zaproszenie do USA, tym razem na retrospektywną wystawę swojej twórczości w nowopowstałym nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Kahlo, która nie podzielała jego fascynacji Ameryką, pisała w listach:

Tutejsze wyższe sfery odtrącają mnie i jestem wściekła na tych wszystkich bogatych gości, bo widziałam tysiące strasznych nędzarzy nie mających co do ust włożyć... A choć bardzo interesuje mnie przemysłowy i techniczny postęp Stanów Zjednoczonych uważam, że Amerykanie zupełnie pozbawieni są wrażliwości i dobrego smaku²².

Podróż okazała się jednak kluczowa dla towarzyskiego aspektu życia Fridy: podczas jednej z wielu wytwornych kolacji w towarzystwie najbogatszych nowojorczyków poznała Lucienne Bloch, odtąd jej wierną przyjaciółkę i asystentkę.

Kolejnym miastem, które złożyło zamówienie u „najpopularniejszego meksykańskiego malarza na świecie”, było Detroit. Ford Motor Company zaproponowało artyście, by namalował murale na temat współczesnego przemysłu w Instytucie Sztuki, co wzbudziło jego entuzjizm i rozszerzyło kręgi ubiegających się o względy Riverów zamożnych mecenasów kultury, których Frida

²¹ H e r r e r a, *Frida...*, s. 106.

²² [List Fridy Kahlo do dr. Leo Eloessera z 14 lipca 1931 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 119. W związku z licznymi błędami w tłumaczeniu biografii Fridy Kahlo oraz brakiem przekładu na język polski większości literatury, na którą powołuję się w niniejszym artykule, tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie – O.G.

szczerze nie znosiła. Nie podobało jej się miasto, nie miała zajęcia i odczuwała niesmak, obracając się w dobie Wielkiego Kryzysu w środowisku bogatych przemysłowców. Ponadto była w ciąży. Nie zdecydowała się na aborcję, jak poprzednio, ale doszło do poronienia. I, paradoksalnie, był to dla jej twórczości moment przełomowy – w następstwie tego faktu zaczęła intensywnie malować. W liście do doktora Eloessera pisała:

Płód był bezkształtny, ponieważ rozpadł się, gdy poroniłam, choć ciąża trwała już trzy i pół miesiąca. Doktor Pratt nie powiedział mi, dlaczego tak się stało ani w ogóle nic, zapewnił mnie tylko, że jeszcze będę mogła mieć dziecko... Tysiące rzeczy na zawsze pozostaną tajemnicą. I tak mam niesamowite szczęście, że łatwo mnie diabli nie wezmą, a to już coś!²³

Po dwóch tygodniach spędzonych w szpitalu powstały pierwsze z serii krwawych i bolesnych autoportretów, jak *Szpital Henry'ego Forda* i litografia *Frida i poronienie*, zwiastujące zmianę, którą Diego skomentował:

Frida zaczęła pracę nad serią arcydzieł, niemających precedensu w historii sztuki – obrazów podnoszących takie cechy kobiece, jak umiejętność spojrzenia prawdzie w oczy i cierpliwe jej znoszenie, poczucie rzeczywistości, wytrzymałość wobec okrucieństwa i cierpienia. Nigdy jeszcze kobieta nie rzuciła na płótno tak udręczonej poezji, jak zrobiła to Frida w tym okresie w Detroit²⁴.

Na poziomie artystycznym ów przełom przyniósł zwrot ku meksykańskiemu malarstwu wotywnemu, ku stylizyce *retablos* i *ex-votos*, czyli wotywnych przedstawień chrześcijańskich świętych i męczenników, zajmujących ważne miejsce w obrzędowości ludu oraz ku ekspresyjnym obrazkom, które wierni na znak dziękczynienia zawieszają w świątyniach w pobliżu cudownych obrazów. W wypadku Kahlo można mówić o podobnym do *retablos* stylu łączącym świat rzeczywisty z fantazją, naiwnym rysunku i perspektywie, jaskrawej kolorystyce, skupieniu akcji na najważniejszym wydarzeniu oraz dramatyzacji przedstawień, często uwzględniających drastyczne szczegóły, do czego autorka dołączała jeszcze inskrypcje z dedykacjami. Niektóre z tych cech nosi namalowany w 1932 roku także w Detroit wizerunek naturalnej wielkości zatytułowany *Autoportret na granicy między Meksykiem i Stanami Zjednoczonymi*, niepokojący i smutny wyraz tęsknoty za krajem, stanowiący zarazem akt potępienia uprzemysłowienia USA.

²³ H e r r e r a, *Frida...*, s. 127.

²⁴ Tamże, s. 128.

Do Meksyku Kahlo powróciła jeszcze w tym samym, 1932, roku; powód powrotu był jednak dramatyczny: choroba, a w konsekwencji śmierć jej matki, Matilde Calderon. Na zdrowiu podupadł także ojciec Fridy, ale ona sama musiała szybko ponownie wyjechać do Stanów, do męża i pracy. Efektem tych przeżyć: wielkiego żalu, smutku i refleksji po stracie matki jest obraz *Moje narodziny* – przerażająca wizja przychodzącego na świat dziecka o wyglądzie malarki.

Malując coraz więcej, Frida stawała się popularna już nie tylko jako żona sławnego muralisty, ale też jako samodzielna artystka. W lokalnej gazecie „Detroit News” ukazał się z nią wywiad przeprowadzony przez Florence Davies, która pisała: „Carmen Frieda Kahlo Rivera... jest malarką pełną gębą, choć niewielu ludzi o tym wie”. Sama artystka mówiła: „Nie uczyłam się u Diega. Nie uczyłam się u nikogo. Po prostu zaczęłam malować [...]. Naturalnie [...], nieźle mu idzie, jak na takiego chłopaczka, ale to ja jestem wielką artystką”²⁵.

