

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Veronika Moudrá

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FRIDA KAHLO

PROŽITÉ DÍLO

Vedoucí práce:

doc. Jaroslav Alt ak. mal.

Praha 2007

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem:

FRIDA KAHLO

Prožité dílo

vypracovala samostatně, pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne

.....
podpis studentky

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a FHS Karlovy univerzity v Praze.

Poděkování

Mé poděkování si zaslouží tito lidé:

doc. Jaroslav Alt ak. mal. – vedoucí práce

Ondřej Polák

Martina Moudrá

Obsah

| | |
|---|----|
| Obsah | 1 |
| 1 I. Část | 1 |
| 1.1 Úvod | 1 |
| 1.2 Historický úvod | 5 |
| 1.3 Role mužů ve Fridině životě | 10 |
| 1.4 Fridin vnitřní zápas s genderovými konvencemi | 15 |
| 1.5 Callesova diktatura..... | 18 |
| 1.6 Nemocnice Henryho Forda | 19 |
| 1.7 Návrat do Mexika | 22 |
| 1.8 Nemanželské poměry | 23 |
| 1.9 Paříž | 25 |
| 1.10 Rozvod | 27 |
| 1.11 Druhý sňatek | 28 |
| 1.12 Frida a Diego v obrazech | 29 |
| 1.13 Poslední rok..... | 30 |
| 2 II. Část | 32 |
| 2.1 Životní etapy a motivy díla | 32 |
| 3 III. Část | 37 |
| 3.1 Symboly, náměty a charakter malby Fridy Kahlo | 37 |
| 3.1.1 Porod | 37 |
| 3.1.2 Krev | 38 |
| 3.1.3 Srdce..... | 38 |
| 3.1.4 Tělo | 39 |
| 3.1.5 Dětství | 39 |
| 3.1.6 Vynikající mrtvola | 40 |
| 3.1.7 Corridos | 41 |
| 3.1.8 Komunismus | 41 |
| 3.1.9 Kosmologie..... | 42 |
| 3.1.10 Smrt | 42 |
| 3.1.11 Dualismus..... | 43 |
| 3.1.12 Gender..... | 45 |
| 3.1.13 Mexikanismus..... | 46 |
| 3.1.14 Ex voto..... | 46 |
| 3.1.15 Předkolumbovské umění | 47 |
| 3.1.16 Masky | 47 |
| 3.1.17 Vlasy..... | 47 |
| 3.1.18 La Llorona..... | 48 |
| 3.1.19 La Malinche..... | 48 |
| 3.1.20 Tehuana | 49 |
| 3.1.21 Diego Rivera | 49 |
| 3.1.22 Opice | 51 |
| 3.1.23 Kolibřík..... | 51 |
| 3.1.24 Vegetace | 52 |
| 3.1.25 Zátíší | 52 |
| 3.1.26 Surrealismus..... | 53 |
| 4 IV. Část..... | 55 |

| | | |
|---------|--------------------------|-----|
| 4.1 | Frida versus Diego | 55 |
| 5 | V. Část..... | 59 |
| 5.1 | Závěr | 59 |
| 6 | VI. Část..... | 63 |
| 6.1 | Použitá literatura..... | 63 |
| 6.1.1 | Prameny..... | 63 |
| 6.1.2 | Použitá literatura | 63 |
| 7 | Obrazové přílohy | 66 |
| Obr. 1 | | 67 |
| Obr. 2 | | 68 |
| Obr. 3 | | 69 |
| Obr. 4 | | 70 |
| Obr. 5 | | 71 |
| Obr. 6 | | 72 |
| Obr. 7 | | 73 |
| Obr. 8 | | 74 |
| Obr. 9 | | 75 |
| Obr. 10 | | 76 |
| Obr. 11 | | 77 |
| Obr. 12 | | 78 |
| Obr. 13 | | 79 |
| Obr. 14 | | 80 |
| Obr. 15 | | 81 |
| Obr. 16 | | 82 |
| Obr. 17 | | 83 |
| Obr. 18 | | 84 |
| Obr. 19 | | 85 |
| Obr. 20 | | 86 |
| Obr. 21 | | 87 |
| Obr. 22 | | 88 |
| Obr. 23 | | 89 |
| Obr. 24 | | 90 |
| Obr. 25 | | 91 |
| Obr. 26 | | 92 |
| Obr. 27 | | 93 |
| Obr. 28 | | 94 |
| Obr. 29 | | 95 |
| Obr. 30 | | 96 |
| Obr. 31 | | 97 |
| Obr. 32 | | 98 |
| Obr. 33 | | 99 |
| Obr. 34 | | 100 |
| Obr. 35 | | 101 |
| Obr. 36 | | 102 |
| Obr. 37 | | 103 |
| Obr. 38 | | 104 |
| Obr. 39 | | 105 |
| Obr. 40 | | 106 |
| Obr. 41 | | 107 |

| | |
|--------------|-----|
| Obr. 42..... | 108 |
| Obr. 43..... | 109 |
| Obr. 44..... | 110 |
| Obr. 45..... | 111 |
| Obr. 46..... | 112 |
| Obr. 47..... | 113 |
| Obr. 48..... | 114 |

1 I. Část

1.1 Úvod

Ve své práci se budu zabývat obrazem života v díle mexické malířky Fridy Kahlo. Fridu jsem si vybrala, protože mě její dílo oslovuje, neboť komunikuje velmi intimně s divákem. Její život je od díla naprosto neoddělitelný, tvoří s ním jednotu. Formou autoportrétů otevírá svůj vnitřní svět (až monotematicky). Otázkou je, zda se dá považovat za výjimečné, že se umělec ve své tvorbě zabývá osobním, intimním. Dalo by se říci, že k tomu měly blíže ženy, které se většinou věnovaly soukromé sféře – veřejná patřila mužům. Ženy byly součástí domácího světa, díky tomu mají mnohem blíže k pocitům, emocím, tělu.

Práce obsahuje rozbor jednotlivých životních a společenských etap, které se podepsaly na formě a obsahu jejího díla. Zahrnuje také stručný vhled do historického období, ve kterém Frida žila. Prezентuje obraz Latinské Ameriky na počátku 20. století, tedy období rodícího se kapitalismu, který přespříliš předběhl společenský vývoj v daném prostředí. Výsledkem vlivu průmyslové revoluce byl nesporný podíl Latinské Ameriky na rozvoji světového kapitalismu, nikoli však základní proměna samotného subkontinentu. Tradiční společenská struktura nebyla i přes vnější pokrok nijak narušena. Ustálené genderové tradice v Mexiku přežívaly, ale Frida je svým osobním životem narušovala.

Mexická společnost je i nadále silně bigotní. Je to společnost, která uznává chlapství (*sic*). Mužnost je zde ústřední hodnotou. Homofonie se zde dotýká každého, kdo nezapadá do tradičních ženských a mužských rolí. Na druhou stranu z předkolumbovské doby existují dva pohledy na ženu – první ji chápe jako ženu milovanou, uctívanou entitu, v druhé jde o ženu podřízenou, utlačovanou a využívanou.

Co se mytologie týče, byli jak žena tak i muž propojeni s nadpřirozenými silami a v tomto ohledu si byli rovni (na rozdíl od tradice

křesťanské). Obě pohlaví mají stejné příležitosti v nadpřirozeném světě. Dle původní mytologie byli stvořeni zároveň. Žena měla své bohyně, ochránkyně.¹

Práci doprovází obrazová analýza, která je v rámci této práce nejúčinnější. Analýza se snaží proniknout do obrazového materiálu pomocí popisu toho, co a kde bylo umísťováno při malbě, jaké techniky byly užity a jaké další pomůcky a prostředky přispěly ke konečné podobě obrazu. Identifikace a skladba jednotlivých prvků tvořících obsahovou složku obrazu napomáhá odhalovat jejich vzájemné souvztažnosti.

Životem autorky je nutné se zabývat, neboť dílo se na jednotlivé životní etapy váže. Život je jeho součástí. Rodina Fridy patřila k velké skupině evropských přistěhovalců. V první vlně (od 40. – 90. let 19. století) přicházeli Němci, Italové a Španělé, v druhé to byli Jihoslované, Poláci, Ukrajinci a v menší míře Češi a Slováci. Spolu s přistěhovalci přicházel do země také zahraniční kapitál. Aktivity vyplývající z přílivu zahraničního kapitálu zároveň zvýraznily rozdíly jak mezi jednotlivými latinskoamerickými republikami, tak mezi relativně prosperujícím pobřežním pásmem a stagnujícím vnitrozemím.

Otec Fridy pocházel původně z Baden-Badenu v Německu, byl synem klenotníka Jakoba Heinricha Kahlo a jeho ženy Henriette, rozené Kaufmannové. Jeho rodiče, maďarští židé, emigrovali do Německa, kde zbohatli. Od otce získal tehdy devatenáctiletý Wilhelm Kahlo nezbytnou finanční podporu, jež mu umožnila přesídlit do Mexika. Podle rodného listu se Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón narodila 6. července 1907 v Coyoacánu.

Ve Fridiných žilách tedy částečně kolovala evropská krev. Byl to právě otec Fridy, kdo u ní objevil malířský talent a velmi ji podporoval. Pojila je také láska k přírodě – chodili spolu do parků, kde Frida malovala první akvarely. Když byla starší, otec ji seznamoval s archeologií a uměním Mexika. Naučil ji používat fotoaparát, retušovat a kolorovat fotografie. Přesto, že jako mladá na tuto práci neměla příliš trpělivost,

¹ http://gender.ff.cuni.cz/anotace_binkova.htm [15. 8. 2007]

něco z oné pečlivosti a otcova smyslu pro detail později využila na vlastních obrazech. Strnulá formálnost otcových fotografických portrétů Fridu pravděpodobně také do určité míry ovlivnila.

Život a dílo této mexické malířky jsem si vybrala proto, že je dle mého názoru signifikantní ukázkou hrdé a velmi svébytné ženy, která bolesti prožité v životě vepsala s velkou upřímností do svého díla. V jejích obrazech se objevují především témata vztahů mezi jednotlivými gendery, v jejichž rámci se věnuje zejména podřízenosti žen. V patriarchální společnosti je žena tradičně stavěna do pozice té druhé. Je stavěna do marginální společenské, sociální, ekonomické či kulturní pozice. Frida se tyto zažité role snaží přesáhnout vlastní uměleckou tvorbou, neboť již touto samotnou činností, pro ženy netypickou, a současně tím, že usiluje být finančně nezávislá.

I když jsou témata a motivy jejích obrazů bolestné a stísnující, stále na nás hledí hrdá žena, která svůj pohled neodvrací, ale životním nesnázím hrdě čelí. Její život byl naplněn téměř nepřetržitým zápasem mezi životem a smrtí. Nehoda, která ji potkala v dětství, ji připravila o možnost mít a vychovávat potomstvo. Přišla o roli, která byla po dlouhou dobu hlavním naplněním životů žen té doby. Musela se tedy poprat s nedostatečností spojovanou s rolí ženy v tehdejší společnosti – chybějící rolí matky. Právě potraty se staly jedním z nejtíživějších témat jejího díla. Malování jí s největší pravděpodobností pomáhalo vyrovnat se s nelehkou situací, kterou jí život mnohokrát připravil.

Ač byla Frida Kahlo samoukem, její tvorba svědčí o, jak se říká, „daru od Boha“. Její obrazy byly často spojovány se surrealistickým hnutím, ale o surrealismus rozhodně nejde. Malovala skutečnost, nikoliv sny. A sama malířka zdůrazňovala svůj až odtažitý vztah k surrealismu. Spíše než surrealismus je v jejím díle patrný vliv předkolumbovského a mexického lidového umění, jehož příkladem mohou být například *retablos* – malé votivní obrázky malované na kov. Odvolávala se na tradice, které jsou ještě dnes v každodenní mexické realitě živé, na Evropana však často

mohou působit surrealisticky.² Frida se stala feministickým symbolem své doby, nebyla však jedinou ženou, které se podařilo dostat do uměleckých kruhů. Přes patriarchálnost mexické společnosti se na uměleckém poli pohybovalo poměrně mnoho žen. Například Nahui Olin (1893-1978), jenž otevřela cestu k osvobození mexických malířek. Její účast na výstavě modernismu otevřela dveře uměleckého světa dalším ženám, které se od té chvíle mohly na této půdě pohybovat zcela svobodně. Mezi další Fridiny soukmenovkyně patřila například fotografka Lola Álvarez Bravo, Celia Calderón, která od roku 1946 vyučovala na Akademii výtvarných umění v Mexiku a stejně jako Maria Izquierda studovala Národní školu výtvarných umění (Akademie sv. Karla). Maria se podobně jako Frida zaměřila na odhalování svého osobního života v souvislosti s její ženskou rolí ve společnosti. Další byla například Fanny Rabel či první muralistka v dějinách mexického umění – Aurora Reyes.

Svým osobitým stylem malby prolamovala Frida tabu týkající se zvláště problematiky ženského těla a ženské sexuality. Její manžel Diego Rivera v souvislosti s tím poznamenal, že Frida je „*první ženou v dějinách umění, která s absolutní a neúprosnou upřímností – a dalo by se dokonce říci s netečnou krutostí – vyjadřovala ona obecná témata, jež se týkají výhradně žen.*“³ Diegův komentář vystihuje patriarchální pozici muže umělce, když říká, že potrat se týká výhradně žen. Ve fyzickém smyslu ano, ale dítě je stvořeno mužem i ženou, pak se tedy i potrat týká jich obou.

*„Maluji sama sebe, neboť velmi mnoho času prožívám sama se sebou, a má tvář je motiv, který nejlépe znám.“*⁴

Zde jsem tedy předznamenala některá témata, která se s Fridou pojí. Otázky, které jsem si položila v souvislosti s její osobou, se budou týkat například postavení ženy v dané společnosti a době, ovlivnění tehdejší politickou situací, kladný vztah mexického lidu k vývoji v tehdejším Sovětském svazu, dále vztah Fridy k Diego Riverovi jako k manželovi,

² Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006, str. 20

³ Tamtéž, str. 19

⁴ Tamtéž, str. 27

tvůrci a revolucionáři. Kontrast jejího díla ve vztahu k jeho, a zejména její role ženy, manželky, matky dětí a umělkyně, a to jak v rovině soukromé, tak i společenské. Její dílo ve srovnání s jinými, evropskými, tvůrci.

1.2 Historický úvod

Latinská Amerika je zcela specifickou oblastí, která reflektuje zkušenost střetu a soužití dvou zcela odlišných světů. Dominantní evropská kultura, která byla na latinskoamerický kontinent zanesena v průběhu conquisty, se dlouho vnucovala jako jediná legitimní a všechny ostatní, včetně kultury původních obyvatel, byly zavrhovány. Z indiánské tradice, evropských tradic a černošských vlivů vznikla vzájemným míšením velmi svébytná kultura.

Španělsko a Portugalsko, tedy dva hlavní proudy conquisty, se snažily do Ameriky přenést celou západní civilizaci a aplikovat zde starý systém, do něhož zasadily i Indiány⁵. Z ohnisek, jako bylo Mexiko, Lima či Bogota se šířila evropská křesťanská vzdělanost. V nižších vrstvách se utvářela lidová kultura poznamenaná jihošpanělským folklórem.⁶ Slavné období conquistadorů skončilo po padesáti letech zavražděním Francisca Pizarra roku 1541. Za tuto poměrně krátkou dobu dobyvatelé Nový svět prozkoumali, ale také rozvrátili jeho vyspělé civilizace a vyplenili jejich poklady.⁷

Dalším svébytným tématem bylo hledání vlastní kulturní identity, která souvisí s pluralitou. Velmi příznačný je pro tuto oblast vztah přírody a kultury, což se projevuje jak v literatuře, tak i v dalších uměleckých oborech. V patriarchální společnosti byla žena často poměřována k muži jako příroda ke kultuře. I Fridu bychom tedy mohli stereotypně spojit s přírodou – její obrazy byly plné přírodní tematiky. Názor, že „*na poli umění zaujímají ženy v malbě květiny před muži výsadní postavení*“⁸ byl

⁵ Housková, Anna, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha : Torst, 1998

⁶ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové: Gaudeamus, 1996

⁷ Horden, Nicholas, Simon Dresner, Martin Hillman, *Nový svět*, Praha : Albatros, 1987, str. 159

⁸ Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha : Argo, 2004 str. 35

velmi běžný, naplňoval představu o přirozených sklonech obou pohlaví. Rozsáhlá pampa se nejednou stala námětem uměleckých děl a to jak v díle mnohých spisovatelů magického realismu, tak i malířů.

Svět latinskoamerické tvorby se stýká nejen s mýtem, ale i s dějinami, zejména s potřebou vytvořit si vlastní. V tomto pojetí dějin vše trvá dál, nic se neztrácí (mytologizace dějin)⁹.

Slovy Mexičanů: „*Není národa bez historie*“.¹⁰ Nepíší práci, která by se týkala čistě dějin Mexika, či iberoamerického poloostrova, proto nezačnu conquistou, či předkolumbovskými kulturami, ale 19. stoletím, které poznamenalo i další vývoj. Po ukončení jednotlivých válek za nezávislost se začaly formovat svobodné státy. Nezávislost Mexika byla vyhlášena v roce 1810. Roku 1824 bylo vyhlášeno ústavou, že koloniální systém skončil a Mexiko bude nadále republikou.¹¹

Po ukončení válek za nezávislost, existovaly v karibské oblasti dva samostatné státy – Mexiko (Spojené státy mexické) a Spojené provincie Střední Ameriky (Guatemala, Salvador, Honduras, Kostarika, Nicaragua). Zástupci jednotlivých oblastí vytvořili ústavu, podle které byl každý stát federace „svobodný a nezávislý“. V čele federace stál prezident, jehož sídlo nebylo ústavou stanoveno, protože federace neměla žádné hlavní město.

Během roku 1838 vystoupily z federace čtyři státy. Tehdejší prezident Morazón se pokusil o násilné sjednocení, což se mu nepodařilo. Od druhé poloviny 40. let se znovu objevily plány na sjednocení. Tyto tendence byly podporovány i ze zahraničí, hlavně z Velké Británie a USA.¹²

Během téměř půl století (1867–1910) stáli v čele Mexika fakticky pouze čtyři prezidenti. Dva civilní, Benito Juárez a Sebastian Lerdo de Tejada, a dva vojenští – Porfirio Díaz a Manuel González.¹³

⁹ Housková, Anna, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha : Torst, 1998

¹⁰ Vesenskij, Vladimír, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha : Lidové nakladatelství, 1986, str. 207

¹¹ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové : Gaudeamus, 1996

¹² Polišínský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 329 –331.

¹³ Kašpar, Oldřich za spolupráce Evy Mankové, *Dějiny Mexika*, Praha : Lidové nakladatelství, 1999, str. 211

Dle nové ústavy bylo Mexiko federativní republikou, jejíž jednotlivé státy byly ve vnitřních otázkách zcela samostatné. Práva privilegovaných vrstev byla zrušena, došlo k uzákonění svobody projevu, tisku a shromažďování. Církevní i občanské korporace nemohly vlastnit nemovitosti. Ústava vzbudila odpor a země se ocitla v občanské válce.