Pewność Kahlo, prowokacyjny sposób bycia, a zarazem dystans i zdolność do traktowania różnych kwestii z przymrużeniem oka sprawiły, że gdy tylko małżeństwo przeprowadziło się kolejny raz na Manhattan, malarka stała się gwiazdą w towarzystwie. Niestety, nie na długo, bowiem doszło do skandalu z udziałem jej męża. W Radio Corporation of America w Rockefeller Center Rivera malował freski, których treścią była, z jednej strony, krytyka ustroju kapitalistycznego wraz z istniejącymi w nim nierównościami, z drugiej – przedstawienie marksistowskiej utopii: chłopów, żołnierzy, matek z dziećmi na rękach – zjednoczonych we wspólnym wysiłku budowania lepszego świata, dowodzonych przez robotnika o twarzy Lenina. Nelson Rockefeller, niezadowolony z powodu wykorzystania przez Riverę podobizny Lenina, przerwał prace, wypłacił honorarium i zakrył, a następnie zniszczył fresk. Spowodowało to wiele kontrowersji w nowojorskim środowisku, wycofanie zamówienia na mural na Wystawę Światową w Chicago i wywołało gniew oraz depresję Diega. W następstwie tych faktów rozpoczął on pracę w Szkole Nowych Robotników i poświęcił się organizacji wieców, akcji protestacyjnych i apeli, w których brała udział także Frida. Nie robiła tego chętnie, ponieważ nigdy nie polubiła Stanów Zjednoczonych, w przeciwieństwie do Rivery, który uważał, że wybuch rewolucji nastąpi w kraju uprzemysłowionym, a wtedy on musi tam być i walczyć w imię ideałów komunizmu. Inaczej ona: „Ja tutaj w Gringolandii spędzam czas marząc o powrocie do Meksyku, ale ze względu

²⁵ Tamże, s. 140.

na pracę Diega muszę zostać. Nowy Jork jest bardzo ładny i jestem dużo bardziej szczęśliwa niż w Detroit, ale bez wątpienia tęsknię za Meksykiem” – pisała do przyjaciółki, opatrując list rysunkiem przedstawiającym siebie na tle wieżowców na Manhattanie²⁶. Płacze, z jej ust wydobywa się dymek z napisem: „Nie zapominaj o mnie”, a powyżej świeci smutne słońce. Pośrodku widać łódź płynącą w kierunku Meksyku, nad którym świeci słońce uśmiechnięte. Ten sam motyw pojawia się na jedynym w twórczości artystki kolażu zatytułowanym *Tu wisi moja sukienka*. Przedmiotem kpiny malarki stały się: biznes, religia, narodowe obsesje oraz eklektyzm amerykańskich gustów. Przedmiotem krytyki – sposób traktowania mas ukazanych jako stłoczone figurki demonstrantów, żołnierzy, kibiców bejsbola, głów w kapeluszach u stóp symboli kapitalizmu i rozwoju. Pusta tehuaska suknia Fridy, umieszczona na środku przedstawienia, nie pasuje do tego tła, a sama Frida jest już pewnie na statku odpływającym z zatoki w stronę Ameryki Południowej.

POWRÓT DO MEKSYKU

W grudniu 1933 roku Riverowie powrócili do Meksyku i zamieszkali w nowym domu w San Angel. Konstrukcja była tyleż interesująca, ile kontrowersyjna – dwa sześciany: różowy, większy Diega, niebieski Fridy, połączone pomostem. Jedna z gazet skomentowała to w następujący sposób: „Architektoniczne teorie Diega oparte są na mormońskim stylu życia, to znaczy na obiektywnych i subiektywnych relacjach między *casa grande* i *casa chica!*”²⁷, czyli „dużym domu” mężczyzny i „małym domu” kochanki.

Kochanką malarza nie była jednak własna żona, a jej młodsza siostra Cristina. Ciągająca się depresja Rivery, który nie zgadzał się na wyjazd z Ameryki, niechęć do pracy, problemy ze zdrowiem i finansami, a wreszcie ów romans sprawiły, że Frida także straciła siły. Przeszła operację usunięcia wyrostka robaczkowego, była zmuszona po raz kolejny usunąć ciążę, zoperowano jej stopę, ale przede wszystkim cierpiała psychicznie.

²⁶ [List Fridy Kahlo do Isabel Campos z 16 listopada 1933 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 142.

²⁷ H e r r e r a, *Frida...*, s. 157.

„Tyle cierpiałam w tych miesiącach, że ciężko będzie mi teraz szybko dojść do siebie, ale zrobiłam już wszystko, co mogłam, żeby zapomnieć co się stało między mną i Diegiem i żyć od nowa, jak wcześniej” – pisała²⁸. Jednak relacja jej męża z siostrą trwała i w konsekwencji Frida wyprowadziła się ze wspólnego domu do apartamentu w centrum miasta i zażądała separacji. Posunęła się nawet dalej – wkrótce wraz z przyjaciółkami Anitą Brenner i Mary Schapiro, poleciała do Nowego Jorku. Spokojniejsza, napisała do Rivery:

Dlaczego jestem tak uparta, że nie mogę zrozumieć, że listy, uganianie się za spódniczkami, nauczycielki... angielskiego, cygańskie modelki, asyistentki „dobrej woli”, uczennice zainteresowane „sztuką malowania”, „wszechmogące wysłanniczki z odległych miejsc” to tylko flirty i że w gruncie rzeczy Ty i ja się kochamy bardzo i choć robimy sobie niezliczone awantury, trzaskamy drzwiami, obrzucamy się obelgami, zawsze będziemy się kochać²⁹.