Mimo zestátnění církevního majetku byla uzákoněna povinnost uzavírat občanský sňatek a vyhlášena svoboda kultů. K nejdůležitějším výsledkům reformy patřilo vynětí školství z vlivu církve. Od roku 1860 určovala další vývoj v Mexiku vítězná Juárezova vláda.¹⁴

Na vývoji Latinské Ameriky se silně podepsala průmyslová revoluce. Nabourala jinak spíše tradiční struktury na tomto kontinentu. Hlavní složkou společnosti byli zemědělci pracující se starými technologiemi, které je zpomalovaly. Společnost nebyla připravena na tak rychlý nástup průmyslu a jeho nových technologií.

Pro ženu však byla průmyslová revoluce pozitivním zlomem. Díky průmyslové revoluci vrůstá potřeba pracovních sil a žena se tak začíná přímo podílet na výrobě. Díky vlastnímu příjmu se stává nezávislejší, její práce je ale značně podhodnocena. Problémem je také koexistence práce s mateřstvím – dvojitá zátěž. Sociální zákonodárství se prosazuje až počátkem 20. století, v jeho první polovině se též prosazují ženská práva.

Průmyslová revoluce také podpořila rozdělení veřejné a soukromé sféry, neboť výrobu přesunula mimo domov. Rodina přechází od své role produktivní jednotky k roli reprodukční.

V posledních letech 19. století vrcholil proces zapojení Latinské Ameriky do světového hospodářství. Zdokonalení lodní dopravy znásobilo možnosti evropského kapitálu při exploataci subkontinentu.

Hospodářský pokrok byl nerovnoměrný, a tak byl provázen řadou problémů. Tomu odpovídal i profil latinskoamerické společnosti. V hospodářsky pokročilých zemích se politicky aktivovaly střední vrstvy a ke konci století se objevily i organizace dělnické třídy.¹⁵

¹⁴ Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 336 –337.

¹⁵ Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 339 –341.

Počátky dělnického hnutí tedy souvisí s průmyslovou revolucí. „Průmyslová revoluce dala ve velkých městech vzniknout proletariátu, namnoze evropského původu. To byl případ Mexika, Argentiny, Uruguaye, Chile a Brazílie. V těchto zemích se brzy začali formovat stoupenci První internacionály (nadnárodní organizace socialistických stran a dělnických svazů, založená 1864. U jejího zrodu stáli komunisté – Karel Marx, Bedřich Engels a anarchisté M. Bakunin) a první organizace dělnické třídy.“¹⁶ Roku 1878 byla založena Mexická komunistická strana.¹⁷

Po smrti prezidenta Juáreze roku 1876 ustavil generál Díaz svou diktaturu, která skončila až revolucí 1910.¹⁸ Je to datum, které Frida často uvádí jako datum svého narození, přestože se narodila v roce 1907.

Díaz se v 70. letech nejdnou postavil proti nezákonným záborům indiánské půdy velkostatkáři, ale už na počátku 80. let se přiklonil na stranu latifundistů¹⁹. Výsledkem zákonů z poloviny 80. let bylo ochuzení statisíců rolníků a vznik obřích latifundií. Tito lidé pak museli hledat práci na velkostatech. Jejich postavení se blížilo postavení otroků. Pro toto období je také charakteristický rozvoj středních vrstev, které nejvíce výtěžily z rozvoje středoškolského systému, který vláda podporovala. Vzdělání jim umožnilo lehce se přizpůsobit technickému pokroku, který vehementně obhajovali.²⁰

Zahraniční investice byly nasměrovány zejména do bodování železniční sítě. V menší míře pronikaly investice i do jiných odvětví, např. důlního. Počátkem 20. století stoupl také zájem o naftu (USA, ale i Britové). Cizinci byli v Mexiku zvýhodňováni různými daňovými úlevami, stali se jedním z faktorů, které způsobily rozvoj průmyslu.

Mexiko se obávalo, že ztratí národní nezávislost, bálo se, že hospodářství ovládnou zahraniční firmy. Tyto obavy podněcovala zejména americká politika ve Střední Americe. Už v té době se objevují jména revolucionářů Zapaty a „Pancho“ Villy, kteří sehráli důležitou roli

¹⁶ Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 346

¹⁷ Tamtéž, str. 347.

¹⁸ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové : Gaudeamus, 1996

¹⁹ velkostatkářů

²⁰ Kašpar, Oldřich za spolupráce Evy Mankové, *Dějiny Mexika*, Praha : Lidové nakladatelství, 1999

v mexické revoluci. Výsledkem bylo několik stávek.²¹ Situace, v níž se Mexiko nacházelo, znamenala začátek občanské války.

Prezident Madero usiloval o liberalizaci politického života. Nejdůležitějším bodem jeho programu bylo řešení problémů v oblasti držby půdy, ten mu měl získat stoupence. Rolníky však neuspokojil. Zapata žádal ve svém plánu půdu a válka pokračovala. Během ní byl Madero zavražděn a vlády se ujal Victoriano Huerta.²² Do čela hnutí proti nové vládě se postavil guvernér Carranza.

Napětí mezi rolnickými a buržoazními složkami revoluce bylo dočasně odstraněno dohodou z roku 1914, podle níž měla být vedena válka až do nastolení „demokratického režimu“. Podepsání dohody znamenal konec Huertovy diktatury. Zapata požadoval řešení agrární otázky. Carranza Zapatův požadavek odmítl tím spíš, že rolnický generál naléhal i na Carranzovo odstoupení z funkce vůdce konstitucionalistů. Zapata následoval i Villa, který prohlásil, že nepovažuje Carranzu nadále za „vůdce revoluce“. Na konci roku 1916 byla revoluce prakticky ukončena. Výsledkem byla nejpokrokovější ústava té doby.

Ohlas mexické revoluce mimo americký kontinent byl podstatně menší (odehrávala se v letech první světové války), byla zastíněna Velkou říjnovou revolucí. Odkaz mexické revoluce z let 1910 – 1917 je do dneška živý, zejména díky svému ohlasu ve výtvarném umění a literatuře. První světová válka obnovila spor o to, kdo bude Latinskou Ameriku ovlivňovat. Spojené státy posilovaly své kapitálové investice do zemí, které mohly nabídnout strategické suroviny. Válečné výsledky potvrdily posílení převažující orientace na USA.²³

Po skončení první světové války zasáhla Latinskou Ameriku krize. Zásadní význam měl pro Latinskou Ameriku II. Kongres Komunistické internacionály v roce 1920 a jeho výsledné dokumenty – Leninem zformulovaná rezoluce o národnostní a koloniální otázce, která zdůraznila spojení mezi mezinárodním revolučním hnutím a národně

²¹ Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 361 –365.

²² Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové: Gaudeamus, 1996

²³ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové: Gaudeamus, 1996, str. 78

osvobozeneckým bojem v koloniích. Latinskou Ameriku velmi zasáhla krize na americké burze („černý pátek“).

Aktivizovalo se dělnické hnutí vedené komunistickými stranami. Postupně se vytvořilo buržoazně nacionalistické hnutí. Nejvýraznějšími představiteli byli Gétúlio Vargas v Brazílii, Lázaro Cárdenas v Mexiku, později Juan Perón v Argentině.²⁴ Cárdenas nabídl řešení krize – rozdělával půdu, znárodňoval železnice, podněcoval rozvoj školství.²⁵

Po sedmileté občanské válce byla rozbita moc vrstvy latifundistů a podstatně omezeny pozice zahraničního kapitálu. Důležité bylo uskutečnit zemědělskou reformu, s níž však Carranza nespěchal. Místo reformy tak pokračovala válka.

Roku 1933 byly zveřejněny nové zákony, které měly urychlit pozemkové reformy. Prezidentem se stal Lázaro Cárdenas, za jehož vlády bylo lidem rozděleno více půdy než za předchozích dvacet let. Politický život se značně demokratizoval. Mexiko se stalo příkladem pro celou Latinskou Ameriku, uchovalo si i značnou samostatnost v zahraniční politice.²⁶

Během druhé světové války v Latinské Americe sílily vlivy fašismu a nacismu (zejména Argentina a Chile). Mezi Mexikem a USA byla v roce 1941 podepsaná smlouva o vzájemné pomoci. Je paradoxní, že druhá světová válka přinesla oproti Evropě Latinské Americe ekonomický vzestup. Této příležitosti se chopila zejména Argentina, Kuba a Mexiko. I přes jistý pokrok se i nadále zvětšovala disproporce mezi Latinskou Amerikou a západními státy. Politický neklid se projevil celou řadou vojenských převratů.²⁷

1.3 Role mužů ve Fridině životě

Prezident Vasconcelos se snažil přetvořit Mexiko v západním, amerikanizovaném stylu. Intelektuálové a umělci hájili domorodé kořeny.

²⁴ Polišínský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979, str. 426–436.

²⁵ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové: Gaudeamus, 1996

²⁶ Tamtéž, str. 452–456.

²⁷ Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové: Gaudeamus, 1996, str. 91

K šíření revolučních hodnot hledali nové způsoby a snažili se o jejich přiblížení co největšímu počtu lidí. Organizovali pojízdné školy, tiskli knihy, ale především docházelo k masovému uměleckému ztvárňování těchto idejí. Právě tady lze vysledovat kořeny nástěnných maleb (tzv. muralismu). Mexická nástěnná malba se začala vyčleňovat jako osobitá tvorba, daleko přesahující původní didaktické cíle. Přední představitelé byli José Clemente Orozco a Fridin budoucí manžel Diego Rivera. Tito tvůrci vyzdobili mnohé stavby v Mexiku i zahraničí lidovými a historickými motivy, ale i obrazy soudobého industriálního světa. Šlo o hluboce nacionalistické malířství se socialistickými idejemi. Zejména Diego stál v centru nového mexického intelektuálního života, organizovaného v besedních společnostech, oživovaného hudebníky, filosofy či literáty. Nejvýznamnějším přínosem bylo znovuobjevení tradičního, lidového Mexika a prezentace jeho hodnot a přírodního bohatství. Francouzský malíř Jean Charlott například vzkřísil ryteckou tradici, či americký profesor architektury William Spratling oživil zapomenuté řemeslo zdobení stříbrných předmětů.²⁸

Frida v té době ukončila vyšší reálnou školu na německé škole v Mexiku. Od roku 1922 navštěvovala Národní přípravnou školu. Škola měla velmi přísné přijímací zkoušky (v celkovém počtu 2000 žáků patřila Frida k prvním 35 dívkám, které byly na školu přijaty).

Od roku 1925 dostávala hodiny kreslení od otčova přítele Fernanda Fernandéze, profesí grafika (byl jejím talentem překvapen). Tehdy kopírovala rytiny švédského impresionisty Anderse Zorna. Frida dle vlastní výpovědi do té doby nemyslela na to, že by se věnovala uměleckému povolání.²⁹

Členství ve studentské skupině *cachucas*, etablované na přípravné škole, Fridě přineslo první velkou lásku. Skupina se pojmenovala podle kšiltovek, které nosila jako poznávací znamení. Šlo o přívržence národně socialistických idejí ministra kultury Josého Vasconcelose, kteří se stavěli za provedení reformy ve škole.

²⁸ Kašpar, Oldřich za spolupráce Evy Mankové, *Dějiny Mexika*, Praha : Lidové nakladatelství, 1999

²⁹ Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006, str. 12

Ze skupiny *cachucas* také vzešlo několik vůdců mexické levice. Jedním z členů *cachucas* byl Alejandro Gómez Arias, Fridina první velká láska. Dalším členem byl Germán de Campo. Právě ten představil Fridu v roce 1928 okruhu přátel, kteří se seskupili kolem exilovaného kubánského komunistického revolucionáře Julia Antonia Mella.

Velký vliv měla na Fridu italská fotografka Tina Modotti, která se stala její důvěrnou přítelkyní. Modotti, tehdy partnerka fotografa Edwarda Westona, přišla do Mexika roku 1923 z Kalifornie. V kruhu mexických umělců byla velmi oblíbená. Jejími obdivovateli byli malíři Jean Charlott, Roberto Montenegro, Best-Maugard, Nahui Olín a později i význační muralisté³⁰ jako Orozco, Siqueiros a Rivera.

Alejandro roku 1928 definitivně ukončil svůj vztah s Fridou, což těžce nesla. „*Nyní více než jindy cítím, že už mě nechceš...přesto víš, že tě miluji! Nebyl jsi pouze mou věcí, ale mnou samou!*“³¹ O tři měsíce později Frida vstoupila do komunistické strany, kde poznala svou další lásku – Diega Riveru. Mimo to Frida působila v dělnických spolcích, či v tajných vojenských juntách. Jako členka Ligy mladých komunistů organizovala diskuse na různá témata.

V té době bylo Diegovi 41 let a byl snad nejznámějším umělcem Mexika, ovšem s tou nejhorší reputací. „*Nejsem pouze umělcem, ale také mužem, jenž naplňuje svou biologickou funkci tím, že plodí obrazy, stejně tak, jako strom produkuje květy a plody.*“³² Maloval od tří let, v deseti letech pak chodil do umělecké školy, dále na hodiny nejprestižnější

³⁰ Muralismus je malířské hnutí etablované v Mexiku, lze ho chápat jako latinskoamerický směr, avantgardní umělecký výraz, jev spjatý s mexickou revolucí probíhající v období vlády prezidenta Ávara Obregóna. Staví na mexickém vlastenectví a vyzdvihuje povstalecké hrdiny a bojovníky za národní požadavky, poukazuje i na indiánskou minulost. Používá nový výtvarný jazyk, jenž obsahuje národní, náboženské a pro-hispánské motivy. Vznik muralismu je spojen s uveřejněním manifestu *Sociální, politické a estetické prohlášení* (1922). Muralismus se zaměřuje na vnitřní i vnější vyzdobu veřejných budov monumentálními nástěnnými malbami, zobrazovány jsou náměty z předkolumbovského Mexika, z osvobozeneckého hnutí i ze soudobého života země. Hlavní představitelé jsou Diego Rivera, José Clemente Orozco a David Alfaro Siqueiros. Druhou generaci muralistů rozvíjející mexický národní muralismus tvořili Rufino Tamayo, Carlos Chávez, Jorge González Camarena a další.

(<http://cs.wikipedia.org/wiki/Muralismus> ;
http://the-artists.org/movement/Mural_Art__Muralism.html)

³¹ Z dopisu pro Alejandra

³² Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 111

mexické umělecké školy – Akademii sv. Karla. V roce 1902 školu opustil, neboť mu akademické techniky přišly omezené.

Roku 1907 odcestoval do Evropy, kde se nadchl pro staré mistry. Začal napodobovat El Greca a malíře italské renesance. Poté, co strávil rok ve Španělsku, se usadil v Paříži, kde pobýval kromě pár krátkých návštěv Mexika až do roku 1921. V Evropě zanechal svou ruskou milenkou, malířku Angelinu Beloff (ta ho seznámila okruhu přátel kolem Henryho Matisse), nelegitimního potomka a samozřejmě mnoho přátel jako Picassa a Gertrudu Stein, Guillauma Apollinaira a další. Z mexických malířů ho inspiroval zejména Santiago Rebull (1829 – 1902), José Maria Velasco (1840 – 1912) či výše zmíněná Angelina Beloff (viz. Obr. 44).

První Diegovou zakázkou po návratu do Mexika byla nástěnná malba *Stvoření* (viz. Obr. 2) do amfiteátru Národní přípravné školy. Tato malba stála na počátku stylu, později klasifikovaném jako *mexikanismus*. Ten se výrazněji projevil na zdech Sekretariátu pro veřejná studia. Dříve opomíjenému předkolumbovskému umění se dostalo pravého ocenění – bylo chápáno jakožto reflexe něčeho mysteriózního, něčeho opravdu mexického. Tyto tendence se silně odrazily v díle Fridy.

Roku 1928, kdy Diego poznal Fridu na večírku u Tiny Modotti, byl ženatý. Nebylo to poprvé, kdy byl uchvácen jinou ženou. V jeho případě rozhodně nešlo o zajímavý zevnějšek, kterým by ženy získával, ale o jeho osobnost.

Poměrně překvapivé je, že Diego ženy nadřazoval nad muže, a to v mnoha ohledech. Dle něj jsou senzitivnější, mírumilovnější a vzdělanější.³³ Rád s ženami hovořil, vážil si jejich názorů, a mimo to samozřejmě oceňoval krásu tělesnou. V tomto smyslu se ženy opět jeví jako dekorativní součást vůdčích mužů.

Spojoval je zejména ironický smysl pro humor, láska k všemu banálnímu, což vyzdvihávali nad něco úžasného (podobně jako u magického realismu). Rivera často říkal: „*Problém s Fridou je, že je příliš realistická. Nesní.*“³⁴ Naopak Frida říkala, že je Diego příliš sentimentální.

³³ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006

³⁴ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 128

Šlo o velmi silný vztah, dle jejich naturelu asi i velmi vášnivý, ale také značně problematický. Byli to silné osobnosti, oba měli rádi pozornost, kterou na sebe přitahovali, a oba neradi ustupovali ze svých postojů. Další problémy v jejich vztahu působily Diegovy časté zálety, které začaly poměrně záhy po svatbě.

Frida byla nekonvenční žena, proto se nenechala svázat normami křesťansko-patriarchální společnosti. I ona vystřídala mnoho milenců. Na rozdíl od Diega, jež je měl otevřeně, měla je ona v tajnosti. Opět můžeme konstatovat, že šla proti tradičnímu společenskému úzu, který říká, že je nežádoucí, aby se žena chovala promiskuitně. Ženu si vždy společnost považovala pro její čistotu, neposkvrněnost. Nicméně to, co se ženám zakazovalo, u mužů nevadilo. V tomto ohledu existovala dvojitá morálka, jedna pro ženy, druhá pro muže, která je ostatně patrná dodnes.³⁵

Frida Diega považovala za nejlepšího malíře na světě. Když mu ukázala své první obrazy, řekl, že první, co musí udělat, je najít si vlastní výraz. Byl pro ni velkou osobností a autoritou co se malby týče, což pramenilo nejen z toho, že byl starší, ale bylo to je ještě umocněno tím, že v umění nenalézala příliš ženských vzorů. V prvních obrazech je také patrný vliv evropské malby. Díky tomu, že Frida nikdy nebyla v malbě „školená“, mohla mnohem snadněji překračovat hranice akademické malby. Pozorovala a vnímala objekty jiným způsobem než Diego. Byla oproštěná od akademických teorií – pronikala do neobyčejného, do toho, co společnost pobuřovalo. Zaměřovala se na detaily šatů a tváře s cílem zachytit co nejvíce z individuálního, často až intimního života portrétovaného. Její motivy vycházely ze světa, který je bezprostředně na dosah – nejde o fantazie, či hluboká filozofická témata, ale o přátele, zvířata, zátiší a o ji samotnou. Oblíbila si dekorativní motivy a témata, které měly původ v lidové tvorbě.

³⁵ de Beauvoir, Simone, *Druhé pohlaví*, Praha : Orbis, 1996

1.4 Fridin vnitřní zápas s genderovými konvencemi

Rodina Fridy, především její matka, se sňatkem s Diegem nesouhlasila. Nesouhlasila s tím, že si její dcera vybrala ateistického komunistu – dle ní navíc tlustého, ošklivého, starého. Fridino zranění způsobené autobusovou nehodou zapříčinilo, že se celá rodina nacházela v nepřilíš příznivé finanční situaci, sňatek s Diegem celé rodině v podstatě pomohl.

Ve stejném měsíci, kdy si Diego vzal Fridu, byl jmenován ředitelem Akademie svatého Karla, kde v mládí studoval, a mimo to velmi tvrdě pracoval na svých individuálních zakázkách. Naopak Frida v prvních měsících manželství příliš nemalovala. Během prvního roku manželství také poprvé prodělala potrat.

Frida byla velmi společensky aktivní žena, ale vstupem do manželství se snažila naplnit i roli manželky, podle kánonu tehdejší doby. Usilovala o to být vzornou manželkou, tak jak si to přál Diego, zároveň se mu líbila ona silná žena s vlastními názory. Ovšem on byl pro ni zpočátku spíše v pozici velkého mistra a ona jeho zbožná obdivovatelka. Frida se na jednu stranu snažila bojovat proti jednoduché, zakořeněné představě o roli pokorné ženy, ale na druhou stranu i ona hledala naplnění v manželství. V partnerství s Diegem se snoubilo to, že jí byl inspirací vnější, vnitřní a zároveň i učitelem. To on mohl převážně za její pocity, které se pak promítaly do jejího díla – promítaly její život.

Manželství je tradičním údělem, jenž se ženě nabízí. I neprovdaná žena je vlastně tematizovaná vzhledem k němu (například jako formulace „stará panna“).³⁶ Instituce manželství však byla pro jednotlivé partnery asymetrickou záležitostí. Muž byl samostatným jedincem, žena jeho doplňkem. Tento stereotyp Frida prezentuje na obraze *Frida a Diego Rivera* (viz. Obr. 5). Obraz svou kompozicí výrazně připomíná obraz Jana van Eycka *Manželé Arnolfiniovi* (viz. Obr. 6) z roku 1434. Na obraze drží pokorně za ruku svého muže, velkého (nejen obrazně) malíře. Zdá se, že se v tomto případě podvolila dominantnímu společenskému proudu, který pokoru od ženy očekával. Vypadá, jako by se vedle něj vznášela, zatímco on pevně stojí na zemi. Jakoby se manželství stalo oprávněním její

³⁶ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

existence a zpočátku také prostorem zajišťujícím jí životní jistoty. Sociální řád často mužskou nadvládu potvrzuje, důkazem může být například sexuální dělba práce. Již od školních let je často dívkám vštěpováno, že tahle práce „není pro ně“, naopak existují obory, které jsou zcela feminizované (např. ošetřovatelky, sekretářky, kadeřnice). Vztahy nadvlády se zdají jakoby přirozené, protože se na ně aplikují kategorie konstruované z hlediska vládnoucích.³⁷

Muž vyjadřuje osobnost seberealizací, podílem na utváření světa – ženě byla tato role dlouho upírána. Žena se stará o domácnost, nevytváří trvalé hodnoty. Tuto roli se Frida snažila popřít. Přesto, že byla vdaná, snažila se být na svém muži finančně nezávislá a také sama tvořila. Dalo by se říci, že nepotřebovala závislost na muži a dětech, která by jí nahrazovala ony zmíněné mužské hodnoty, jež ona nemohla mít. Přesto se díky tlaku společnosti, která vidí ženu na prvním místě jako matku, cítila nedostatečná. Ona zmíněná asymetričnost je prohloubena tím, že muž chce ženu vlastnit, ale nechce se jí odevzdat (příkladným případem je i Diego, který si neustále stvrzuje vlastní úspěšnost tím, že má velké množství milenek).

Dopisy, které Diego posílal Fridě překvapivě odhalují jeho láskyplnou péči přesto, že byl známý jako bezohledný egoista pohlcený sám sebou a svou prací. Pravděpodobně se jinak prezentoval na veřejnosti a jinak doma. Na veřejnosti soutěžil s ostatními muži, v soukromí se uvolnil.³⁸ Pěkná slova, jimiž ji často obdarovával, možná spíše zakrývala, či vylepšovala jeho činy a kompenzovala nedostatečnost zájmu nebo pozornosti. Frida na něj čekala často celé dny. Jeho dobrá nálada a blahosklonnost byla asi součástí každodenního divadla, snahou o zakrytí partnerských problémů.

Fridino oblékání tehuanského kroje (tradiční ženský kroj z oblasti z Tehuantepecké šíje, regionu jihozápadního Mexika) bylo součástí přijetí mexikanismu. Indiánské oblečení reprezentovalo způsob, jak vyjádřit spojení s rasou. Tehuanský kroj tvořil součást jí samé, legendární

³⁷ Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha : Karolinum, 2000

³⁸ Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha : Karolinum, 2000

osobnosti a perfektní přítelkyně, která přečnívala nad Diegem. Šaty se staly natolik pevnou součástí její osobnosti, že je mohla zobrazit jen samotné a divák i tak pochopil, že jde o ní, ne jen o specifický „oděv“. Sloužily k nahrazení jí samé. Byly také lékem proti samotě. Oblékala je i v době, kdy byla upoutaná na lůžko. Šaty stvrzovaly lásku k životu. Na druhou stranu měly možná zakrýt defekty těla, způsobené nemocí a nehodou. Byly natolik výrazné, že strhávaly pozornost samy na sebe a ne na pochroumané tělo.

Svým neobvyklým stylem oblékání se odlišovala od většinové společnosti té doby. Vyjadřovala jimi svůj osobitý postoj nejen k oděvu, nýbrž i k postavení ženy jako manželky. Nešlo jen o zálibu v dlouhých sukních a tradičních výšivkách – ženy v Tehuanském kmeni jsou sociálně a ekonomicky dominantní. Tato okolnost zřejmě představovala pro mnohé intelektuály další podnět a učinila z kroje ve 20. a 30. letech 20. století velmi oblíbený oděv vzdělaných mexických městských žen. Frida nosila také překřížený šál, což bývalo znakem ženských bojovnic, tzv. *soldaderas*.³⁹ Oba typy oblečení působily přinejmenším excentricky v prostředí, kde se většina ostatních žen z její vrstvy oblékala podle diktátu poslední módy, velmi moderně a koketně. Frida se způsobem oblékání stala jakýmsi mexickým artefaktem.

Genderová tematika se do jejího díla dostává i prostřednictvím mužských šatů. Na obraze *Autoportrét s ustřiženými vlasy* se zpodobnila v mužských šatech, které jsou navíc velké a její postava se v nich ztrácí. Na tomto obraze je také napsáno: „*Jestliže jsem tě miloval, tak pro tvoje vlasy; teď, když jsou nakrátko, už tě nechci*“. I to možná vyjadřuje přání být mužem, či v tu chvíli odmítala být ženou – opuštěnou a zrazenou. Stejně tak lze tento obraz chápat jako jistou rebelii, právě ona na něm třímá v ruce nůžky, kterými si ustříhla vlasy. Může jít o provokaci, výzvu – vím, že nemáš rád krátké vlasy, a proto to udělám. Stejně tak může být brán jako forma citového vydírání. Sama se přiklání spíše k té rebelii. Převlékání do mužského šatstva ji provázelo od dětství – na fotografii

³⁹ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006

z roku 1926 je mezi ostatními členy rodiny v pánském obleku. Převlékáním zpochybňovala tradiční ženské role, jednoznačnost ženství.

Již v předhispánských kodexech se vyskytují velmi krásné ženy. Symbol ženskosti byl totiž v té době spojován s fyzickou krásou. Žena se tedy stává obrazem, či reflexí nadpřirozené esence ženy, tedy bohyně.⁴⁰

Velký důraz na ženskou krásu a na šatstvo je tedy ve společnosti silně zakořeněný. U Fridy nešlo o faleš, nezměnila svůj charakter, aby odpovídala Diegovým, či společenským ideálům (a její oděv nebyl ani tehdy ideálem v odívání). Žena je společností často stavěna do pozice sexuálního objektu (vizuálního obrazu), neboť tato hodnocení vycházejí převážně od mužů. Ženské bytí je vnímáno jako to viděné (žena existuje pro pohled druhých).⁴¹ Na druhou stranu od muže se krása nevyžaduje, muž se nepotřebuje zdobit. Již od dětství jsou chlapci častěji chváleni za intelektuální výkon, zatímco dívky za upravený zevnějšek (když to obrátíme, závisí na ženě samotné, zda se těmto tlakům poddá či ne). Frida prostřednictvím šatů maskovala některé své nedostatky, z jiných naopak udělala svou přednost – srostlé obočí, které je charakteristické spíše u mužů.

Ženy se tedy často identifikují s vizuálními atributy, ale jde o atributy společností žádané. Společnost může vyvinout tlak natolik silný, že naše vlastní identita může být potlačena v rámci zachování společenského statutu nebo i jen ze strachu z reakce okolí. Stigmatizující může pro jedince být rozdílnost mezi tělem sociálně požadovaným a praktickým vztahem k tělu vynucovaným pohledy a reakcemi druhých. S takovými pocity bojovala pravděpodobně i Frida, neboť celý život tematizovala své nemocné tělo prostřednictvím své malby.

1.5 Callesova diktatura

Za vlády Callese bylo mnoho muralistických děl, nevyjímaje těch Diegových, zničeno. Léta 1929 – 1934 charakterizuje politická represe. Diego, stejně jako Orozco, odjel do USA, kde ho již předešla jeho pověst a

⁴⁰ http://gender.ff.cuni.cz/anotace_binkova.htm [15. 8. 2007]

⁴¹ Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha : Karolinum, 2000

stala se z něj legenda. Ani v New Yorku nezapomněl na komunistické ideje, které, jak tvrdil, šířil prostřednictvím své tvorby. Říkal, že umění je jako šunka – strava pro lidi.⁴² Fascinovaly ho nové technologie, stejně jako revoluční potenciál Spojených států.

V roce 1930 se spolu s Fridou přesunul do San Francisca, kde dostal další zakázku. Na rozdíl od „velkého“ malíře Diega, se Frida ve Státech neprezentovala jako malířka a nikdy o tom nemluvila. To, že byla mimo prostředí milovaného Mexika, ji deprimovalo, proto se ještě více uzavřela do sebe. V roce 1929 poznala doktora Eloessera, se kterým se od té chvíle vždy radila o všech zdravotních problémech. Roku 1931 mu na důkaz přízně namalovala z vděčnosti obraz *Portrét doktora Eloessera*. Medicína je obor tradičně ovládaný muži – žena je vnímána jako pacientka. Tuto strukturu dokumentuje Diegův obraz pro Národní kardiologický institut, kde všichni zobrazení lékaři, jsou muži.

Když Diego dokončil *Kalifornskou alegorii* (viz. Obr. 3), svou zdejší první zakázku, oba navštívili v Athertonu Sigmunda Sterna, známého mecenáše. Frida zde pravděpodobně namalovala obraz *Portrét Luthera Burbanka* (viz. Obr. 4). Šlo o muže, jenž se snažil vytvářet klony zeleniny a ovoce – proto byl na obraze spodobněn jako hybrid, spojen se stromem, který představuje kontinuitu mezi životem rostlinným a lidským, přechod od života ke smrti – tedy znovu oblíbené dualistické téma. Zdá se, že se v té době pohybovala téměř výhradně v mužské společnosti, neboť převažují portréty mužů. Poté následoval obraz *Frida a Diego Riverovi* – svatební dvojportrét (viz. Obr. 5).

1.6 Nemocnice Henryho Forda

Pro Diega byl Detroit srdcem průmyslu, proto ho velmi potěšilo, když byl místním ředitelem Institutu umění, Edsel Fordem vyzván, aby zde realizoval další nástěnnou malbu, která měla oslavovat město Detroit, zejména jeho proslulou automobilku. Když se novináři při příjezdu zeptali

⁴² Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 154

Fridy, zda je také malířka, odpověděla: „*Ano, nejlepší na světě.*“⁴³ Zajímavý posun, neboť ještě při pobytu v San Franciscu o své profesi nemluvila.

Frida toužila mít děti, velmi je milovala a považovala je za sobě rovné (často hlídala děti své sestry), proto pro ni bylo důležitým životním zlomem, když otěhotněla. Na jednu stranu po dítěti velmi toužila a chtěla ho, ale pod vlivem Diega, který o dítě nestál, silně pochybovala nad tím, zda by to bylo vhodné. Fakt, že Diego odmítal otcovskou roli, jejímž prostřednictvím mohl jeho rod pokračovat dál, je překvapivý. Neodmítal je snad proto, že by se pozornost od něj přesunula k někomu jinému? Frida často říkala: „...*musím se věnovat „svému“ Diegovi a na dítě bych vlastně neměla čas...*“⁴⁴

Další pochybnosti byly spojeny s jejím zdravotním stavem. Tuto skutečnost konzultovala s doktorem Eloesserem (pro dítě se však rozhodla dříve, než dostala odpověď od doktora Eloessera). „...*poté co jsem zvážila všechny obtíže, jež by mi to mohlo způsobit, byla jsem nakonec nadšená, že budu mít dítě...*“⁴⁵ Naordinovaný klid na lůžku byl neskutečný problém. Nechtěla být doma, kde se nudila. A možná proto začala více malovat. V červnu 1932 o dítě přišla. Blízká přítelkyně Fridy, Bertrám Wolfová, si myslela, že zásadní problém byl Diegův negativismus, on, pravděpodobně kvůli své pohodlnosti, dítě nechtěl.⁴⁶ Pět dní po potratu nakreslila tužkou první malý obrázek. Chtěla namalovat dítě, o které přišla, k čemuž ji jako studijní materiál sloužila odborná kniha. Obraz *Nemocnice Henryho Forda* (viz. Obr. 7) byl první ze série „krvavých“ obrazů (další *Jen pár bodnutí dýkou* a *Sebevražda Dorothy Halleové*). Zobrazila na něm pětici symbolů, které považovala za příčinu potratu. Tento obraz také reflektuje pocit, že nemůže naplnit svou „ženskou roli“ – být matkou.

Doktor Eloesser jí později věnoval zárodek dítěte v hliněné nádobě, kterou si vystavila mezi sbírku panenek. Je patrné, že Frida po dítěti

⁴³ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 177

⁴⁴ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003

⁴⁵ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 142

⁴⁶ Tamtéž, str. 193

opravdu toužila a to, že ho nemohla mít, kompenzovala například právě zmíněnými panenkami nebo tím, že si zaplnila dům zvířaty, ke kterým měla téměř mateřský vztah.

Panenko se objevila na obraze *Já a moje panenka* (viz. Obr. 14) z roku 1937. Na základě toho, že v tomto období namalovala velké množství obrazů s tematikou panenek, je možné, že během tohoto roku prodělala další potrat. Její deník odhalil smutek z toho, že nemůže mít dítě. Ten přetrvával i přesto, že se zajímala o mnoho rozličných věcí a byla téměř neustále obklopena svými přáteli. „*Malba mi naplňuje život. Přišla jsem o tři děti...tohle vše mi malba nahrazuje. Myslím, že práce je to nejlepší.*“⁴⁷ Jindy poznamenala: „*Mé obrazy jsou dobře namalované. Nejsou namalované rychle, ale trpělivě...myslím, že zaujmou alespoň někoho.*“

V roce 1932 se musela Frida rychle vrátit zpět do Mexika, neboť její matka byla vážně nemocná. Na rozdíl od otce ji s matkou nepojil příliš blízký vztah, snad právě proto, že se v mnoha ohledech vymykala tradiční ženské roli. Matku líčila jako velmi sympatickou, aktivní a inteligentní, ale také vypočítavou, krutou a fanaticky založenou a navíc nepříliš vzdělanou – neuměla číst ani psát, jen počítat peníze.⁴⁸ Možná i díky tomu se Frida později identifikovala spíše s muži (viz. její obdiv k doktorům, manželovi, otcovi či Trockému). Týden po jejím příjezdu matka zemřela. V tomto období pravděpodobně vznikla myšlenka na obraz *Můj porod* (viz. Obr. 8). Z pohledu lékaře je vidět velká hlava dítěte, která se dere na svět, ovšem vypadá jako by bylo mrtvé. Tento obraz není tak neskutečný, fantastický jako obraz *Nemocnice Henryho Forda* (viz. Obr. 7). Obraz *Můj porod* (viz. Obr. 8) je reálným zobrazením porodu. Krom toho, že obraz zachycuje její vlastní porod, souvisí také se smrtí nenarozeného dítěte. Jakoby dávala život sobě samé. Motiv obrazu připomíná aztéckou sošku bohyně Tlazolteótl (bohyně země a plodnosti) z roku 1500, která představuje ženu sedící na bobku při právě probíhajícím porodu.

⁴⁷ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 195

⁴⁸ Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo*, Praha : Taschen, 2006, str. 9

Po určitém čase stráveném v Mexiku se vrátila do Detroitu, kde si Diego způsobil problém, když na své nástěnné malbě změnil neznámého dělníka v Lenina, což se nelíbilo zadavateli. Vyplatil mu část ze slíbených peněz a dílo zakryl dřevěnými deskami. Diego byl z jeho nepochopení pro danou věc a z faktu, že nemůže dílo dokončit, velmi rozčarovaný. Následně se snažil nalézt vhodné místo, kde by motiv znovu zopakoval a namaloval ho celý, bez nároku na honorář, ale místo, které by tomu účelu vyhovovalo, nenalezl.

Napětí mezi Fridou a Diegem se ještě zostřilo dalším konfliktem – Frida se chtěla vrátit do Mexika, alespoň na nějakou dobu, ovšem Diegovi se ve Státech líbilo. Rozhodl se v New Yorku zůstat, dokud nedokončí dvě plátna pro dělnickou školu. Byl přesvědčen o tom, že se světová revoluce musí odehrát v industrializované zemi a on chtěl být při tom. V tomto období vznikl obraz *Mé šaty visí tam* (viz Obr. 10). Jde o jedinou koláž ve Fridině díle. Jsou na ní symboly moderní americké industriální společnosti, ničení lidských hodnot. Frida tak vyjadřuje zcela opačný postoj než Diego na své nástěnné malbě v Rockefellerově centru, kde opěvoval nové technologie, moderní průmysl a jeho sílu. Frida byla, jak jsme zmínili, v moderní kapitalistické společnosti nespokojena. Tyto pocity vyjádřila právě na obraze *Mé šaty visí tam* (viz. Obr. 10) či na obraze *Autoportrét na hranic mezi Mexikem a USA* (viz. Obr. 9). V růžových šatech s mexickou vlajkou v ruce stojí na podstavci před dvěma odlišnými světy – světem Mexika, který je určován přírodními silami a přirozeným životním cyklem, a světem Severní Ameriky, mrtvým světem ovládaným technikou.⁴⁹

1.7 Návrat do Mexika

Do Mexika se manželé vrátili roku 1933, a to na novou adresu – do San Ágelu. Zabydleli se ve dvou moderních domech v tradičních mexických barvách – v červeném Diego a v modrém Frida (většinou bývá symbolika barev přesně opačně – modrá se pojí s mužem, červená se ženou). Šlo

⁴⁹ Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006

vlastně o dva domy propojené můstkem (viz. Obr. 46). Otázkou je: proč žili vedle sebe a nikoli spolu? Bylo to v zájmu obou, nebo jen Diegově? Diegova část byla také příznačně mnohem větší, oproti menší a intimnější části, kterou obývala Frida. Můstek propojoval Fridinu část s ateliérem Diega.