Trudno stwierdzić, czy Frida pogodziła się ze sposobem, w jaki traktował ją Rivera, w pewnym momencie jednak na to przystała. Zawód, który ją spotkał, wyraziła w kilku doskonałych pracach: *Ledwo ją drasnęłam* i *Autoportrecie* z 1935 roku oraz *Pamięć* (1937) i *Wspomnienie otwartej rany* (1938). Psychiczne urazy symbolizowane przez okaleczenia fizyczne, uczucia przez wyjęte na wierzch wnętrzości, krew i śmierć, a przy tym siła biorąca się z kolejnych trudnych doświadczeń – to elementy dominujące w tych auto-prezentacjach malarki. Czy to maska, która pełnić ma funkcję terapeutyczną? Czy Frida mówi: „Niech widzą mnie w doskonałej kondycji, igrającą z losem”? Czy może rejestruje rzeczywistą przemianę w kobietę, która „nie ma zamiaru udawać, że jest uroczym dodatkiem do ważniejszego małżonka”³⁰?

Po powrocie do Diega i przebaczeniu Cristinie (a co za tym idzie, ponownym zbliżeniu z siostrą i jej dziećmi), Frida zajmowała się głównie domem i finansami, niewiele malowała (*Moi rodzice, moi dziadkowie i ja* to jedyne zachowane dzieło z 1936 roku) i spędzała dużo czasu w towarzystwie przyjaciół. A i Frida i Diego mieli ich bardzo wielu: pisarzy, malarzy, fotografów, muzyków, aktorów, działaczy politycznych, uchodźców, mecenasów sztuki, słowem – wszystkich przedstawicieli inteligencji i cyganerii, którzy bądź mieszkali, bądź przebywali w Meksyku. Takie towarzystwo sprzyjało organi-

²⁸ [List Fridy Kahlo do dr. Leo Eloessera z 24 października 1934 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 163.

²⁹ [List Fridy Kahlo do Diega Rivery z 23 lipca 1935 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 165.

³⁰ H e r r e r a, *Frida...*, s. 167.

zowaniu dyskusji i przyjęć, których następstwem były długie wieczory w nocnych lokalach z tańcami i dużą ilością *tequila*. Bez wątpienia Kahlo była uzależniona od alkoholu i nikotyny (często portretowała się z papierosem w dłoni), do czego generalnie się przyznawała; pisała do Elli Wolfe:

Możesz powiedzieć Boitowi, że już prowadzę się dobrze, w sensie, że już tyle nie piję..., co najwyżej kropelkę koniaku, *tequila* etcaetera..., co zresztą uważam za kolejny krok ku wyzwoleniu klas uciskanych. Piłam, bo chciałam utopić moje żale, ale przeklęte nauczyły się pływać i teraz przerasta mnie przyzwoitość i dobre zachowanie!³¹

Znana była nie tylko z upodobania do mocnych trunków i tytoniu, ale nieprzyzwoitego zachowania po nich. Swoboda jej języka, która przejawiała się w operowaniu kolokwializmami i przekleństwami, była wręcz legendarna, a potwierdzają ją listy do przyjaciół.

Równie swobodnie prowadziła życie intymne. Najgłośniejszym romansem Fridy była znajomość z Lwem Trockim. W styczniu 1937 roku Natalia i Lew Trocycy przybyli do Meksyku, zaraz po tym, jak na prośbę Rivery, wówczas już członka meksykańskiej partii trockistowskiej, prezydent Lazar Cardenas udzielił im azylu. Trocycy zamieszkali w Niebieskim Domu, gdzie zainstalowano zabezpieczenia, zapewniono ochronę i zatrudniono zaufaną służbę oraz zapewniano im towarzystwo Diega, Fridy, Cristiny i lokalnych działaczy partyjnych. Oba małżeństwa bardzo się zbliżyły, gdyż poza aktywnością polityczną, której przykładem był wniosek Trockiego o powołanie międzynarodowej komisji do zbadania zarzutów, jakie wysunięto przeciw niemu w Moskwie i organizacja rozpraw tejże komisji w Casa Azul, jadali razem, wyjeżdżali na wycieczki i spędzali czas na prowadzeniu długich dyskusji. Trocki pociągał Fridę i to nie tylko jako sławny bohater rewolucji, lecz jako osoba, którą uwielbiał jej mąż. Może wobec tego w odwecie za jego zdradę z siostrą, bądź dla zaspokojenia próżności, uwodziła go przy każdej okazji. Pisali do siebie romantyczne listy i urządzali schadzki w domu Cristiny Kahlo. Ich związek szybko jednak odkryła żona Trockiego. Uznano, że ujawnienie romansu byłoby dla niego kompromitujące i Fridę zmuszono do zerwania kontaktów.

Pozostał po tej znajomości piękny autoportret dedykowany dawnemu kochankowi: Frida, upozowana na Kreolkę, stoi między dwiema kurtynami z bukietem kwiatów w ręce i kartką papieru z napisem: „Lwu Trockiemu ten obraz z miłością poświęcam siódmego listopada 1937 roku. Frida Kahlo, San

³¹ [List Fridy Kahlo do Elli Wolfe, b.d.], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 188- 189.

Angel, Meksyk”. Wydaje się, że malarka ofiarowuje się Trockiemu ponownie, tym razem symbolicznie. To do tego i innych dzieł z 1937 roku (*Fulang – Chang i ja, Pies escuinle ze mną*) odniósł się André Breton, mówiąc: „Nie ma sztuki bardziej kobiecej, w tym sensie, że chcąc być jak najbardziej uwodzicielska, chętnie gra rolę już to absolutnie czystej, już to absolutnie przywodzącej do zguby. Sztuka Fridy Kahlo to wstążka owiązana wokół bomby”³².