V roce 1934 nenamalovala ani jeden obraz. V následujícím roce dokončila dva – *Jen pár bodnutí dýkou* (viz. Obr. 12) a jeden autoportrét. První vznikl na základě novinového článku, který informoval o vraždě jedné ženy, ubodané manželem. V tomto obraze se pravděpodobně zrcadlí její vlastní bolest, jež se přetváří do neštěstí jiné ženy. Symbolicky navazuje na její osobní situaci, zklamání z toho, že Diego navázal v té době intimní vztah s její sestrou.

Po dalším potratu doktoři Fridě zakázali mít pohlavní styk (což pro ni muselo být obtížné, neboť sexualita byla v jejím životě podstatná), a tak si Diego pravděpodobně vynahrazoval tento nedostatek jinde. Začal pracovat na zakázce pro Národní palác a jako model mu seděla Fridina sestra Cristina. Ze spolupráce se vyvinul intimní vztah, který trval možná i rok. Frida tuto skutečnost nesla oproti jiným Diegovým nevěrám velmi nelibě a celá věc ji pobouřila. Odstěhovala se ze San Ágelu do malého bytu. Posléze odjela spolu dvěma přítelkyněmi do New Yorku. Koncem roku 1935, kdy skončil poměr mezi Diegem a Cristinou, se vrátila do San Ágelu.

1.8 Nemanželské poměry

Díky avantýře mezi Diegem a Cristinou se z mladé, oddané manželky stala velmi komplikovaná žena. Musela se naučit být samostatná, či to alespoň předstírat. Dva domy Riverových, stejně jako můstek, který je spojoval, představoval zvláštní vztah nezávislosti, jenž je charakterizoval. V roce 1936 namalovala dva obrazy – *Mí rodiče, prarodiče a já* (viz. Obr. 13) a autoportrét pro doktora Eloessera.

Financemi se Diego příliš nezaobíral, o ně se starala spíše Frida. Na druhou stranu rád utrácel enormní částky za předkolumbovská díla, která sbíral. Byl také velmi štědrý, co se týče peněžitých darů pro levicové

politické organizace. Nemalou část výdajů tvořila léčba Fridiných zdravotních problémů (zhoršených nadměrnou konzumací alkoholu, její přátelé říkali, že pije jako starý *marachi* – kočovný mexický hudebník; někteří ji dokonce považovali za alkoholičku).⁵⁰ Ona sama se snažila výdaje snížit. S pečlivostí je všechny zaznamenávala do účetní knihy a sama se starala o výdaje týkající se domácnosti, což svědčilo o její (sebe) kázni. Tedy další netradiční skutečnost v jejich vztahu – žena se stará o peníze, oproti tehdejšímu a i současnému trendu, kdy peníze kontroluje muž, který zpravidla více vydělává.

Frida nezaostávala za Diegem ani co se týče mileneckých vztahů, nevyjímaje těch homosexuálních. I její dvoj-autoportréty mohou svědčit o potenciální homosexualitě. Sklon k narcismu je jasně patrný. Je možné, že na některých obrazech, kde je mimo autorky zobrazena další žena, může jít o její milenkou (*Co mi dala voda* nebo *Dva akty v lese*). Diegovi to příliš nevadilo, což je překvapivé, neboť v mexické společnosti i nadále přežívá přesvědčení, že homosexualita je nemoc a sociální problém. Zdá se, že homosexualita je větším problémem u mužů, než u žen. U mužů jsou ženské rysy nežádoucí (takový muž je označován termínem „poco hombre“, tedy nedostatečný muž).⁵¹ Diegovi více vadili její heterosexuální milenci. Zcela jistě by se dalo konstatovat, že sexualita hrála ve Fridině životě důležitou roli. Tuto skutečnost reflektují obrazy jako: *Květ života* (viz. Obr. 32) či *Slunce a život*. Jedním z jejích milenců byl například sochař Isamu Noguchi. Dalším milencem jí byl i Nicolas Muray, módní fotograf s kořeny v Maďarsku.

To, co muže na Fridě často zaujalo, byla její fascinace sama sebou. Ta u ní přerůstala až do formy narcismu, který se projevoval v neustálém opakování vlastních portrétů, ale také pěstěním kultu svého já prostřednictvím deníku. Sní, aby si kompenzovala reálný svět.⁵²

Na počátku třicátých let začal Diego sympatizovat s trockistickým hnutím. Stejně jako Trocký i on považoval byrokratické síly za škodlivé.

⁵⁰ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 254

⁵¹ www.project-syndicate.org [9. 8. 2007]

⁵² de Beauvoir, Simone, *Druhé pohlaví*, Praha : Orbis, 1996

To, že se Frida začala více angažovat v Trockistickém hnutí, ji přiblížilo k Diegovi. Manželé Riverovi se zasadili o to, aby Lev Trocký poté, co byl na nátlak Moskvy vyhoštěn z Norska, dostal azyl v Mexiku. Roku 1937 přijel Trocký spolu s Natálií Sedovou do Mexika. Frida si s revolucionářem prožila krátkou milostnou aféru, ale pravděpodobně to byla ona, která ji ukončila. Roku 1937 věnovala Trockému k narozeninám jeden ze svých portrétů (viz. Obr. 16).

Diegova vášeň pro Trockisty začala časem opadat. Jejich názory se mu zdály prázdné. Napsal dokonce dopis Bretonovi, kde otevřeně kritizoval metody Trockého. Na začátku roku Trocký v tisku potvrdil, že již nadále necítí morální solidaritu od Rivery a v roce 1939 se odstěhoval z jejich domu.

V letech 1937–1938 namalovala Frida více obrazů než v celých předešlých osmi letech manželství. Šlo například o obrazy *Já a má panenka* (viz. Obr. 14), *Co mi dala voda* (viz. Obr. 22), *Fulang-Chang a já* a několik dalších. Na některých se namalovala jako dítě. Zdá se, že s nostalgií vzpomínala na vlastní dětství.

V roce 1938 navštívil Mexiko André Breton s manželkou. Breton si jí jako osoby i jejího díla vážil a nabídl, že jí zorganizuje výstavu v Paříži. Mexickým malířům tohoto období dal přívlastek „přírodní surrealisté“. O práci Fridy řekl, že není umění, které by bylo více „ženské“. Přestože vždy sverpě tvrdila, že surrealisty poznala, až když přijel Breton do Mexika, měla značné znalosti o umění (zejména o renesanční evropské malbě) na to, aby se dalo říci, že byla „nedotčená“ jakýmkoli vlivem jiných umělců nebo uměleckými směry. Frida byla velmi vzdělaná žena, a to nejen v oblasti dějin umění, ale i filozofie či psychologie.

1.9 Paříž

Evropa se v době Fridina příjezdu právě nacházela na prahu druhé světové války. Nešlo tedy zrovna o příhodné období k pořádání výstavy, neboť lidé neměli peníze na zbytek – z toho pravděpodobně pramenila nepříliš velká úspěšnost její výstavy a to jak z hlediska finančního, tak i uměleckého.

Za neúspěchem výstavy možná také stálo to, že Francouzi jsou velcí nacionalisté, a proto je asi příliš nezajímala nějaká, pro ně neznámá malířka z cizí země. Další problém možná byl, že byla žena – ženské autorky si společnost příliš nepovažovala (dvojitá marginalizace). Frida to komentovala takto: „*Muži jsou králové. Řídí celý svět.*“⁵³ V očích veřejnosti moc zájmu nesklidila, ale malíři a zejména surrealisté si její dílo považovali a mnozí si ji oblíbili. Pablo Picasso, jí věnoval náušnice ve tvaru zmenšené ruky, s nimiž se Frida zpodobnila na nejednom obraze (viz Obr. 24). Jeden z autoportrétů Fridy zakoupila i galerie Louvre, jakožto první dílo mexického umělce 20. století.

Jisté podobnosti s Fridou, zejména v tématech a následně motivech, můžeme nalézt v díle surrealisty René Magritta, který namaloval v roce 1937, stejně jako Frida, obraz s motivem matky a dítěte. On namaloval *V duchu geometrie* (viz. Obr. 18) a ona *Má chůva a já* (viz. Obr. 17). Fridin obraz byl reakcí na to, že nebyla kojena vlastní matkou, ale chůvou, neboť již jedenáct měsíců po Fridě přišla na svět její sestra Cristina. Zachycuje také bolestně pociťovanou neschopnost mít vlastní dítě, což se odrazilo v tom, že vůči Diegovi na svých obrazech často vystupovala v roli matky. Podobně jako středověké madony ho i ona drží v náručí.

S tématem znovuzrození a obnovy života souvisí i obraz *Poraněný jelen* (viz. Obr. 36) z roku 1946, ten může představovat genderovou zmatenost, neboť jelen je mužského pohlaví, ovšem s autorčinou hlavou. Může být také brán jako nemožnost autorky vyjádřit silnou ženu bez použití mužských atributů. Dle mexické symboliky je krev jelena symbolem plodnosti, můžeme ho tedy v souvislosti s Fridou chápat jako nenaplněnou touhu po dítěti.

„Zobrazení rasové, třídní či sexuální jinakosti si umělci často podmaňují druhé a rozlišit tento intelektuální počin od identifikace s jinakostí je obtížné. Ženě, jejíž postavení v avantgardních kruzích bylo výsadní, ale která se vymykala standardizované formě například svou vizáží, nemusí zobrazení jinakosti potvrzovat vlastní integritu či

⁵³ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 319

svrchovanost. „Já“ může být někým/něčím jiným, stejně jako může předmětný svět ožít a vstoupit se svým okolím do dialogu.“⁵⁴

Poznání surrealistů jí možná pomohlo v tom, že jí poskytlo určité myšlenkové a tvůrčí zázemí, ale také v tom, že si jí někdo všiml a vážil si její práce. Byla ve své pozici potvrzena muži – umělci. V jejím díle je poté patrný jistý posun. Obrazy namalované po roce 1938 se vyznačují větší komplikovaností. Souvisí to určitě i s postupným hromaděním bolesti během let. Nicméně poznání surrealistů, jejich myšlenek a díla bylo pro její další tvorbu podstatným tvůrčím impulsem. Patrné je to například na obraze *Co mi dala voda* (viz. Obr. 22) z roku 1938. Obraz symbolicky spojuje prvky obav, vzpomínek, sexuality, bolesti a smrti, která pluje na ploše hladiny.

Ovšem nedá se jednoznačně říci, že by se její další umělecké směřování dalo zahrnout pod pojem surrealistická malba. Koncept Fridy byl odlišný, nešlo o sny, tolik podstatné u surrealistů. Ona zobrazovala svůj život a emoce. Fantazie u ní souvisela i s jejím naturelem, životem a podmínkami, ve kterých se nacházela. Odhalovala své pocity, zklamání a bolesti pramenící z okamžité zkušenosti a reálných událostí.

1.10 Rozvod

Na konci roku 1939 byli manželé Riverovi rozvedeni. Jednou z možnou příčin rozvodu mohlo být i to, že se jí Diego snažil ochránit před represáliemi způsobenými jeho politickými aktivitami. Fridu situace deprimovala a opět se zhoršil její zdravotní stav. Během této doby vznikl obraz *Dvě Fridy* (viz. Obr. 23). Ten podle autorky reprezentuje dualitu jejího charakteru. Souvisí s dvěma identitami – pozorovatelky a objektu, jak se cítí na povrchu a jak uvnitř. Po rozvodu se v jejích obrazech také častěji objevuje motiv smrti. Téměř ve všech svých autoportrétech namalovaných po rozvodu, je Frida obklopena svými synovci, či opičkami, které ji objímají jako důvěrní přátelé. Na prvním z nich, *Fulang-Chang a já* z roku 1937 se namalovala s jednou ze svých opiček (ty symbolizují

⁵⁴ Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha : Argo, 2004, str. 214

promiskuitu, další je například *Autoportrét s opicí* z roku 1940). Opičky, podobně jako panenky, ji pravděpodobně nahrazovaly děti, které nemohla mít. Ale nebyly to jen opičky, které ji obklopovaly. Na obraze *Autoportrét s trnovým náhrdelníkem* (viz. Obr. 26) má na krku náhrdelník s mrtvým kolibříkem a za zády černou kočku. Dalším zvířecím námětem byl papoušek, který je dle hinduistické mytologie zvířetem bohyně lásky Kámy. Jakožto erotické symboly odkazují papoušci k milostné aféře.⁵⁵ Další zvířecí motiv byl aztécký naháč.

1.11 Druhý sňatek

Roku 1940 kdy si Diega vzala podruhé, zemřel její otec, se kterým jí požil velmi dobrý vztah.

První obraz po návratu ze San Franciska byl asi *Autoportrét s copem* (viz. Obr. 27), jenž může být chápán jako protiklad k obrazu *Autoportrét s ustřiženými vlasy* (viz. Obr. 25), namalovaný během rozvodu. Zde jsou ostříhané vlasy smotané do copů jakožto výraz opětovného sňatku.

Ve čtyřicátých letech se Frida věnovala portrétům s mnohem dekorativnějším a propracovanějším pozadím, které byly možná i lépe prodejné. Pozadí tvoří tradiční mexické rostliny či zvířata. Mimo své autoportréty se věnovala i obrazům, kde místo sebe portrétuje jinou osobu, ale ty nevyzařují takovou energii a originalitu. Výjimkou je obraz *Portrét Doni Rosity Morillo* (viz. Obr. 33). Dona Rosita zosobňuje všechny kvality, které přisuzujeme babičkám – vypadá moudře, silně, ale zároveň i křehce.

Roku 1940 se Frida zúčastnila surrealistické výstavy v Mexiko City. Její malba byla mexickou veřejností objevena mnohem později, než se tomu stalo ve Spojených státech, ale doma se jí nikdy nedostalo takového uznání jako tam. Zvýšení zájmu o její osobu jí zajistila účast na seminářích o mexické kultuře konané v Mexico city, kam bylo vybráno dvacet pět umělců a intelektuálů. Frida začala učit ve škole (*La Esmeralda*), kam mohli chodit studenti, kteří neměli na školné ve státních

⁵⁵ Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006

školách. Neříkala jim, jak by měli malovat, jaký by měli mít styl a nezodpovídala jim ani teoretické otázky, jen je vedla k obdivu pro lidové umění a Mexiko samotné. Zdravotní stav jí však poměrně brzy nedovolil docházet do školy a tak výuku přesunula k sobě domů a hodiny snížila na minimum.

Otázka toho, nakolik a jak vážně byla ve skutečnosti nemocná je sporná. I doktor Eloesser v dopisech naznačoval, že některé její operace byly zbytečné. Dokonce si myslel, že trpěla psychologickou poruchou, kdy se pacient domnívá, že se musí podrobit dalším a dalším operacím, i když je ve skutečnosti nepotřebuje. Díky nim si zvyšuje zájem o svou osobu, a to ho uspokojuje.⁵⁶ Je možné, že to byl problém i Fridy, která si tak chtěla Diega k sobě více připoutat. Frida se prezentuje jako zraněná i na svých obrazech. Těch, na kterých je zobrazena krvácející, bez nohy či zhroucená bolestí není málo.

1.12 Frida a Diego v obrazech

Obrazy na kterých Frida namalovala i Diega velmi přesně demonstrují, jak se jejich vztah měnil během let. Patří mezi ně plátna jako *Frida a Diego Riverovi* z roku 1931 (viz. Obr. 5), *Autoportrét v tehuanském kroji* z r. 1943 (viz. Obr. 30), *Diego a Frida* (1929–1944) či *Diego a já* (viz. Obr. 39). Na prvně jmenovaném hledí oba zobrazení přímo před sebe a drží se za ruce. Na obraze *Autoportrét v tehuanském kroji* (viz. Obr. 30) je Diego namalován uprostřed jejího čela, jako vizualizovaná myšlenka, permanentně přítomná v její mysli. O rok později na obraze *Diego a Frida* namalovala jako jednu hlavu složenou s jejich dvou polovin obličejů, která představovala symbiotický stav. Obraz *Diego a já* je namalován v období jeho častých avantýr. Patrně zachycuje zklamání a autorce na něm dodává podobu téměř hysterického vzezření. Výraz je navíc umocněn vlasy, které se jí krouží kolem krku, jako by ji měly uškrtit. Malba *Milostné obětí univerza, země* (viz. Obr. 40) zobrazuje Diega v náručí Fridy – jako dítě v náručí své matky.

⁵⁶ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006

Frida jednou řekla: „*Být manželkou Diega je to nejkrásnější na světě...Diego není manžel nikoho a nikdy nebude, ale je opravdový přítel.*“⁵⁷

V padesátých letech byla Frida velmi nemocná a strávila v nemocnici několik měsíců. Měla speciální malířský stojan, který mohla používat i v posteli. Často malovala na korzety, které měla zrovna na sobě (napočítalo se jich 28 kusů).

V posledních letech života malovala především zátiší s ovocem, neboť to bylo na dosah na zahradě domu v San Ágelu. Zátiší z roku 1951 jsou ještě stále malována se stejnou precizností, jako všechna její dosavadní plátna. Již roku 1952 je cítit radikální změna. Malba je mnohem neklidnější, méně pastózní, současně ale i méně v detailu propracovaná. Ani barvy už nejsou tolik výrazné, pronikavé. Podepsal se na tom zdravotní stav a tisíce prostředky, které ji pomáhaly zbavit se bolesti zad.

Do svého deníku si zapsala: „*Nebudu žít bez Diega, ani nemůžu. Je pro mě dítětem, synem, matkou, otcem, milencem, manželem, mým vším.*“⁵⁸

1.13 Poslední rok

Nemoc téměř znemožnila přijít Fridě na svou první samostatnou výstavu v Mexiku – nakonec se na ni nechala dovést v posteli, oblečená v národním kroji.

Poslední prodělaná operace byla amputace nohy pod kolenem, kvůli gangréně. Z estetického hlediska to pro ni byla těžká rána. Z té doby existují obrázky z deníku, kde se namalovala jako panenka, ale bez nohy a pod tím bylo napsáno: „*Jsem rozklad*“⁵⁹. Na jiných obrázcích z deníku je postava s křídly, bez hlavy, doplněné textem: „*Jdeš? Ne.*“ 11. února 1954 si do deníku poznamenala: „*Je to šest měsíců, co mi amputovali nohu,*

⁵⁷ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 461

⁵⁸ Tamtéž, str. 507

⁵⁹ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 520

nechali mě trpět celé století." ⁶⁰ Její emocionální excesy měly dost co dočinění s utišujícími léky, které nahradily alkohol.

V poslední fázi života začala prostřednictvím malby vyjadřovat své politické názory. Vznikly obrazy jako *Frida a Stalin* a *Marxismus uzdraví nemocné*.