Zaiste, sztuka Kahlo zmieniała się, ukazując rozwijającą się osobowość artystki, czego dowodzą różne prace z lat 1937-1938, jak: *Moja niania i ja, Zmarły Dimas, Czterej mieszkańcy Meksyku, Prosili o samoloty, a dostali jedynie słomiane skrzydła, Dziewczyna ze śmiertelną maską, Ja i moja lalka, Co mi dała woda*; z tego czasu pochodzą także martwe natury: *Należę do mojego właściciela, Tunas, Pitahayas, Owoce ziemi*. Kilka z nich sugeruje powrót malarki do rozmyślań na temat bezdzietności (zbiegło się to w czasie z kolejnym poronieniem) i nostalgię za utraconym dzieciństwem, inne odwołują się do poszukiwania korzeni (prawdopodobnie jako kompensacja niemożności pozostawienia potomstwa, które połączyłoby artystkę z przyszłymi pokoleniami). Wszechobecny etos *mexicanidad* widoczny jest zwłaszcza w utrzymanych w ostrej kolorystyce martwych naturach z egzotycznymi owocami o kształtach kojarzących się z genitaliami. Po raz wtóry powracają echa cechujące *retablos*, w tym fascynacja śmiercią ujęta w tragikomiczny sposób.

MIĘDZYKRAJOWE UZNANIE

Widząc postępy żony, Rivera namówił ją do wzięcia udziału w zbiorowej wystawie w małej galerii uniwersyteckiej w Meksyku. Pośród osób zainteresowanych pokazanymi tam dziełami Kahlo znalazł się Julien Levy, właściciel eleganckiej galerii na Manhattanie, popularny marszand surrealistów, który zaproponował jej pokaz w Nowym Jorku w październiku 1938 roku. Diego zorganizował także pierwszą sprzedaż obrazów Fridy, które kupił gwiazdor filmowy Edward G. Robinson.

³² H e r r e r a, *Frida...*, s. 183.

To ciekawe, że, według Hayden Herrery, Frida nigdy nie myślała o zrobieniu kariery artystycznej, nie dbała o kontakty z mecenasami i krytykami sztuki, nie zabiegała o wystawy. Wspomniana autorka pisze:

Frida nie porzuciła swej pozy nawet wtedy, gdy malowanie zaczęła traktować poważnie i stało się dla niej ostoją życia. Folklorystyczny charakter jej obrazów i decyzja, by oprawić je w ramy rodem ze sztuki popularnej [...], to kontynuacja zgrywania się na amatorkę, jakby celowo swą sztukę chciała ulokować w obszarach twórczości uznawanej za „uroczą” i „egzotyczną”, osłaniając się przed krytyką i współzawodnictwem. Wolała być postrzegana raczej jako uwodzicielska osobowość, niż oceniana jako malarzka. Obrazy Fridy wyrażają, w możliwie najbardziej plastyczny i bezpośredni sposób, jej rzeczywistość; tworzenie ich było tylko częścią, i to wcale nie najważniejszą, kreowania Fridy Kahlo i bycia nią³³.

Jeśli jednak nawet nie planowała kariery, wszystko szło w tym właśnie kierunku. A to dzięki Bretonowi, który był pasjonatem jej malarstwa. Poznali się w Meksyku, który Breton uważał za *par excellence* surrealistyczny, podobnie traktował sztukę Fridy. Napisał wstęp do katalogu jej nowojorskiej wystawy, wspominając:

Ta sztuka zawiera nawet owo źdźbło okrucieństwa i humoru, które jedynie pozwala na połączenie rzadkich sił sprawczych, jakie razem tworzą filtr, będący sekretem Meksyku. Tu siła natchnienia żywi się niezwykłymi ekstazami pokwitania oraz tajemnicami pokoleń, i nie są to bynajmniej prywatne zasoby umysłu, jak w krajach o chłodniejszym klimacie, tu odsłania się ona dumnie z mieszaniną szczerości i zuchwalstwa...³⁴.

Nowy Jork przyjął Fridę życzliwie, zebrała pozytywne recenzje, co sprawiło, że poczuła się pewniej w świecie sztuki. Pisały o niej najważniejsze gazety: „Time”, „The New York Times”, mówili wszyscy – zarówno starzy przyjaciele, jak i nowi wpływowi, słynni i bogaci znajomi. Z dwudziestu pięciu pokazanych dzieł sprzedano większość, a Kahlo zaczęto traktować jako znakomitość; ją samą, jej osobowość i sztukę, bez sławnego małżonka u boku. Nowa sytuacja dała jej jeszcze większe, niż przedtem, poczucie wolności. Mogła otwarcie i bez przeszkód używać swych wdzięków, by flirtować i spotykać się z mężczyznami i kobietami. Levy, pełniący rolę opiekuna, przewodnika po Nowym Jorku oraz pośrednika w kontaktach z potencjalnymi zleceńdawcami, był także jednym z jej kochanków.

³³ Tamże, s. 192.

³⁴ Tamże, s. 194.

Jednak najtrwalszym i prawdopodobnie najpoważniejszym pozamałżeńskim związkiem Fridy w tym czasie była znajomość z Nicolasem Murayem, popularnym fotografem węgierskiego pochodzenia, z którym podobno związała się już w Meksyku. Zachowało się wiele listów obojga opublikowanych w książce *I will never forget you... Frida Kahlo & Nicolas Muray. A love story. Unpublished photographs and letters*³⁵. Wiadomo z nich na przykład, że następnym miastem, w którym miała odbyć się wystawa prac artystki, choć było centrum świata sztuki, nie przypadło jej do gustu. Paryż, bo o nim tu mowa, gdzie przybyła w styczniu 1939 roku, przywitał ją bowiem niezorganizowaną ekspozycją i problemami z Bretonem, u którego gościła. Żaliła się Murayowi:

Aż do mojego przyjazdu obrazy znajdowały się na komorze celnej, bo temu skurwysynowi Bretonowi nie chciało się ich stamtąd zabrać. Fotografii, które przesłałem mu całe wieki temu, w ogóle nie otrzymał – a przynajmniej tak twierdzi – nie załatwił galerii, w której można by zorganizować wystawę, a Breton już od dawna nie ma własnej. Tak więc czekałam całymi dniami jak idiotka, póki nie spotkałam Marcela Duchampa (wspnianego malarza), jedyne, który stąpa twardo po ziemi wśród tej bandy gruchających, zidiociałych, surrealistycznych skurwysynów [...]. W końcu galeria Pierre Colle zgodziła się przyjąć tę wystawę³⁶.