Přes značné zhoršení zdravotního stavu a beznaděj patrnou v deníkových záznamech si nadále dělala plány do budoucna. Mluvila dokonce o adopci dítěte. V této souvislosti řekla: „*Od života očekávám: žít s Diegem, nadále malovat a být členkou komunistické strany.*“ ⁶¹

Věděla, že umírá, což potvrzovaly i poslední záznamy v deníku, kde stálo „*odpočívej v pokoji.*“ ⁶²

Frida zemřela 13. července 1954 na zápal plic. Odpoledne byla rakev převezena do předsálí Paláce výtvarných umění, kde ji byla prokázána poslední pocta.

⁶⁰ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 520

⁶¹ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 539

⁶² Tamtéž, str. 540

2 II. Část

2.1 Životní etapy a motivy díla

„Kdo byla Frida Kahlo? Není možné najít jednoznačnou odpověď. Tak rozporná a nejednoznačná byla osobnost této ženy, že by se dalo mluvit o celé řadě Frid, ale pravděpodobně ani jedna nebyla tou, kterou chtěla být.“

Alejandro Gómez Arias

Fridino dílo je svázáno motivem knihy Betty Friedan *Feminine Mystique* vydané roku 1963 – „osobní je politické“. Většina jejích prací má politické sdělení, nejde ovšem jen o individuální výpověď jednoho člověka, ale o zobrazení společenských problémů. Frida ve svém díle, mimo jiné, zachycuje patriarchálnost společnosti, patrnou v každodenním životě tehdejší doby.

Nesrovnatelnosti v pojetí ženské a mužské role jsou patrné v mnoha společnostech. Například v době Velké francouzské revoluce byla popravena Olympe de Gouche, která vztáhla heslo *Rovnost, volnost, bratrství* i na ženy. Byla popravena proto, že údajně „*pozapomněla ctností svého pohlaví*“.⁶³ Naše společnost je posedlá rozdíly, již od konce 18. století vědci srovnávali muže a ženy, jejich menší či méně specializované mozky. Vědci tíhli k průzkumům žen, zkoumali, čím se od mužů lišily, ovšem často velmi rychle přeskočili k redukcionistickým a biologickým vysvětlením lidské nerovnosti.⁶⁴ Závěry těchto průzkumů byly však koncipovány na půdě institucí, kde převažovali muži, neboť ženám na ně byl přístup zamezen.

Hlavní role v uchování mužské nadvlády připadá zejména rodině a škole, dříve se o to postarala církev, která ze své pozice vštěpovala lidem dogma o nižším postavení ženy ve společnosti. Ve škole se stále můžeme

⁶³ Schiebinger, Londa, *Nature's body*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press 2006, str. 179

⁶⁴ Tamtéž, str. 212

setkat např. s větší pozorností o chlapce, chápající muže jako prvek aktivní a ženu jako prvek pasivní. I v současnosti jsou ke studiu vědeckých oborů povzbuzováni chlapci a dívky jsou i od některých „typicky“ mužských kariér odrazovány. Od dívek se vyžadovala a vyžaduje poslušnost, klid, zatímco u chlapců je „normální“, že zlobí.⁶⁵ Nadále jsou dětem od narození vštěpovány genderové stereotypy. Zejména chlapci jsou trestáni za to, chovají-li se nepřiměřeně ke svému genderu.⁶⁶

Zejména výukou dějin škola nadále prosazuje určitou dominantní kulturu, jež se tím ustanovuje jako legitimní kultura národní. Instrukce vzdělání přispívá k trvání a předávání kulturního kapitálu a tím i struktury sociálního prostoru. I díky ní se přenášely mechanismy, které udržovaly ženy v podřízeném postavení.⁶⁷

Přítomnost vzdělávací instituce v minulosti nebyla samozřejmostí a už vůbec ne pro dívky. Až do 20. století nemohly ženy studovat, mimo jiné se argumentovalo tím, že by tím potlačily své ženství. Na školách a speciálně na uměleckých bylo jen málo přijatých studentek, málo žen tam přednášelo a na výstavách byly zastoupeny jen v malém počtu. Frida byla na tehdejší poměry a zejména poměry většiny mexických žen velmi vzdělaná, v čemž ji podporoval otec, který říkal: „*Frida je nejinteligentnější z mých dětí, nejvíce se mi podobá.*“⁶⁸ Ve svém otci Frida pravděpodobně našla svůj první mužský vzor. Po ukončení základního studia pokračovala na Národní přípravné škole (založena 1868), která ji měla připravit na vysokou, kde zamýšlela studovat medicínu. Na přípravné škole patřila ke skupině 35 dívek mezi 2000 chlapci. Tedy vidíme, že studium dívek bylo stále spíše výjimečným stavem.

Rozdílné bylo také postavení žen a mužů v uměleckých kruzích. Ženy sice mohly od počátku 20. století studovat na stejných uměleckých školách jako muži, účastnit se soutěží či žádat o stipendia. Mohly také své práce vystavovat a prodávat v galeriích. Přesto umělecké obory jako

⁶⁵ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

⁶⁶ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

⁶⁷ Bourdieu, Pierre, *Teorie jednání*, Praha : Karolinum, 1998

⁶⁸ Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str.

malířství, kresbu, sochařství a grafiku do 20. let minulého století ženy studovaly spíše výjimečně.⁶⁹ V minulosti byly ženy z aktivního utváření dějin vyloučeny, většinou působily pod křídly svých mecenášů – mužů.⁷⁰ Ženám byla přisouzena role domácích. Cenil se jejich sklon podřizovat se mužské autoritě. Naproti tomu muž byl živitel a ochránce rodiny. Přetrvával názor, že kdo přinese domů více peněz, má větší rozhodovací právo a může více zasahovat do chodu domácnosti.

V souvislosti s prací žen dlouho přetrvávalo přesvědčení, že ženy pracují jen dočasně, než se vdají – čímž bylo ospravedlňováno jejich nižší platové ohodnocení. Mělo se za to, že mají tyto peníze pouze pro svou potřebu.⁷¹ Tím, že byla ženská práce značně podhodnocena, se žena dostávala do závislosti na muži. Až odvod velkého procenta mužů do světových válek přinutil zaměstnavatele přijímat ženy na místa, která tradičně vykonávali muži. Po válce došlo k propuštění žen a propaganda se snažila navrátit ženy zpět do domácnosti. Až následné ekonomické recese urychlily nástup žen na trh práce.

Z deníkových zápisů Fridy je patrná snaha být finančně nezávislá přesto, že ji to opakovaně nutilo žádat o půjčky od věřitele Alberta Misrachiho. *„Práce: Více než bych chtěla, protože teď učím na malířské škole (profesní vzestup, ale není to dřina). Přijdu v osm ráno a odejdu v jedenáct dopoledne, půl hodiny mi trvá cesta domů. Vrátím se kolem dvanácté...odpoledne se mohu věnovat malování, pořád maluji obrázky, ale sotva udělám jeden, musím ho prodat, aby mi vystačily drobáky na měsíční útratu.“*⁷²

Malířka na jedné straně zobrazuje svůj vlastní vnitřní svět, na straně druhé mapuje novou demokracii v Mexiku. Ztvárňuje hledání vlastní národní identity. Dále se do díla promítá její vlastní a rodinná historie, sexualita a to, jak se chápe jako žena, jako post-koloniální mexická umělkyně. V díle lze identifikovat aztécký způsob myšlení a filosofie,

⁶⁹ Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha : Argo, 2004

⁷⁰ Schiebinger, Londa, *Nature's body*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press 2006

⁷¹ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

⁷² Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 143

v jejímž rámci vytváří symbolickou obrazotvornost, která vychází z opozit: život a smrt, muž a žena, světlo a tma, historické a současné. Aztécká kultura a víra tkví v dualismu, v mnohovrstevnatosti významů. Například bůh Quetzalcoatl představuje život, stejně jako smrt.⁷³ *Quetzal* je americký pták a *coatl* znamená had. Tento bůh představuje dualitu tkvící v lidských vlastnostech: had ztělesňuje fyzické tělo s jeho limity, peří spirituální principy. Mnohé z dialektických rozporů si nese i Mexiko samotné, které se zmítá mezi tradicí a změnou, mezi národním a nadnárodním zájmem, mezi individuálním a kolektivností. Fridin zájem o dialektiku je patrný například na rodinných fotografiích, kde je občas převlečená za muže.

I přes návrat ke svým vlastním kořenům, odklonem od všeho importovaného, včetně evropských zvyků, byl na jihoamerickém kontinentu vždy citelný obdiv k Evropě. I Frida si vzala něco z evropského malířství – inspirací jí byl například Lucas Cranach, Angolo di Torri Brozino, ale zejména pak Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli a Pieter Bruegel (své dítě chtěla údajně pojmenovat Leonardo).

Často se mluví o tom, že Frida byla naivní a spontánní umělkyně – namalovala to, co se kolem ní dělo. Jiní považovali její dílo za autobiografickou ilustraci. Čerpala jak z tradice evropské renesanční malby, z lidové tvorby, tak i z mexické malby. Ráda používala symbolů, metafor, tradic a historie.

Její dílem, jak již bylo řečeno, výrazně prostupuje ženské téma. Na jednu stranu, při zobrazení ženy, sebe samé, používala často stereotypní zařazení ženy – zobrazovala se v tradičních ženských rolích jako manželka či matka (jako pravá mexická žena – *La Mexicana*), ale na druhou stranu se objevovalo téma ne zcela jasně vyhraněné sexuality a snah o prolomení jednoznačné ženské role, a to například způsobem oblékání, ve kterém se v malbě zachycovala, přehnaně až vyzývavě hrdým postojem či zobrazením tabuizovaných témat. Často se také zpodobňovala jako hybrid, spojovala sebe samou s rostlinou, zvířetem

⁷³ Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979

(možná právě další znak nejednoznačné sexuální orientace či chápání sebe sama).

V pozdních pracích je také znatelný vliv východní filozofie v kombinaci s aztéckým folklórem a náboženstvím, narůstá zájem o mýtus, přírodu a kosmické síly (viz. Obr. 45). V poslední fázi života spojuje ozdravné síly se socialistickým projektem. Například na obraze *Marxismus uzdraví nemocné* z roku 1954.⁷⁴

Jak sama poznamenala: „*Mé malířství není revoluční. Proč bych si měla dělat iluzi, že je bojovné.*“⁷⁵ Vskutku politickým se stalo až na konci života, kdy svou pozornost obrátila k Marxově ideologii.

⁷⁴ Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006

⁷⁵ Bartra, Eli, *Frida Kahlo, mujer, ideologa y arte*, Barcelona : Icaria, 2005

3 III. Část

3.1 *Symbols, náměty a charakter malby Fridy Kahlo*

V díle Fridy Kahlo se často objevují symboly, které jsou součástí různých kultur (od Aztéků, přes východní náboženství a filosofické směry, až po kultury křesťanské).

3.1.1 Porod

Toto téma souvisí s myšlenkou cyklu života a smrti. Obraz *Můj porod* (viz. Obr. 8) paradoxně spíše spojeno s dvěmi úmrtími – jejího nedonošeného dítěte a matky. Na malbě odhalila průběh porodu a poodkryla tak základní tabu obklopující ženská těla. Obraz také může připomínat sochu Tlazolteotla, jenž je aztéckým bohem plodnosti.⁷⁶ Frida byla v otázce mateřství rozpolcená, bilancovala mezi vzájemně neslučitelnými opozity – na jedné straně považovala tuto roli za nedostatečnou životní náplň, na straně druhé po dítěti toužila. Za svůj život prodělala nejméně tři potraty, což se jako námět opakovaně odrazilo v jejím díle. Psychická bolest po těhotenské ztrátě je značná. Je unikátní v tom smyslu, že následuje po dlouho očekávaném těhotenství. Neplodnost je brána za stresující životní okolnost, která může vyvolat narušení sebeúcty či negativní změny v sebepojetí (naopak počet žen, které vědomě nechtějí mít děti, se zvyšuje).⁷⁷

*„Nemyslím, že by Diega nějak zvlášť zajímalo narození dítěte, je teď úplně zaměstnaný svou prací a v tom má úplnou pravdu. Děcka jsou až někde na třetím čtvrtém místě. Pokud jde o mě, nedokážu říci, zda by bylo nebo nebylo vhodné mít dítě. Diego je totiž pořád na cestách a já bych ho za žádnou cenu nechtěla nechat samotného a zůstat v Mexiku...“*⁷⁸

⁷⁶ Tamtéž, str. 38

⁷⁷ Sobotková, Irena, *Psychologie rodiny*, Praha : Portál, 2007

⁷⁸ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 57

3.1.2 Krev

Častý motiv objevující se ve Fridiných obrazech. Krev naznačuje metafyzické utrpení, například na obraze *Autoportrét věnovaný dr. Eloesserovi* (viz. Obr. 24), kde z kůže poraněné trnovým náhrdelníkem vytéká krev. Tato práce odkazuje k náboženským rituálům. Krev je také symbolem života a vykoupení skrze Kristovu oběť, z toho důvodu je červená symbolickou barvou mučednictví. Dle aztécké víry byla krev nejcennějším lidským majetkem, pramenem vitální energie, boží potravou a regenerací kosmu. Při aztéckých obětních rituálech bylo srdce vyňato a spáleno.⁷⁹ Mayové chápali existenci lidského rodu jako plnění smlouvy s bohy. Dle legendy dali bohové lidem život a lidé byli povinni přinášet jim oběti.⁸⁰

Na obraze *Jen pár malých bodnutí dýkou* (viz. Obr. 12) z roku 1935, projektovala svou vnitřní bolest, kterou cítila po Riverově aféře s její sestrou Cristinou. Na obrazech jako *Nemocnice Henryho Forda* (viz. Obr. 7) či *Můj porod* (viz. Obr. 8) odhaluje tabuizované téma, které se později navrátilo do feministického a post-feministického umění. Červená se objevuje i na stužkách, které má autorka vpletené do vlasů.

Fridy se velmi dotýkal fakt, že její rodiče byli míšené krve – matka byla mexická míšenka a otec německý emigrant. Toto krevní dědictví je původem rozštěpené identifikace – na jedné straně s mexickou a indiánskou kulturou a na straně druhé s kulturou evropskou.

Motiv krve se promítá i do mexické státní vlajky, která se skládá ze tří svislých pruhů, z čehož vnější červený pruh je symbolem krve prolité za svobodu země.

3.1.3 Srdce

Krvácející srdce je jedním ze základních symbolů katolicismu. Mimo jiné souvisí také s aztéckými obětními rituály.⁸¹ Srdce se také stává

⁷⁹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005

⁸⁰ Vesenskij, Vladimír, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha : Lidové nakladatelství, 1986

⁸¹ Vesenskij, Vladimír, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha : Lidové nakladatelství, 1986

průvodcem autorčiných emocí a je nedílnou součástí mnoha obrazů – např. *Dvě Fridy* (viz. Obr. 23).

Srdce je přítomno i na obraze *Autoportrét s portrétem Dr. Farilla* (viz. Obr. 42), vytvořeném přímo pro něj. Do deníku si roku 1951 zapsala: „*doktor Farill mne zachránil. Navrátil mi radost ze života.*“⁸² Frida na zmíněném obraze maluje krví portrét doktora a jako paletu používá své srdce.

3.1.4 Tělo

Autorčino tělo se stalo centrem její tvorby. Skrze jeho prezentaci prozkoumávala různé stránky autobiografie, konstrukce své identity, ženských zkušeností, genderové hranice a podkopávání stereotypního zobrazení žen a jejich těl v umění. Odhalovala specifčnost ženského těla a v širším měřítku i v rámci sociálních a estetických norem. Nástrojem této dialektiky bylo maskování a přestrojování. Fridina přepečlivá pozornost k šatstvu a prezentaci těla (v umění i životě) utvářela inkusivní projekt jak prozkoumávat společenské poměry, hranice sebe a ženství. Tělo se opakovaně odhalovalo jako raněné, jádro bolesti a jako prostor vyplněný vnitřním utrpením.

3.1.5 Dětství

Frida věřila, že identita člověka je určena rozhodujícími životními okamžiky prodělanými v dětství. Byla také velmi zaujatá svým biologickým a kulturním dědictvím. Snažila se porozumět svému původu. Namalovala mnoho variací sebe jako dítěte – i tento motiv může být nahlížen jako nenaplněná touha mít vlastní dítě.

Genderová socializace má podobu vědomého úsilí, jež má zabránit tomu, aby se děti nechovaly způsobem, nepřiměřeným jejich genderu.⁸³ Socializační procesy ovlivňuje kultura, která se skládá ze skrytých předpokladů týkajících se toho, jak by měli členové její společnosti vypadat, uvažovat či jednat.

⁸² Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006, str. 79

⁸³ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

Dopis kamarádovi ze školní party, tzv. „cachucas“, 29. září 1926

„Proč tolik studuješ? Jaká tajemství hledáš? Život ti vše záhy odhalí. Já už vím všechno i bez knih. Před nedávnem, skoro před pár dny jsem byla malá holčička a žila jsem v pestrobarevném světě s pevnými a hmatatelnými obrysy. Všude se skrývalo tajemství. Kdybys jen věděl, jak strašné je poznat vše naráz, jako když blesk ozáří zemi. Nyní obývám bolestnou planetu, průzračnou jako led; ta už neukrývá nic. Jako bych se vše naučila v několika vteřinách, naráz. Mé kamarádky, spolužačky se staly ženami pozvolna, já jsem zestárla během okamžiku a dnes je všechno srozumitelné...“⁸⁴

Dopis milenci Nicku Murayovi, únor 1939

„Koupila jsem si dvě velmi pěkné panenky...Obě jsou nádherné, přestože nemají propracované hlavičky. Snad díky tomu jsou tak roztomilé a okouzující. Už jsem si dlouho chtěla koupit takovou panenku, protože mi někdo rozbil tu z dětství. Nenašla jsem žádnou podobnou, takže jsem spokojená, že mám hned dvě. V Mexiku mám postýlku, která té větší bude nádherně pasovat. Přemýšlej o dvou pěkných maďarských jménech, kterými bychom je pokřtili...“⁸⁵

3.1.6 Vynikající mrtvola

Hru vynikající mrtvola, která byla postavená na náhodnosti, vymysleli surrealisté. Hrála ji i Frida se svými přáteli. Spočívala v tom, že někdo nakreslil část těla na kus papíru a podal papír další osobě, která pokračovala v kresbě, aniž by viděla to, co nakreslili předešlí účastníci.

⁸⁴ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 31

⁸⁵ Tamtéž, str. 66

3.1.7 Corridos

Takzvané *corridos* jsou lidové písně, které autorka ráda poslouchala i zpívala. Například při zahájení své výstavy v roce 1953 složila sama *corrido*. Stylově vycházely *corridos* z předkolumbovské epické poezie či z jejich španělské obdoby.⁸⁶ Šlo také o druh hudebních novin, jejichž obsahem byly důležité události, politické či společenské konflikty, kriminální zločiny a heroické činy. Motivy jedné oblíbené písně ji částečně inspirovaly k obrazu *Poraněný jelen* (viz. Obr. 36).

*„Jsem nebohý malý jelínek, který žije v horách. / Od té doby, co nejsem krotký, nechodím pít dolů vodu během dne. / V noci, krůček po krůčku, přicházím do tvého náručí, má láska.“*⁸⁷

3.1.8 Komunismus

Již od raných let byla Frida člověkem angažujícím se v politickém životě, jak je to příznačné pro mentalitu lidí iberoamerické oblasti. Její názory byly dosti radikální. V dětství ji ovlivnila právě probíhající revoluce (1907–1920). Již v roce 1927, ve věku dvaceti let, se stala členkou Komunistické strany pro mládež. Alejandro Gómez Arias, její první velká láska, vzpomíná, že nosila černou či červenou sukni, na které byl motiv srpu a kladiva.⁸⁸ Diego, její životní druh, se stal členem komunistické strany po svém návratu z Evropy roku 1921. Mnozí členové strany byli velmi významní umělci – muralisté David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, či fotografka Tina Modotti. Frida i Rivera později ze strany vystoupili a oba pak zažádali o znovupřijetí roku 1946.

Během exilu v Mexiku prožil Trocký s Fridou krátkou milostnou aférou. K výročí ruské revoluce a v rámci ukončení vztahu s ním dala malířka stárnoucímu revolucionáři „na rozloučenou“ jeden ze svých portrétů – *Autoportrét věnovaný Lvu Trockému* (viz. Obr. 16). Ačkoliv Frida permanentně věnovala mnoho zápisků a poznámek ve svém diáři myšlenkám revoluce a komunismu a fotografie Marxe, Stalina, Maa měla

⁸⁶ Tamtéž, str. 62

⁸⁷ Hayden Herrera, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006, str. 358

⁸⁸ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 61

pověšené v čele postele, ve finálních dílech se tato tematika objevuje až na sklonku jejího života. Například na nedokončeném portrétu Stalina, či obrazu *Marxismus uzdraví nemocné*. Naopak dílem Rivery se tyto náměty ve velké míře objevují v rámci celé jeho tvorby.

3.1.9 Kosmologie

Autorčiny pozdní práce obsahují práce jako *Mojžíš* (viz. Obr. 35) či *Milostné oběti univerza, země* (viz. Obr. 40). I v denících soustavně usilovala o nalezení principů víry a metod k pochopení světa.

Její rané práce prostupují spíše křesťanské motivy ruku v ruce s aztéckou mytologií. Později začala kombinovat více různých náboženských směrů, ideologických nebo politických hnutí, což je evidentní právě v případě obrazu *Mojžíš* (viz. Obr. 35). Zatímco v poslední fázi života se pro ni stává nejdůležitější ideologií marxismus, během postupu její nemoci se přikláněla k východním mystikám, jako je buddhismus a hinduismus. Na mnoha kresbách a malbách, ale i v diáři užívá symboly východních náboženství a mysticismu jako třetí (vševědoucí) oko, či symbol Yin-Yang (viz. Obr. 27).

3.1.10 Smrt

Autorčina raná zkušenost s nemocí, včetně dětské obrny, kterou prodělala v šesti letech, poznamenala celý její život. Mimo nemoci se na jejím zdravotním stavu podepsala dopravní nehoda, po které jí zůstaly znetvořená noha i chodidlo. Tyto skutečnosti markantně zesílily citlivost pro uvědomování si smrtelnosti a křehkosti těla.

I otcova epilepsie jí dala zkušenost s další formou fyzické bolesti. Není tedy překvapením, že vztah ke smrti a její nepřekonatelnost silně poznamenala její dílo. Nemoc používá Frida jako metaforu, poukazuje na křehkost těla.

Obraz *Autoportrét s Bonitem* (viz. Obr. 28) namalovaný po smrti otce v roce 1941, zobrazuje autorku v černých smutečních šatech a černou stužkou propletenou ve vlasech. Později ještě namalovala otcův

portrét jako tzv. *recuerdo*, tedy memento mori. Jako *recuerdo* (vzpomínku) pak zaznamenala sebevraždu Dorothy Hale (viz. Obr. 19).

Frida byla ovlivněna různými formami pohřebního umění a obrazotvornosti. Od aztéckého umění souvisejícího s posmrtným životem, až po posmrtné mexické portréty tzv. *difuntitos* (nebožtík), zemřelých dětí.⁸⁹ Právě těm je věnován jeden den ze svátku mrtvých. V souvislosti s ním se vytvořila tradice posmrtných portrétů zachycujících milované děti. Když dítě zemřelo, bylo oblečeno jako svatý, na hlavě mělo korunu a bylo obklopeno atributy svatých a právě tak i zobrazováno. Tyto portréty, také nazývané jako „mrtví andělé“, uctívaly dětskou nevinnost tváří tvář smrti a Bohu a sloužily taktéž jako memento mori.⁹⁰ Frida namalovala jeden takový obraz – *Smrt tříleté Dimas Rosas* (viz. Obr. 15).

3.1.11 Dualismus

Dvojice, binární opozice a párování jsou v díle Fridy Kahlo přítomny opravdu často. Mnoho z toho se dotýká partnerského soužití Fridy a Rivery, avšak stejně tak se objevují v universálních opozicích jako muž a žena, život a smrt, světlo a tma, slunce a měsíc, noc a den, tělo a mysl atd. Obraz *Diego a Frida* se sestává z poloviny jejího obličeje spojenou s polovinou obličeje Diega, čímž naznačuje, že jeden je bez toho druhého jen neúplnou částí a teprve ve spojení představují jedinou bytost. Žena je v takovém celku, jehož oba díly jsou nezbytné, tou „druhou“ (zajímavé specifikum u žen je, že vidí sebe jako druhé, „já“ nejsem důležitá).⁹¹ Kategorie druhého je stará jako samo vědomí, je základní kategorií lidského myšlení. Žena byla tou druhou vždy, protože byla podřízena muži. Jejich závislost na mužích není nijak empiricky podložena, ale jeví se jako absolutní. Ženská podřízenost není ospravedlnitelná ani biologicky, je důsledkem historické role pohlaví, vývojem jejich vztahů, není ženským osudem. Jak prohlásila sama Frida: „Svět řídí muži.“ Vidíme tedy, že sama viděla podřízené postavení žen. Jistě by stálo za zvážení, proč je

⁸⁹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 63

⁹⁰ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 63

⁹¹ de Beauvoir, Simone, *Druhé pohlaví*, Praha : Orbis, 1996

favorizováno pohlaví, které zejména v minulosti spíše život bralo, než pohlaví, které život dává. I tvůrčím prvkem v rodině byl vždy považován muž, žena jen tiše řídila chod domácnost, bez jakékoli invence. Ženě patřil domov, muži společnost, z toho také vyplývá, že žena neměla žádnou společenskou autoritu. Vše ještě podpořilo soukromé vlastnictví, díky němuž je nahrazena mateřská posloupnost pokrevním příbuzenstvím. Vlastnictvím se majitel přesahuje, proto asi bylo pro muže lepší, když žena majetek nemohla mít.

Autorka Velmi často používá protikladů slunce a měsíce, které jsou pro ni symbolem ženského a mužského aspektu. Antický dualismus slunce a měsíce souvisí i s aztéckou kulturou. Sluneční a měsíční pyramidy se později staly aztéckým symbolem.⁹² Teotihuanská pyramida se zřetelně rýsuje v pozadí portrétu *Lucha María, dívka z Tehuacánu* (viz. Obr. 29). Slunce a měsíc jsou také součástí obrazu *Nechť strom naděje zachová svou sílu* (viz. Obr. 37). Sluneční kalendář byl nedílnou součástí Mayské kultury. Například pyramida Quetzalcoatl (Kukulkana) v Chichén Itzá má schodiště s 91 schody. Taková schodiště jsou tam čtyři, z každé strany stavby jedno. Všech 364 schodů plus horní plošina dávají dohromady 365, odpovídající počtu dní slunečního roku. Z každé strany schodiště je devět výstupků, celkem na jedné zdi osmnáct, což podle Mayského kalendáře odpovídá počtu měsíců v roce.⁹³

Dalším velkým motivem bylo pro Fridu zrcadlení, či zdvojené postavy. Stejně tak, jako myšlenka toho, že druhé já je dle aztécké víry zvířecí alter ego.⁹⁴ Právě na obraze *Dvě Fridy* (viz. Obr. 23), který vytvořila během odloučení a rozvodu s Riverou, se namalovala dvakrát. Na jedné straně je „Tehuanská“ Frida, kterou Diego miloval. V ruce drží jeho miniaturní portrét a její srdce je celé. Na druhé straně je nemilovaná, odmítnutá Frida, oblečená do svatebních šatů v koloniálním stylu. Z tepny vedoucí z tohoto „otevřeného“ srdce kape krev. V krev se také mění

⁹² Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 64

⁹³ Vesenskij, Vladimír, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha : Lidové nakladatelství, 1986, str. 199

⁹⁴ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 64

květinové vzory na šatech. Obě Fridy se drží za ruce a jejich těla jsou propojena jednou žilou.

Pro autorku bylo toto psychické, ale i fyzické zdvojení zásadním motivem. Opakovaná malba svého zrcadlíčího se obrazu byla prostředkem k utužení identity, snad i určitou formou narcismu.

3.1.12 Gender

Způsob, jakým Frida uchopuje gender, vychází z mexických kulturních paradigmat (viz. Obr. 36). Specifické genderové role jsou v mexické společnosti stvrzovány skrze historické, náboženské a folklórní postavy, jež pro ženy zahrnují postavy jako *La Llorona*, *La Malinche* či panna guadalupská⁹⁵ a mnohem obecněji role manželky, matky a tzv. *chingada*.⁹⁶

Na druhou stranu, Frida na obrazech zdůrazňuje mužské prvky jako obočí, knír, široká ramena, silné paže a někdy i oblékání do mužských šatů. Tím obrazně popírá její jednoznačné ženské vymezení. Je poměrně překvapivé, že neexistují žádné dokumenty, které by dokládaly nelibost Fridiny rodiny, zejména matky, ortodoxní křesťanky, týkající se Fridina převlékání do mužských šatů. Naopak při popisu Rivery pak často vyzdvihuje jeho ženské či dětské prvky. Často ho také spodobňuje jako své dítě.

V minulosti (nejen) bylo lidské pohlaví chápáno jako biologická danost. Být mužem či ženou byl základ ke konstruování společenské kategorie, zvané gender. Biologie se stala oblíbenou formou k ospravedlnění rozdílů mezi muži a ženami. Lidé se často opírali o zažitá stereotypy, které byly chápány jako obecně platné. Šlo o patriarchální společnost, kde byla většina těchto stereotypů tvořena muži. Muži v

⁹⁵ Zjevení Panny Marie bylo pojmenované dle jejího přání Guadalupe – v domorodém jazyce "de Guatlashupe", tj. "Pošlapaný kamenný had". Tím dala na srozuměnou, že přemohla pohanského boha Quetzalcoatla, kterého Aztékové uctívali v podobě opeřeného hada a kterému obětovali množství lidí. Roku 1557 potvrdil mexický arcibiskup pravost guadalupských zjevení. Roku 1737, kdy – jak Mexičané věří, byla zásluhou Panny Marie vyhlazena v Mexiku epidemie tyfu, byla úředně prohlášena Panna Maria Guadalupe za hlavní patronku "Nového Španělska" (převzato z článku Ludmily Kotrmanové z časopisu Naše rodina www.rodinaonline.cz).

⁹⁶ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 66

minulosti diktovali to, co je bráno jako správné a co ne. I díky nim neměly ženy do veřejné sféry dlouho přístup. Vlastnosti, které společnosti předepisují svým členům se různí – i proto bychom měli gender chápat jako kulturně danou entitu a ne jako o biologické danost.⁹⁷

3.1.13 Mexikanismus

Mexikanismus vypovídá o mexické sounáležitosti a znovuzrození národní identity. Zatímco muralisté to považovali za součást širšího politického záměru, Frida se obrátila k sobě a svou tvorbou se snažila nalézt vlastní identitu. Jedním z nejsilnějších témat procházejících celým jejím dílem je snaha o nalezení identity, jenž je svázaná se zemí a mexickým lidem. Ačkoliv se narodila roku 1907, udávala jako datum narození rok 1910, kdy začala mexická revoluce, kterou považovala za možnou cestu ke znovuzrození národa. Její osobní způsob manifestu spočíval ve specifickém vzezření – tehuanský kroj, předkolumbovské šperky, tradiční účes. Hayden Herrera ve své knize charakterizuje mexikanismus jako etiku, styl, či politický postoj.

3.1.14 Ex voto

Ex vota či tzv. *retabula*, jsou obrázky obvykle malované na plechových destičkách (původně se malovaly na dřevo nebo plátno, až v 19. století se jako obrazová podložka začal používat kov, který byl trvanlivější).⁹⁸ Jednalo se o votivní obrázky, jež ukazovaly scénu uzdravení, záchrany nebo zázraku a bývaly doplněny poděkováním některému svatému za pomoc. Přestože Frida nikdy nenamalovala obraz, který by se týkal autobusové nehody, která jí způsobila zlomeninu bederní páteře, pánve a pravé nohy, mnoho let poté nakreslila jeden obrázek ve stylu ex voto, který popisoval scénu, kdy téměř přišla o život (viz. Obr. 2). Zejména v raných třicátých letech se způsob Fridiny malby, velikost i uspořádání motivů podobal retablovým obrázkům, chybělo v nich pouze poděkování za záchranu.

⁹⁷ Renzetti, C. M., a Curran, D. J., *Ženy, muži a společnost*, Praha : Karolinum, 2003

⁹⁸ *Frida Kahlo*, Andrea Kettenmann, Slovart, 2006

Stejně jako amatérští malíři votivních deskových obrazů, nemalovala Frida realitu tak, jak se opravdu jevila, ale jak ji sama pociťovala. Okolní svět byl většinou zredukován na to nejpodstatnější a děj vyhrocen na to nejmýmluvnější. Sama Frida měla sbírku ex votivních obrázků, které byly od revoluce odstraňovány z kostelů, které nechal zavřít stát.⁹⁹

3.1.15 Předkolumbovské umění

Předkolumbovským uměním chápeme tradiční indiánské umění vzniklé před vpádem evropských dobyvatelů. Šlo o mezoamerické kultury – Mayů, Čičiméků, Aztéků či Inků. Různé variace artefaktů z předkolumbovské doby mohou být na obrazech interpretovány jako projev hrdosti na mexický národ.

Diego byl nadšeným sběratelem předkolumbovského umění a Frida ho na mnoha cestách po Mexiku, při kterých shromáždili významnou sbírku mexického lidového umění a retablů, doprovázela. Často také nosila šperky z tohoto období a na obrazech se zásadně ztvárňovala s nimi.

3.1.16 Masky

Snaha o nalezení identity v díle Fridy Kahlo také úzce souvisela s maškarádou. Stále oscilovala mezi maskováním a odmaskováním (viz Obr. 20). Masky opět souvisejí jak s aztéckými tak katolickými rituály smrti, oběti a opětovného vzkříšení.¹⁰⁰ Na obraze *Maska* (viz. Obr. 34), je její obličej zakryt plačící maskou Malinche, čímž se identifikovala s touto anti-hrdinkou a mexickou „Evou“. Přisvojením masky paradoxně možná odhaluje více emocí než jako nemaskovaná.

3.1.17 Vlasy

*„Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero.“*¹⁰¹

⁹⁹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 35

¹⁰⁰ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 70

¹⁰¹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 66

Známý motiv z oblíbené písně, použila autorka na obraze *Autoportrét s ustřiženými vlasy* (viz. Obr. 20.), hlásá: „*Jestliže jsem tě miloval, tak pro tvoje vlasy, teď když si ostříhaná, už tě nechci.*“ Vlasy byly často průvodcem jejích emocí, vyjadřovaly její touhy, bolesti a smutek. Dlouhé vlasy byly také silným ženským atributem spojeným s tradičním konceptem krásy. Různé barvy mašle, styl doplňků měly svůj specifický význam, který odkazoval k vnitřním pocitům (viz. Obr. 39).

Když Frida přišla na intimní poměr Diega s její sestrou, ostříhala si vlasy. Obraz *Autoportrét s ustřiženými vlasy* (viz. Obr. 25) namalovala právě během jejich rozvodu. Akt ostříhání vlasů vyjádřil bolest, kterou ji rozvod způsobil a ztrátu své lásky. Během jejich opětovného sňatku vytváří obraz *Autoportrét s copem* (viz. Obr. 27), zde jsou ostříhané vlasy opět sesbírány symbolicky dohromady a spleteny do copu.

3.1.18 La Llorona

La Llorona, neboli „plačící žena“, je dle mexického folklóru žena, která zavraždila své děti, neboť ji opustila její láska.¹⁰² Je v té samé chvíli obětí i ztělesněním špatnosti a symbolem šílenství. Frida se opakovaně malovala jakožto plačící La Llorona – *Diego a já* (viz. Obr. 39).

3.1.19 La Malinche

La Malinche byla indiánskou milenkou a překladatelkou conquistadora Hernána Cortése. Mexičané považují La Malinche za zrádkyni, která pomáhala mořeplavci drancovat jejich zemi. Od té doby, co Cortésovi porodila syna, je také symbolem míšené, mestické kultury. Je pravým opakem mexikanismu.

Více než historickou figurou je však příznačnou složkou národní identity. Je-li někdo nazýván *malinchista*, je chápán jako milovník cizinců, zrádce. Pojmenování „syn La Malinche“ znamená být bastardem, poskvřit

¹⁰² Tamtéž, str. 69

národní hrdost. Právě La Malinche a La Llorona jsou autorčiny často zobrazované „hrdinky“.¹⁰³

3.1.20 Tehuana

Tehuana je obecný termín pro označení ženy z Tehuantepecké šíje, regionu jihozápadního Mexika.¹⁰⁴ Její kroj se sestává z jasně barevné, dlouhé sukně, bílé spodničky, blůzky a těžkých zlatých náhrdelníků. Ještě umocněný je účesem. Obrázky tehuanek rozšířili také umělci a fotografové jako například Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Rufino Tamaro, Manuel a Lola Álvarez Bravo a Tina Modotti. Tehuana ztělesňuje soubor mýtů, nostalgie, idealismu, exotiky, ale také národní soudržnost, mexikanismus a ženskost.

3.1.21 Diego Rivera

Frida říkávala, že její život poznamenaly dvě nehody – první ta, při které byla zraněna, a druhou bylo seznámení s Diegem.

Diega si vzala roku 1929, rozvedli se o deset let později a znovu se vzali v roce 1940. On jí dodával kuráž k tomu, aby začala užívat a osvojila si oblíbené mexické formy tvorby, a posléze kultivoval její „neučený“ styl. V dobách velkého experimentování a hledání vlastního stylu se její práce podobaly Riverovým. Dlouho u nich nezůstala. Koncentrovala se na osobní prožitek dané skutečnosti.

Riveru poměrně často zasazovala do svých autoportrétů, zejména doprostřed čela, na místo „třetího“, vševědoucího oka. Jindy ho třímala v náručí jako středověká madona (viz. Obr. 40).