Spotkanie z Duchampem było dla Fridy podwójnie zbawcze – po pierwsze ze względu na sprawy formalne związane z wystawą, po drugie ze względu na opiekę, którą zaoferowała jej partnerka artysty, Mary Reynolds. Zbiegło się to w czasie z pobytem Kahlo w amerykańskim szpitalu w Paryżu, spowodowanym stanem zapalnym nerek oraz wcześniejszymi problemami z prawą nogą (poddawała się różnym terapiom w Ameryce, ale nie przyniosły one oczekiwanych skutków); tym samym artystce nie dopisywał humor i jak najszybciej chciała wrócić do Stanów. Mimo kłopotów korzystała z uroków Paryża, poznała krąg surrealistów z otoczenia Bretona. Ponadto swym oryginalnym stylem zainspirowała dom mody Schiaparelli do zaprojektowania sukni pod nazwą *la robe Madame Rivera*, a jej dłoń z pierścieniami na każdym palcu pojawiła się na okładce magazynu „Vogue”.

Jednocześnie poddawała ostrej krytyce dekadencję francuskiej bohemy, nie zgadzała się z jej bierną postawą i teoretyzowaniem:

³⁵ Zob. S. G r i m b e r g, *I will never forget you... Frida Kahlo & Nicolas Muray. A love story. Unpublished photographs and letters*, Monachium 2010.

³⁶ [List Fridy Kahlo do Nicolasa Muraya z 27 października 1939 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 203.

Chce mi się na nich rzygać. Są tak cholernie „intelektualni” i zepsuci, że nie mogą ich już znieść. Jak dla mnie to za dużo. Wolałabym siedzieć na rynku w Toluca i sprzedawać tortille, niż mieć coś do czynienia z tymi „artystycznymi” paryskimi sukkinsynami. Przesiadują godzinami w kawiarniach, grzejąc swe drogocenne tyłki i bez przerwy rozmawiają o „kulturze”, „sztuce”, „rewolucji” i tak dalej, uważając się za bogów tego świata, śniąc najbardziej nieprawdopodobne nonsensy i zatruwając powietrze niezliczonymi teoriami, które nigdy się nie ziszczą. Następnego ranka nie mają co do ust włożyć w domu, bo żaden z nich nie pracuje, tylko żyją jak pasożyty na tej bandzie bogatych dupków, którzy podziwiają ich „artystyczny geniusz”³⁷.

Ci sami, o których tak niepocholebnie pisała, pocholebnie ocenili jej sztukę – wystawa *Mexique* (nie był to indywidualny pokaz jej prac – obejmował fotografie Alvareza Bravo, obrazy z XVIII i XIX wieku oraz sztukę popularną), mimo iż przysporzyła artystce wielu kłopotów i nie odniosła finansowego sukcesu (Jacqueline Breton twierdziła, że to z powodu nacjonalizmu Francuzów i niedoceniań kobiet-malarek), wywołała ożywienie, a kilka dzieł sprzedano, w tym jeden autoportret, do Luwru. Kahlo zebrała gratulacje od Wassily’ego Kandinsky’ego, Joana Miró, Pabla Picasaa, Ivesa Tanguya i kilka dni później opuściła Europę.

Nazwana surrealistką, Frida okazała zdziwienie:

Nie miałam pojęcia, że jestem surrealistką, póki André Breton nie przybył do Meksyku i nie powiedział mi tego. Wiedziałam tylko, że maluję, bo czuję taką potrzebę i że maluję zawsze to, co mi przychodzi do głowy, nie kieruję się żadnymi innymi względami³⁸.

W pozornej naiwności tego stwierdzenia krył się spryt: Frida doskonale znała europejskie trendy artystyczne i najpewniej korzystała z nich, ale pragnęła uchodzić za oryginalną i niepowtarzalną, a tym samym podtrzymywać własną legendę. Na marginesie: do ruchu surrealistycznego około 1940 roku przyłączyło się wielu latynoskich artystów. Prąd ten jednak nie przyjął się szerzej w Meksyku ze względu na dominację realistycznego malarstwa ściennego oraz żywotność lokalnej magii i mitów. Niemniej, zorganizowana tamże przez Bretona i jego współpracowników Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu, na której pokazano także dwa obrazy Fridy, była wielkim wydarzeniem artystycznym. *Dwie Fridy* i *Zraniony stół* to tylko wybrane prace malarki spośród wielu spełniających „warunki” surrealizmu, ale nie mogą równać się z powstałą w 1938 roku pracą *Co mi dała woda*. Zaskakujący jest fakt, że

³⁷ [List Fridy Kahlo do Nicolasa Muraya z 16 lutego 1939 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 201.

³⁸ H e r r e r a, *Frida...*, s. 214.

Rivera postrzegał żonę jako realistkę, podobnie jak inni krytycy – Parker Lesley i Antonio Rodriguez. Ten ostatni pisał: „Dzieło Fridy, miast błędzić w świecie onirycznokrytycznych doznań, jest krwawiącą pamiątką tego, co przeżyła, rodzajem autobiografii [...], jest [ona] malarką głęboko zanurzoną w rzeczywistości...”³⁹.

Rzeczywistość zaś była dla Fridy brutalna. Nicolas Muray związał się wkrótce z inną kobietą, a jej małżeństwo z Riverą zakończyło się rozwodem. Wciąż jednak pojawiali się razem (słynna anegdota mówi, że na koncertach w Pałacu Sztuk Pięknych zasiadali w jednej łoży Frida, Diego, często z aktualną kochanką, Cristina Kahlo i Lupe, była żona Diego z ich córkami), wydawali przyjęcia, prowadzili interesy i opiekowali się sobą. Rozwód zbiegł się w czasie z kolejnym kryzysem zdrowotnym malarki, która musiała poddać się korekcji skrzywienia kręgosłupa, dokuczała jej grzybica dłoni i cierpiała na przewlekłą depresję, od której „ratowała się” alkoholem i lekami (była uzależniona od morfiny). Owocem tego jest obraz *Dwie Fridy* – przejaw poczucia osamotnienia. Dzieło, będące podwójnym autoportretem, prezentuje malarkę w białej, wiktoriańskiej sukni, trzymającą za rękę swoje drugie ja – Fridę w bluzce i tehuańskiej spódnicy. Kochana i niekochana przez Diega, obie połączone żyłą biegnącą od serca jednej do serca i podołka drugiej. To bezprecedensowy przykład wiwisekcji własnego, podwójnego odbicia w lustrze.

Podobny w wyrazie jest *Zraniony stół* – obraz ukazujący malarkę w towarzystwie siostrzeńców, Isoldy i Antonia Kahlo, pawia El Granizo, Judasza, prekolumbijskiego bożka i szkieletu.

Autoportrety w typie „wśród asystencji” stanowią przeważającą większość autowizerunków namalowanych przez Kahlo po rozwodzie z Diegiem. Przy tym „asystencje” mogli stanowić zarówno ludzie, jak i zwierzęta. Frida często portretowała się z niewielkimi małpkami, czepiakami (*Autoportret z małpką*, *Autoportret z Calmito de Guayabal*), które obejmowały ją niczym przyjaciele, ale ruchliwą naturą zarazem niepokojąco kontrastowały z jej królewskim spokojem, wzmagając napięcie obrazu. Frida potęgowała zresztą to napięcie stosując wiele symboli takich, jak kot szykujący się do skoku na kolibra (widoczny na jednym z obrazów w naszymyjnku), ciernie (również w naszymyjnku), wizerunek papierowego Judasza (na baldachimie łoża).

Kahlo pracowała bez przerwy, starając się utrzymać ze sprzedaży obrazów. Ponieważ nie chciała przyjmować pomocy finansowej od Diega, korzystała ze sponsoringu znajomych. Depresja po rozwodzie, zamachu na Trockiego,

³⁹ Tamże, s. 220.

a następnie jego zabójstwie, doprowadziły ją do kryzysu zdrowotnego. Na ratunek przyszedł jej były mąż, który przebywał w San Francisco (uciekł z Meksyku po zabójstwie Trockiego) i wraz z doktorem Eloesserem sprowadził ją do Stanów, gdzie obaj zmusili Kahlo do poddania się kuracji. Obaj także przekonali artystkę do ponownego małżeństwa z Riverą.

PONOWNY ŚLUB

Po raz drugi Diego poślubił Fridę 8 grudnia 1940 roku. Warunki były następujące: malarka będzie utrzymywać się z dochodów płynących ze swojej pracy i opłacać połowę wydatków domowych, a między małżonkami nie będzie dochodziło do zbliżeń seksualnych. Po powrocie Rivery z USA małżonkowie zamieszkali w Niebieskim Domu.

Dzięki niezależności finansowej i seksualnej Kahlo czuła się pewniej:

Powtórne małżeństwo funkcjonuje dobrze – pisała do Leo Eloessera. – Mało kłótni, lepsze zrozumienie, a z mojej strony mniej dochodzeń na temat innych kobiet, które zniechęcają zajmując przeważające miejsce w jego sercu. Jak więc Pan widzi, wreszcie zrozumiałam, że takie jest życie, a cała reszta to złudzenia. Gdyby jeszcze dopisywało mi zdrowie, mogłabym powiedzieć, że jestem szczęśliwa, ale poczucie, że jestem wrakiem od stóp do głów pada mi czasem na mózg i przeżywam gorzkie chwile⁴⁰.

Radykalnie zmieniła stosunek do Diega, traktując go teraz raczej jako swe „wielkie dziecko” niż męża. Problem ich relacji polegał na nieustannym poszukiwaniu złotego środka, co skrupulatnie przedstawiają obrazy, poczynawszy od „portretu ślubnego” z 1931 roku. Widzimy na nich Fridę samą, z Diegiem odbitym we łzach, z Diegiem jako „okiem mądrości”, na granicy dwóch światów, a kiedy indziej, w kompozycji *Miłosny uścisk wszechświata*, obejmującą Diega po matczynemu – niczym matka dziecko, którego nigdy nie mogła mieć, które, zwłaszcza w drugim etapie małżeństwa, zastąpił Rivera.