Dopis Diegovi z roku 1934

„Lidé touží po něm, ne po mně. Má sice hodně starostí a potíží v práci, nicméně žije plnohodnotným životem na rozdíl od hlupáka, jako jsem já. Mně nezůstalo nic, dokonce ani on. Nikdy jsem si nemyslela, že pro mě znamená všechno a že bez něho jsem ztracená. Myslela jsem si, že mu

¹⁰³ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 69

¹⁰⁴ Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006

usnadňuji život, jak jen mohu, a že si v jakékoliv situaci dokážu poradit s vlastními problémy, aniž bych ho musela nějak obtěžovat. Ale teď vidím, že nemám nic jako každá zklamaná holka, kterou opustí mužský. Nic nemám, nic nedovedu, sama si nedokážu poradit. Připadám si tak směšně a pitomě, že si ani nedovedete představit, jak se na sebe zlobím a nadávám si. Ztratila jsem nejlepší léta tím, že jsem žila vydržovaná jedním mužským a dělala jsem pouze to, čím bych mu posloužila a pomohla mu. Na sebe jsem nikdy nemyslela, a on mi po šesti letech odpoví, že věrnost je buržoasní přežitek..." ¹⁰⁵

Dopis přítelkyni Elle Wolf z roku 1938

„Jak si možná všimneš, malovala jsem, a to je co říct, protože jsem až dosud jen milovala Diega, nic jiného jsem v životě nedělala a sama jsem šidila vlastní práci. Diega sice stále miluji, ale navíc jsem se vážně pustila do malování opiček. Zmatky citového a milostného druhu... se také vyskytly, ale nikdy se nejednalo o víc než o pouhé klopýtnutí..." ¹⁰⁶

Po rozpadu manželství velmi tvrdě pracovala na vlastních zakázkách, které ji živily. Aby lépe vyšla, požádala roku 1939 o Guggenheimovo stipendium, a přestože žádost podpořila celá řada osobností, nebylo jí stipendium poskytnuto.

Dopis milenci Nicku Murayovi, říjen 1939

„Jakmile jsi odjel, situace s Diegem byla stále horší a horší, až se úplně zkažila. Před dvěma týdny jsme požádali o rozvod. Slovy nelze popsat, co jsem si vytrpěla. Ty víš, jak Diega miluji, a pochopíš, že těchto problémů se nikdy nezbavím..." ¹⁰⁷

Dopis Diegovi, červen 1940

¹⁰⁵ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 73

¹⁰⁶ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 85

¹⁰⁷ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 109

„Nechávala jsem se od tebe žít a přitom jsem snila o něčem jiném. Pochopila jsem, že jsem úplně ztroskotala. Za mlada jsem snila, že budu lékařkou, ale přejel mě autobus. Za těch deset let, co jsem s tebou žila, jsem ti celkem vzato překážela. Začala jsem malovat a mé obrazy jsou dobré akorát pro mě a proto, abys je ode mě kupoval, protože nikdo jiný by si je nekoupil. Obětovala bych pro tebe život, abych ti mohla pomoci, a nakonec to vypadá, že tě ve skutečnosti „zachraňují“ jiné ženy. Možná je to otázka jen této chvíle, kdy si připadám úplně odtrčená, vyřízená, a především vnitřně vyčerpaná. Určitě mě vyléčí slunce, chlast nebo medicína.“¹⁰⁸

3.1.22 Opice

Ze zvířat se na autorčiných obrazech nejvíce objevují opice, které sama chovala jako domácí mazlíčky. Mohly pro ni také být náhradou za dítě, které mít nemohla. Od středověku symbolizovaly opice dábelskost, později reprezentovaly lidský úpadek. Často byly chápány jakožto ochrana proti zakázané lásce, nebo mohly symbolizovat lásku slepou (viz. Obr. 21).

V křesťanské tradici představovaly základní instinkt člověka a umělci jako je Pieter Brueghel a El Greco, které Frida obdivovala, je v tomto smyslu zobrazovali ve svém díle. Opice představovaly také sexuální zkušenost.¹⁰⁹

3.1.23 Kolibřík

Kolibřík byl autorčin oblíbeným zvířecím symbolem. V Mexiku je kolibřík nahlížen jako talisman přinášející štěstí v lásce, i když autorka ho používala spíše jako symbol ztráty lásky. Na obraze *Autoportrét s trnovým náhrdelníkem* (viz. Obr. 26) má mrtvého kolibříka pověšeného na krku, čímž obrací jeho tradiční význam štěstí k neštěstí, zranění a smrti. Frida obraz vytvořila během opětovného sňatku s Diegem. V roce 1946 vytvořila kresbu, na které se její obočí proměnilo v kolibříka. V aztécké mytologii je

¹⁰⁸ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 123

¹⁰⁹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 71

spojen s bohem Huitzilopochtlim, aztéckým bohem slunce a války. Dle pověsti kolibříci dovedli Aztéky do Tenochtitlanu (Mexico City).¹¹⁰

3.1.24 Vegetace

Frida užívá rostlinných motivů jakožto symbolu úrodnosti a regenerace, ke zdůraznění cyklu života. Rostliny jsou znakem ženské blízkosti k přírodě a plodnosti.¹¹¹ Tyto tradiční vztahy podrývá tím, že ji také spojuje s vyprahlostí a bezútěšností země. Ve Fridině tvorbě také kontrastuje plodnost přírody s nemožností mít vlastní potomky, tedy s vlastní neplodností. Šlo o vegetaci, která prezentovala Mexiko. Byly to kaktusy, pralesní rostliny a jiné, které vytvořily pozadí nejednoho jejího portrétu – *Autoportrét v tehuanském kroji* (viz. Obr. 30) a mnoho dalších. Například měsíček je v aztécké symbolice symbolem smrti, proto se používá při dekoraci hrobů během svátku mrtvých (viz. Obr. 15). Další důležitou mexickou rostlinou je agáve, do něhož dle indiánské tradice vstoupila bohyně plodnosti Mayahuel. Z agáve se vyráběl Fridin oblíbený alkoholický nápoj *pulque*. Nápoj byl spojován se silami Měsíce, symbolem umírání a znovuzrození celé přírody, a jeho požití bylo z počátku přísně rituální záležitostí. Leknín dle Mayů symbolizoval znovuzrození.

Někdy se také rostlinné části v jejím díle proměňují v mužské nebo ženské pohlavní orgány. Květiny pro ni byly jistě důležité – svého psa pojmenovala Xochítl, což v aztéckém jazyce znamená květina. Tento pojem má také připomínat, že život sice je krásný, ale krátký.

3.1.25 Zátíší

Během své kariéry namalovala mnoho zátíší a vrátila se k nim zejména v posledních letech života, kdy byla upoutaná na lůžko. I v nich je cítit Mexiko, neboť zobrazovala pro něj charakteristické plody (viz. Obr. 41). Prezentovala produkty, které Mexiko přineslo světu, jakožto projev mexikanismu. Podobně pracoval i další mexický malíř Hermenegildo

¹¹⁰ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 67

¹¹¹ Dexter, Emma a Tanya Barson, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005, str. 78

Bustos (1832 – 1907). Možná právě od něj načerpala inspiraci, když malovala svá zátíší s ovoci, neboť i on maloval podobná, zejména tak, aby zachytil vnitřní části plodů (viz. Obr. 31). Stejným způsobem pak maloval i zvířata. I u ní bylo ovoce často naříznuto, aby odhalilo své čerstvé vnitřní části. Některé také připomínalo části lidského těla a evokovalo až erotické konotace.

3.1.26 Surrealismus

Fridino dílo je často považováno za surrealistické. Naopak. Autorka vždy opakovala, že nemaluje sny, nýbrž jen skutečnost. Malovala zcela nezávisle na Freudovských symbolech a filozofii, jež tvoří ústřední bod surrealistické tvorby. Surrealisté se zabývají sny, nočními můrami a neurotickými symboly. Frida ovšem užívala spíše nadsázky, často až humoru, i když na pozadí tíživých témat.

Sama se považovala za naivní malířku, která měla kořeny v lidovém umění a částečně čerpala z evropské malířské tradice a samozřejmě z tvorby mexické avantgardy (například Rufino Tamayo, Maria Izquierda). První výstavu měla v roce 1938 v New Yorku, druhou v Paříži (organizovanou Bretonem). V její souvislosti později poznamenala: *„Raději budu prodávat na zemi na trhu v Toluca placky, než abych měla cokoliv společného s těmi zasranými pařížskými „umělci“, co si celé hodiny vyhřívají vzácné zadnice po kavárnách a bez ustání žvatlají o „kultuře“, „umění“, „revoluci“ a tak dále. Myslí si, že jsou bohové světa, sní o nejfantastičtějších hloupostech a otravují vzduch smyšlenými teoriemi, které se stejně nikdy neuskuteční.“*¹¹²

Její práce je bezpochyby surrealismem inspirovaná, nepřijímá nicméně jeho filozofii a vytváří svůj vlastní osobitý styl.

Dopis příteli Carlosi Chavézovi, říjen 1939

„V průběhu let jsem stále pracovala pod bezprostředním vedením svého citu. Nikdy jsem nesledovala žádnou školu ani něčí vliv, nečekala jsem od

¹¹² Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 95

své práce víc, než uspokojení, které mi mohla dát. Mohla jsem malovat a vyjadřovat to, co jsem nemohla dělat jiným způsobem. Malovala jsem portréty, figurální kompozice a také věci, ve kterých hraje hlavní roli krajina a zátiší. Dokázala jsem najít, aniž by mě k tomu nutil nějaký předsudek, osobní výraz v malbě. Deset let jsem věnovala tomu, abych potlačila všechno, co nevycházelo z vnitřních lyrických pohnutek, které mě vedly k malování." ¹¹³

¹¹³ Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003, str. 111

4 IV. Část

4.1 *Frida versus Diego*

Srovnání díla Fridy a Diega může velmi dobře posloužit k zobrazení odlišných genderových rolí a postojů, které svým dílem reprezentovali. Je důležité mluvit o obou, neboť byli partnery a oba měli vlastní uměleckou jedinečnost i osobní jedinečnost ženy a muže. Diegova nástěnná malba byla povětšinou součástí veřejného prostoru, promlouvala k divákům neformálně – divák nemusel navštívit galerii, či nějaký muzejní prostor, aby mohl jeho dílo spatřit. Velké rozměry přidávaly jeho nástěnným malbám na závažnosti a sebevědomí. Za obrazy stojí hrdý a sebevědomý autor, který se nebojí prezentovat své názory zcela veřejně. Jeho koncepce je didaktická – jsou to ideje revolucionáře. Na jeho nástěnných malbách jsou přítomné anonymní masy, přestože skutečnými hrdiny jeho díla jsou historické osobnosti s konkrétním jménem.¹¹⁴ Většinou jsou tam přítomni jen muži. Muži, kteří tvoří budoucnost či muži pracující. Přes velmi důležitou úlohu žen v Diegově životě, se ženy na většině jeho nástěnných maleb objevují pouze marginálně. Jeho vize je silně androcentrická, což nám dokládá například obraz *Muž, vládce vesmíru* (viz. Obr. 11).

Přesto, že byl Diego revolucionář, ne všechny jeho nástěnné malby jsou plné symbolů socialistické revoluce. Na některých převažují spíše symboly křesťanské než revoluční. Například na obraze *Stvoření* (viz. Obr. 1) je patrný čistě křesťanský koncept. I když ne na všech nástěnných malbách jsou srpy, kladiva či rudé hvězdy, v součtu v jeho díle převažují ta, kde jde v obsahové rovině evidentně o levicové (komunistické) ideje. U Diega je patrný poměrně logický vliv kubismu jako uměleckého směru blízkého a často se prolínajícího s proudy evropské umělecké avantgardy počátku 20. století (viz. kubismus Fernanda Legéra).

Oproti tomu Fridiny malé obrazy popisují vnitřní emoce, zážitky a bolesti, jsou mnohem niternější. Tematizují skutečnosti, o kterých

¹¹⁴ Bartra, Eli, *Frida Kahlo, mujer, ideologa y arte*, Icaria : Barcelona 2005

společnost příliš nemluví – odkrývají ženskou tematiku (porod, mateřství). V tomto ohledu jsou ženy mnohem otevřenější, jak jsme zmínili výše, možná to pramení z užšího spojení se soukromou sférou, domovem, který je spojen s intimním světem. Muži své nejvnitřnější emoce příliš neprezentují. Mužskost je ve své podstatě definována tím, čím není (mužskost je neúprosné zavrnutí ženskosti).¹¹⁵ U muže je nežádoucí, aby se projevoval jako „baba“.

Ve Fridině tvorbě můžeme spatřovat i určitou reflexi evropské renesanční malby, se kterou se při svých návštěvách Evropy setkala. Je to především práce s prostorem jako takovým, prostorovým členěním plochy obrazu, řazením a vazbou jednotlivých obrazových plánů, kombinací perspektivních principů apod. Dalším zdrojem inspirace evropskou malbou mohla být díla malířů předznamenávajících příchod impresionismu (konkrétně Eduard Manet). Tento vliv můžeme velmi zřetelně pozorovat ve Fridiných portrétech, zejména pak v některých autoportrétech.

V prostorovém řešení obrazu je patrný rozdíl ve zpracování Diega a Fridy, ženy a muže. Frida prostor spojuje s přírodou, tedy tradičním ženským prvkem, staví ho do polohy, která je jí vlastní. Diego sice na obraze *Kalifornská alegorie* (viz. Obr. 2) při výstavbě prostoru také využívá přírody, ovšem v jejím kontrastu s technikou a dále jako prostorem těžby surovin. Zobrazuje muže, který se snaží přírodu ovládat.

Frida tvoří prostor také využitím základních geometrických prvků, obdobně jak je prostor budován v evropské renesanční malbě. U Fridy je to především v obrazech, které svou tematikou a zpracováním připomínají ex-vota. Zde převažují zejména vertikální a horizontální linie (postava je v prostoru usazena na zemi, oddělené nebem). Například na obraze *Jen pár bodnutí dýkou* prochází středem obrazu vertikální linie rohu místnosti, v jehož středu je umístěná postel. Nad ní stojí mužská postava, která zároveň tvoří další výraznou vertikální linii. Svým naprosto přímým postojem a pohledem upřeným přímo před sebe, na diváka, jakoby vyjadřovala dominanci nad mrtvou ženou, která leží zhrouceně a

¹¹⁵ Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha : Karolinum, 2000

bezbranně na posteli pod ním. Zbraň, kterou postava třímá v ruce, se nachází přímo ve středu obrazu. Bílý a černý pták, symbol života a smrti, je zobrazen na spojnicích vedoucích z jednotlivých rohů obrazu. Zelená barva podlahy je v kontrastu s červenou barvou krve. Tyto barva spolu vytváří komplementární dvojici, tedy dvojici stojící proti sobě (jako žena a muž). Základní prostor pro děj je vytvořený pomocí principů lineární perspektivy, kde se nachází diagonálně umístěná postel s mrtvolou ženy. Postel je koncipována dle principů diagonální perspektivy (viz. Obr. 47). Podobně je tomu na obraze *Poraněný jelen* (viz. Obr. 48), kde cesta naznačuje perspektivu, ale jelínek – ústřední motiv obrazu – ji nepodléhá. Je k ní umístěn kolmo, cestu křížuje.

Prostor na obrazech, které připomínají ex-vota je většinou neosobní, například na obraze *Jen pár bodnutí dýkou* (viz. Obr. 12), *Můj porod* (viz. Obr. 8) či *Nemocnice Henryho Forda* (viz. Obr. 7), je tvořen téměř holou místností. Naopak prostor na autoportrétech je koncipovaný velmi intimně. Na nich také Frida používá hojně symboliky zvířat, které jsou v kontaktu s autorkou (opičky, papoušci, kolibříci) či květin. Květiny někdy působí téměř jako určitá bariéry vůči okolnímu světu, jakoby měly Fridu chránit (například *Autoportrét věnovaný dr. Eloesserovi*, *Autoportrét s copem*). Frida obrazy zpracovává zemitými, přírodními tóny barev, které opět navozují pocit spojení s přírodou.

Přesto, že je Diegova tvorba ve srovnání s Fridou odlišná, a to jak po formální stránce, tak obsahové, vykazují některé jeho portréty určité shodné rysy. Například jeho *Portrét mladé dívky Elenity Carillo Flores* (viz. Obr. 43) z roku 1952 se způsobem zpracování blíží k Fridině portrétní tvorbě.

Navzdory tomu, že spolu byli Diego s Fridou spojeni, a to jak v partnerském soužití, tak jako umělci, jejich díla se příliš neovlivňovala (až na Fridiny začátky). Každé existovalo samo o sobě. Fridino dílo bylo za jejího života v porovnání s jeho upozaděno. Nicméně se nedá říci, že by si ho sám Diego nepovažoval.

Na první pohled jsou obrazy Fridy plné bolesti a smutku. Malba je často doprovázena slzami, krví, nemohoucností, ale zároveň i vnitřní silou,

kterou vše překonává. Také by se možná zdálo, že se autorka staví do role ublížené, oběti, ale Frida v žádném případě nebyla pasivní oběť. Čelila Diegovým častým nevěrám a bolesti způsobené četnými operacemi. Nechtěla se stát ženou trpítkou, jenž je často tradiční rolí mexické ženy, i když se s touto charakteristikou konfrontovala ve své malbě. Zobrazovala se spíše jako žena nezávislá a hrdá.

5 V. Část

5.1 Závěr

„Nežila, aby malovala, ale malovala, aby žila.“

Přítelkyně Ella Wolfe

Na začátku práce jsem si položila otázky týkající se postavení ženy v dané společnosti a době, ovlivnění tehdejší politickou situací, kladný vztah mexického lidu k vývoji v tehdejším Sovětském svazu. Hledala jsem, jaký byl Fridin vztah k Diegu Riverovi jako k manželovi, tvůrci a revolucionáři. Důležitá pro mě byla její role ženy, manželky, potenciální matky dětí a umělkyně, a to jak v rovině soukromé, tak společenské. Její dílo ve srovnání s jinými tvůrci. Nešlo mi však o objevení „ženské“ kultury. Mou snahou bylo soustředit se na to, jak umění může odrážet společenské a historické dění.

Některé otázky mohou být zodpovězeny již na základě důkladnějšího vnímání jejích malby, neboť ta odkrývá její životní postoje, emoce, bolesti a touhy. Při analýze Fridina díla bylo nejpřínosnější sledování genderové tematiky, neboť od ní se odvíjela veškerá další témata. Na jejím základě je možné tematizovat její vztah k Diegovi, a to ať jako manželovi či jako tvůrci.

Frida celý život usilovala o vlastní nezávislost, i když, jak jsme zmínili výše, ne vždy se jí to dařilo. Již jen to, že používala své rodné jméno a nepřijala příjmení Rivera, tyto snahy potvrzuje. Některé umělkyně si svá rodná jména nechávají v zájmu lepší rozpoznatelnosti jejich díla, ale Frida byla na uměleckém poli před svatbou s Diegem téměř neznámá. Přijímání jména může být bráno jako přijímání koncepce mužské nadvlády – přijmutím mužského příjmení je zdůrazněno, že žena náleží muži.

Problematický mohl pro ženy být i samotný vstup na uměleckou dráhu, neboť často byly odkázány na individuální kontakty s muži

etablovanými v této oblasti. Tuto situaci dokumentuje i počáteční nezájem o Fridino dílo v Mexiku (svou první samostatnou výstavu v Mexico city měla jen pár dní před smrtí), ale také fakt, že jsou to spíše muži, kteří mají potřebu sebezprezentace a ocenění toho, co dělají (historicky byl umělec, jakožto člověk, mužského pohlaví).