Jeśli chodzi o pracę i sukcesy zawodowe, druga połowa lat 40. była dla Kahlo intensywna. Wysyłała dzieła na wystawy amerykańskie i zaczęła pokazywać je w Meksyku, gdzie dotąd nie cieszyły się powodzeniem. Wyrazem uznania w ojczyźnie było dopiero między innymi zaproszenie jej do komitetu

⁴⁰ [List Fridy Kahlo do dr. Leo Eloessera z 18 lipca 1941 roku], [w:] K a h l o, *Ahí...*, s. 257-258.

organizacyjnego Seminario de Cultura Mexicana oraz przyznanie stypendium rządowego. Zyskała kilku mecenasów – Eduarda Morillo Sañę, który zamawiał u niej portrety rodziny, i José Domingo Lavína, dla którego powstał słynny obraz *Mojżesz*. Podjęła pracę jako nauczycielka rysunku, a kontakt z dziećmi przywrócił jej młodzieńczą energię. Jeszcze więcej satysfakcji dała jej praca w *La Esmeralda*, czyli Szkole Malarstwa i Rzeźby przy Ministerstwie Oświecenia Publicznego. Ze wspomnień studentów (zwanych od jej imienia *Los Fridos*) wynika, że Frida była raczej przyjaciółką niż profesorem, zostawiała dużo swobody twórczej swoim podopiecznym i była przez nich uwielbiana. Gdy dojazdy do stolicy zaczęły ją męczyć, przeniósła zajęcia do domu i stworzyła tym niepowtarzalną atmosferę artystycznej rodziny, której przewodziła. Pojawiły się również sukcesy – zamówienia na dekoracje w budynkach użyteczności publicznej, które podkreślały treści społeczne i społeczną misję sztuki, propagowaną wówczas przez Fridę wśród uczniów. Interesowała się politycznym rozwojem młodych ludzi, zalecała im lekturę literatury marksistowskiej i włączała w dyskusje, które prowadziła z Diegiem. Ostatecznie utworzyli oni organizację lewicowych malarzy o nazwie *Młodzi Artyści Rewolucyjni*.

Polityczne zaangażowanie Kahlo objawiło się najpełniej w jej przygodzie z nauczaniem, sama nie była zdolna do uprawiania sztuki politycznej, bo w tym czasie była ona równoznaczna z malarstwem wielkoformatowym. Pisała:

Jestem bardzo niespokojna w kwestii mojego malarstwa. Przede wszystkim chciałabym przekształcić je tak, by było czymś użytecznym dla rewolucyjnego ruchu komunistycznego. Jak do tej pory nie malowałam niczego poza ekspresją samej siebie, która daleka jest od tego, jak moja sztuka mogłaby przysłużyć się partii. Muszę walczyć wszystkimi siłami, by resztki mego zdrowia pozwoliły mi pomóc rewolucji. Jedyemu rzeczywistemu powodowi, by żyć⁴¹.

To oczywiste, że w dziele Kahlo, skupionym na tym, co osobiste i subiektywne, trudno dostrzec elementy rewolucyjne. Jeśli jednak, w myśl haseł ruchów feministycznych lat 60, to, co osobiste, jest polityczne, Frida jawi się jako głęboko i radykalnie polityczna.

⁴¹ Cyt. za: M a y a y o, *Frida...*, s. 56.

NADZIEJA NA „RADOSNE WYJŚCIE”

Z biegiem czasu stan zdrowia Fridy pogarszał się coraz bardziej. Około 1942-1944 roku zaczęła pisać dziennik. To, co na jego kartach stworzyła i czemu nigdy nie nadała tytułu (na okładce zeszytu widnieje oryginalnie wytłoczony napis *Poems*), jest szczególnym artystycznym połączeniem słowa i obrazu, przy czym strona wizualna stylistycznie bliska jest malarstwu Kahlo. Zmuszona nosić gipsowe, stalowe lub skórzane gorsety, poddająca się nieustającym badaniom, operacjom (na przykład ryzykownemu zabiegowi unieruchomienia kręgow w USA, który wywołał jeszcze więcej komplikacji i bólu), Frida zapisywała swoje cierpienie i refleksje na kartach dziennika. Nastrój malarki zmieniał się, jak charakter pisma i kolor atramentu, jakby w zależności od dawki środków przeciwbólowych, bez których już wtedy nie funkcjonowała. Wciąż jeszcze bardzo chciała żyć, niemal kurczowo trzymała się życia i przy okazji nawet najmniejszej poprawy zdrowia dziękowała lekarzom, pielęgniarkom i Diegowi za wsparcie, obiecując, że następnym razem będzie silniejsza. Niestety z każdym nowym kryzysem Frida popadała w większą depresję. Równie dramatycznie, jak opisała, odmalowała te cierpienia na dwóch obrazach z 1946 roku: *Drzewo nadziei* i *Jelonek*.

W ostatnich miesiącach życia łoże Fridy, z którego prawie się nie ruszała, otaczała grupa kobiet – byłych kochanek jej męża, jej najlepszych przyjaciółek i pielęgniarek.

Nie tylko fizyczna, ale i psychiczna kondycja malarki była zła – popadała w skrajne emocje: jednego dnia planowała swą pierwszą w kraju indywidualną wystawę (w galerii Loli Alvarez Bravo), drugiego próbowała odebrać sobie życie.

Wernisaż wspomnianej wystawy był zarazem wesoły i makabryczny. Lekarze zabronili Fridzie uczestniczenia w tym wydarzeniu, ale przyjechała karetką i wniesiono ją na noszach, by mogła odebrać gratulacje i pozdrowienia od tłumów wielbicieli. Rivera stwierdził: „później przyszło mi do głowy, że Frida musiała uznać tę wystawę za pożegnanie z życiem”⁴².

Po amputacji prawej nogi do wysokości kolana nic już nie było w stanie podnieść Kahlo na duchu. Zmarła 13 lipca 1954 roku. Oficjalnym powodem był zator tętnicy płucnej, nieoficjalnym samobójstwo. „Mam nadzieję, że wyjście jest radosne – i mam też nadzieję, że nigdy tu nie wrócę – Frida” – brzmi ostatni, dwuznaczny zapisek w jej *Dzienniku*⁴³.

⁴² Cyt. za: H e r r e r a, *Frida...*, s. 338.

⁴³ Tamże s. 353

BIBLIOGRAFIA

- A n k o r i G., *Imagining Her Selves: Frida Kahlo's Poetic's of Identity and Fragmentation*, Westport: Greenwood Press 2002.
- C o n d e T. del, *Vida de Frida Kahlo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 1976.
- C o n d e T. del, *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 1992.
- G r i m b e r g S., *I will never forget you... Frida Kahlo & Nicolas Muray. A love story. Unpublished photographs and letters*, Monachium: Schrimel/Mosel 2010.
- H e r r e r a H., *Frida. Życie i twórczość Fridy Kahlo*, tłum. B. Cendrowska, Warszawa: Świat Książki 2003 [wyd. oryginalne New York 1983].
- K a h l o F., *Ahí les dejo mi retrato*, red. R. Tibol, Barcelona: Lumen 2005.
- K a h l o F., *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, red. C. Fuentes, wst. S. M. Lowe, México: La Vaca Independiente 2008.
- L o w e S.M., *Frida Kahlo*, New York: Universe 1991.
- M a r n h a m P., *Dreaming with his eyes open: A life of Diego Rivera*, Los Angeles: University of California Press 2000.
- M a y a y o P., *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid: Ediciones Cátedra 2008.
- R i v e r a D., *My Art, My Life: An Autobiography*, New York: Citadel Press 1960.
- T i b o l R., *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México: Oasis 1983.
- W o l f e B.D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 1986.

SPIS ILUSTRACJI

1. Frida Kahlo, *Diego i ja*, 1949, olej na płótnie naklejonym na płytę pilśniową, 29,5x22,4 cm, własność: Mary Anne Martin Fine Arts, Nowy Jork, USA
2. Frida Kahlo, *Szpital Henry'ego Forda*, 1932, olej na arkuszu metalu, 30,5x38 cm, własność: Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico City, Meksyk
3. Frida Kahlo, *Moja niania i ja*, 1937, olej na arkuszu metalu, 30,5x34,7 cm, własność: Museo Dolores Olmedo Pantiño, Mexico City, Meksyk
4. Frida Kahlo, *Co mi dała woda*, 1938, 91x70,5 cm, własność: Daniel Filipacchi, Paryż, Francja
5. Frida Kahlo, *Dwie Fridy*, 1939, olej na płótnie, wymiary: 173,5x173 cm, własność: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Mexico City, Meksyk
6. Frida Kahlo, *Myśląc o Diego*, 1943, olej na płycie pilśniowej, 63x61 cm, własność: Jacques i Natasha Gelman, Mexico City, Meksyk

WHO IS FRIDA KAHLO?
ABOUT THE ARTIST'S BIOGRAPHY

S u m m a r y

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954) was daughter of Guillermo, a Hungarian Jew, and Matilde, a Mexican woman of Spanish-Amerindian ancestry. She was educated in the prestigious Escuela Nacional Preparatoria in the spirit of post-revolution nationalism. She identified herself with Mexico's natives, fighting for their rights as a member of the Communist Party. This happened as a result of her prior entering the circles of artistic bohemia of the 1920's and the 1930's.

As a teenager, Frida showed keen interest in biology and she planned a medical career, but her plans were ruined by an accident she was involved in at the age of 18. She was going home from school when her bus collided with another vehicle. She suffered severe injuries. Kahlo frequently maintained that during a long period of rehabilitation, when she was bedridden, she started painting. She was depicting the world around her, family and friends. However, her main focus was on herself and her body, which were her source of inspiration. She produced about fifty self-portraits.

Kahlo used to say that she went through two tragedies in life: the accident and Diego Rivera. Rivera was a great Mexican muralist and Kahlo was twice married to him. Despite his chronic tendency to cheat on her (actually both of them were cheaters: Frida is also known for her numerous romantic affairs with women and men, e.g. for her engagement with Leon Trotsky), she loved him obsessively. It was thanks to him that Frida grew as a woman, a proud Mexican and a painter, who reached for international success. Her works were displayed in the United States and Europe. The volatile relationship of the two artists, their burning affection and numerous disappointments were oftentimes represented in Frida's painted visions. Another artistic motif was her struggle with illness, her great and overwhelming pain caused by the accident and infertility.

Taking all the above into consideration, one has to realize the importance of Kahlo's diary for any analysis of her work and life. It contains all the elements that are to be found in her biography and her art. Nonetheless, the diary has a formal organization that is evidently distinct from her paintings, since it combines the visual with the verbal. The diary she ran for the last twelve years of her life is perhaps the most intriguing, but at the same time, the least known of Kahlo's masterpieces.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: Frida Kahlo, Diego Rivera, Meksyk, surrealizm, malarstwo meksykańskie, sztuka kobieca.

Key words: Frida Kahlo, Diego Rivera, Mexico, surrealism, Mexican painting, female art.



1. Frida Kahlo, *Diego i ja*, 1949, olej na płótnie naklejonym na płytę pilśniową, 29,5x22,4 cm, własność: Mary Anne Martin Fine Arts, Nowy Jork, USA



2. Frida Kahlo, *Szpital Henry'ego Forda*, 1932, olej na arkuszu metalu, 30,5x38 cm, własność: Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico City, Meksyk



3. Frida Kahlo, *Moja niania i ja*, 1937, olej na arkuszu metalu, 30,5x34,7 cm, własność: Museo Dolores Olmedo Pantiño, Mexico City, Meksyk



4. Frida Kahlo, *Co mi dała woda*, 1938, 91x70,5 cm, własność: Daniel Filipacchi, Paryż, Francja



5. Frida Kahlo, *Dwie Fridy*, 1939,
olej na płótnie,
wymiary: 173,5x173 cm,
własność: Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
Mexico City, Meksyk



6. Frida Kahlo, *Mysząc o Diego*, 1943,
olej na płycie pilśniowej, 63x61 cm,
własność: Jacques i Natasha Gelman,
Mexico City, Meksyk