Ženy jsou v záležitostech vlastní prezentace vůči okolí pokornější, nejsou tolik závislé na obdivu, důležité je pro ně spíše uspokojení danou prací. V jejich hodnocení je často velmi důležité to, nakolik úspěšně naplňují potřeby druhých.¹¹⁶ Chce-li se žena věnovat rodině, je pro ni těžší věnovat se plně vlastní kariéře, neboť na ní, na rozdíl od muže, leží téměř veškerá starost o děti a domácnost. Vždy je na ní někdo vázán a podle toho musí přizpůsobovat svůj program. Společnost vidí ženy – matky, jakožto ženy oddané svým dětem a tedy oddálené od jiných činností, tedy i činností kreativních. Proto se v souvislosti s Fridou často říká, že malovala, protože neměla děti.

Žena je ve Fridině díle součástí jako subjekt, který je studován a jako subjekt, který studuje. Frida zachycuje subjektivně život, Diego podává subjektivně svou vizi historie Mexika, i když spíše z pohledu dominantního společenského proudu.

Myslím, že Frida v podstatě nebyla naivní umělkyně, tedy byla naivní co se výrazu malby týče, ale jinak velmi důmyslně až sofistikovane zobrazovala každodenní život, který vypovídal mnohé o stavu společnosti i umění. Dovolila si zobrazit skutečnosti, události a témata dosud příliš neotvírané – potraty, porody, kojení, sebevraždy, převlékání se do mužských šatů či nevyhraněnou generovou identitu. Podle mého názoru toto vše vypovídá o její bojovnosti proti tradičním společenským strukturám přesto, že se na druhou stranu nebránila zobrazit i slabost – slzy, smutek, bolest a rozčarování, jak z celospolečenské situace, tak z vlastního nelehkého osudu. Myslím, že Diego by se na portrétu pravděpodobně plačící nezobrazil.

Už od výběru samotného subjektu poznání, cesty a způsobu jak ho budeme poznávat, zasahuje poplatný společenský řád. Každá společnost,

¹¹⁶ Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha: Karolinum, 2000

či doba, si vytváří vlastní souhrn očekávání a schémat týkající se ženství a mužství. Vytváří souhrn společenských norem, které od svých členů vyžaduje, ale i předsudků, jenž je nutno respektovat. I umělecká tvorba tedy souvisí s historickými, společenskými procesy, nejde o jakýsi osamocený proces, bez souvislosti. Mluvit o ženském či mužském principu tvorby je dle mého názoru sexistické. Obě pohlaví promítají do své tvorby svou vizi světa. Všichni jsou dočasní, žijí v určitých podmínkách a jejich počínání souvisí s jejich schopnostmi, stejně jako s těmito podmínkami. Veškeré vědění souvisí s věděním předešlým, o které se opíráme a jestliže bylo vytvořeno patriarchální společností, pak je samozřejmé, že se tyto kulturní vzorce i nadále reprodukuje.

Pokud tedy převažuje patriarchální společenský řád, bezpochyby se tento stav promítne i do umění, a to nejen do jeho obsahu, ale například i do dosažitelnosti této profese pro jednotlivá pohlaví. Ženy byly dlouhou dobu na uměleckém poli přítomny jen jakožto modely či múzy sloužící mužům, samy na něm aktivně neparticipovaly. Ty, kterým se to později podařilo, byly v pozici exotických výjimek v převážně mužském společenství.

Svou práci jsem se snažila alespoň trochu podhalit, nakolik se daná společenská situace počátku 20. století odráží v díle mexické umělkyně. Fridina tvorba ukázala, že jsou zde patrné struktury patriarchální společnosti – ty odhalila analýza jejího vztahu k manželství, roli ženy ve společnosti, dostupnosti vzdělání a umělecké profese a to vše v kontextu vztahu s Diegem Riverou. Fridino dílo zcela zřetelně reflektuje mužskou dominanci v kultuře, ale také snahu jedné ženy na tyto skutečnosti upozornit. Zároveň je patrné, že i Frida se zmítala ve dvou polohách – rebelantstvím proti zažitým strukturám a zároveň vědomou, zažitou snahou tyto principy do značné míry naplňovat. I když si člověk sám uvědomuje vlivy společnosti, včetně často již falešných, ale stále většinově respektovaných předsudků, velmi často není schopen těmito vlivům aktivně a efektivně čelit.

Ačkoliv se umělci a jejich tvorba někdy povyšují nad „obyčejné“ profese, nemohou se od reálného života zcela distancovat. Nezávislost je v tomto případě nereálná. I sama Frida tvrdila, že to, co dělá, ji nečiní výjimečnou, že není více než jakýkoliv řemeslník. To se týká i obsahu jejího díla. Veškerá umělecká činnost je spojena s nějakým politickým obsahem, v tom smyslu, že nese prvky dominantní kultury – apolitické umění neexistuje. Frida se prostřednictvím své malby snažila jít proti dominantnímu společenskému proudu, čímž se její tvorba stává důležitým mezníkem, přinejmenším, v dějinách mexické malby počátku 20. století. Její dílo je poměrně hlubokou sondou do tehdy utvářející se moderní, mexické společnosti.

6 VI. Část

6.1 Použitá literatura

6.1.1 Prameny

Dexter, Emma a Barson Tanya, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005

Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006

Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, Praha : Labyrint, 2003

Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006

Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha : Argo, 2004

Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*, Praha : Svoboda, 1979

Vesenskij, Vladimir, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha : Lidové nakladatelství, 1986

6.1.2 Použitá literatura

Bartra, Eli, *Frida Kahlo, mujer, ideologa y arte*, Barcelona : Icaria, 2005

de Beauvoir, Simone, *Druhé pohlaví*, Praha : Orbis, 1996

- Bourdieu, Pierre, *Nadvláda mužů*, Praha : Karolinum 2000
- Dexter, Emma Barson, Tanya, *Frida Kahlo*, London : Tate publishing, 2005
- Grosenick, Uta, *Geny v umění 20. a 21. století*, Praha : Taschen/Slovart, 2004
- Herrera, Hayden, *Frida: Una biografka de Frida Kahlo*, Barcelona : Booket, 2006
- Horden, Nicholas; Dresner, Simon; Hillman, Martin, *Nový svět*, Praha : Albatros, 1987
- Housková, Anna, *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha : Torst, 1998
- Kahlo, Frida, *Intimní autoportrét, Výběr z korespondence, deníku a dalších textů*, uspořádal a přeložil Luděk Janda, Praha : Labyrint, 2003
- Kašpar, Oldřich za spolupráce Mankové, Evy, *Dějiny Mexika*, Praha : Lidové nakladatelství, 1999
- Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo*, Praha : Slovart, 2006
- Klíma, Jan, *Přehled dějin Latinské Ameriky*, Hradec Králové : Gaudeamus, 1996
- Kolektiv autorů, *Encyklopedie výtvarného umění*, Praha : Svojtka a Vašut, 1996
- Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha : Argo, 2004

Polišenský, Josef, prof. Dr. DrSc. a kolektiv, *Dějiny Latinské Ameriky*,
Praha : Svoboda, 1979

Schiebinger, Londa, *Nature's body*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers
University Press 2006

Sobotková, Irena, *Psychologie rodiny*, Praha : Portál, 2007

Vesenskij, Vladimír, *Po stopách latinsko-amerických legend*, Praha :
Lidové nakladatelství, 1986

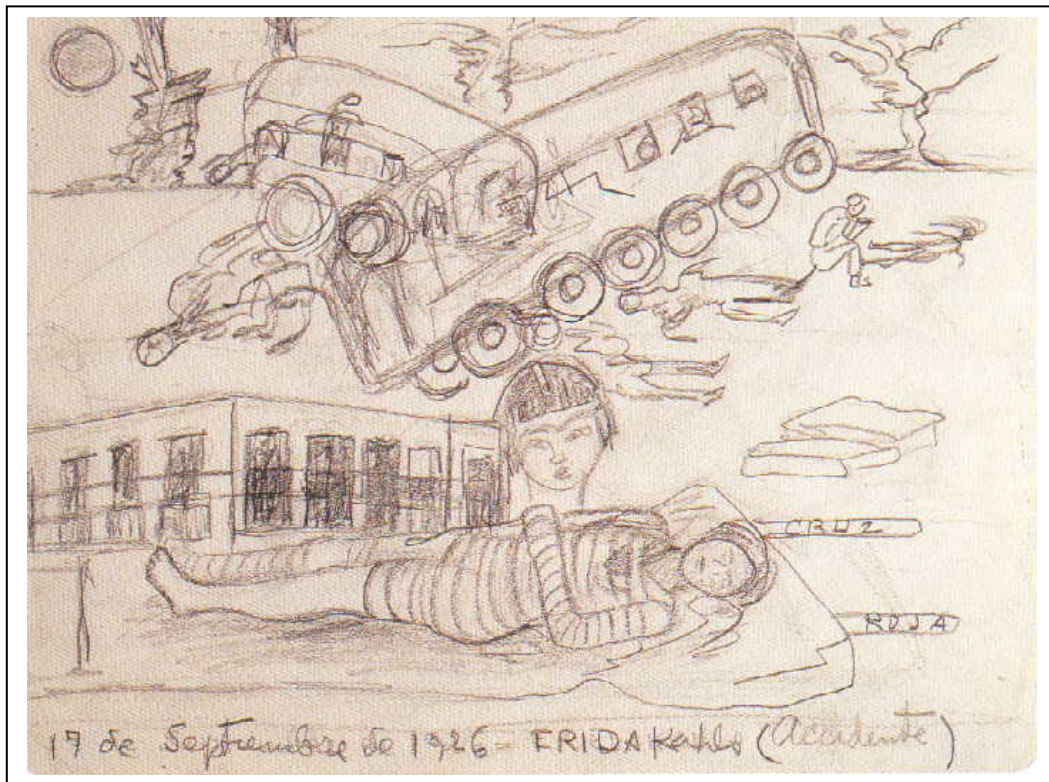
7 Obrazové přílohy

Obr. 1



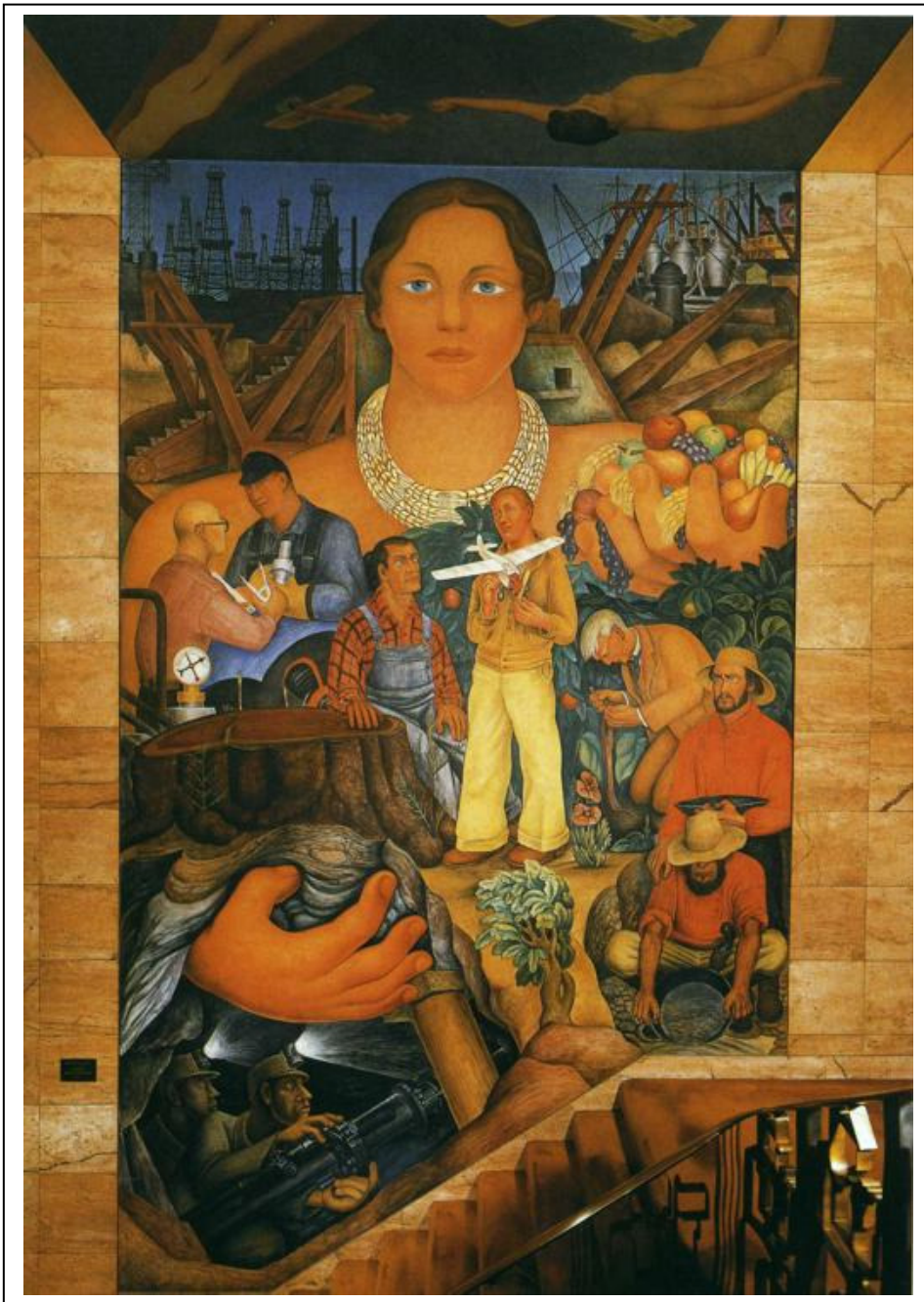
Diego Rivera, Stvoření, 1922–3, nástěnná malba (enkaustika), Národní přípravná škola, Mexico City

Obr. 2



Frida
Kahlo,
Nehoda,
1926,
tužka na
papíře, 20
x 27 cm

Obr. 3



Diego Rivera,
Kalifornská
alegorie,
1930–31,
nástěnná
malba,
Městský klub,
Pacifik Stisk
Exchange
Tower, San
Francisco

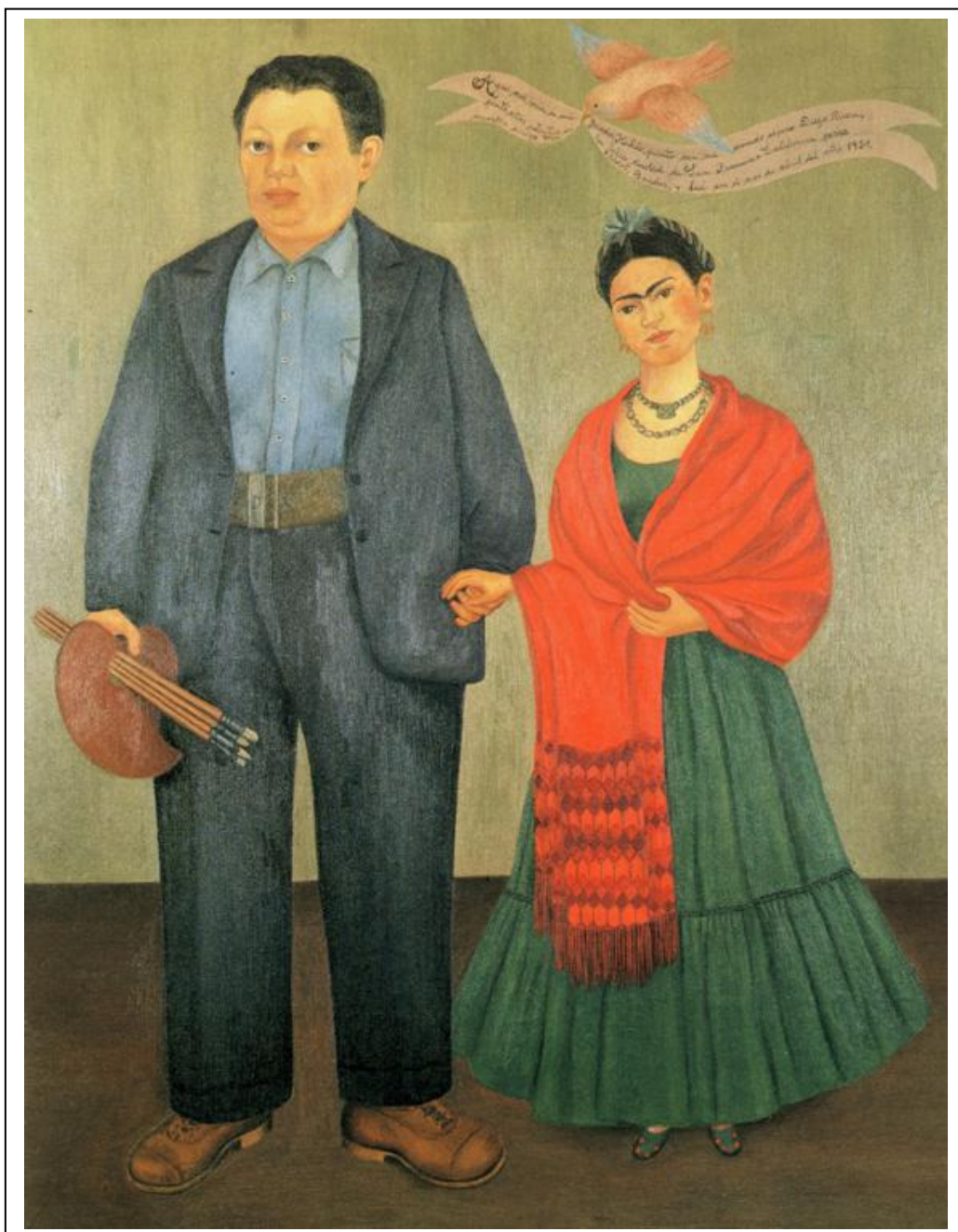
Obr. 4



Frida Kahlo, Portrét Luthera Burbanka, 1931, olej na dřevěné desce, 85 x 61 cm

Luther Burbank je na obraze zobrazen jako hybrid – napůl strom, napůl člověk (šlo o pěstitele rostlin, který se proslavil jejich křížením). Kostra v dolní části obrazu představuje Fridino oblíbené téma – vznik nového života prostřednictvím smrti.

Obr. 5



Frida Kahlo,
Frida a
Diego Riverovi,
1931,
olej na
plátně
100 x
78,7 cm

Jde o první svatební dvoj-portrét. Skutečný výškový rozdíl mezi manželi působí přehnaně. Frida vypadá, jakoby se vznášela, zatímco Diego stojí svými obrovskými nohama prvně na zemi. V ruce drží štětce a paletu, atributy malíře. Obraz dostal jako poděkování Albert Bender za to, že získal pro Diega povolení vstupu do USA. To mu bylo původně odepřeno kvůli jeho komunistickým myšlenkám.

Obr. 6



Jan van Eyck,
Manželé Arnolfinioví ,
1434,
olej na dřevě, 81,8 x 59,7
cm

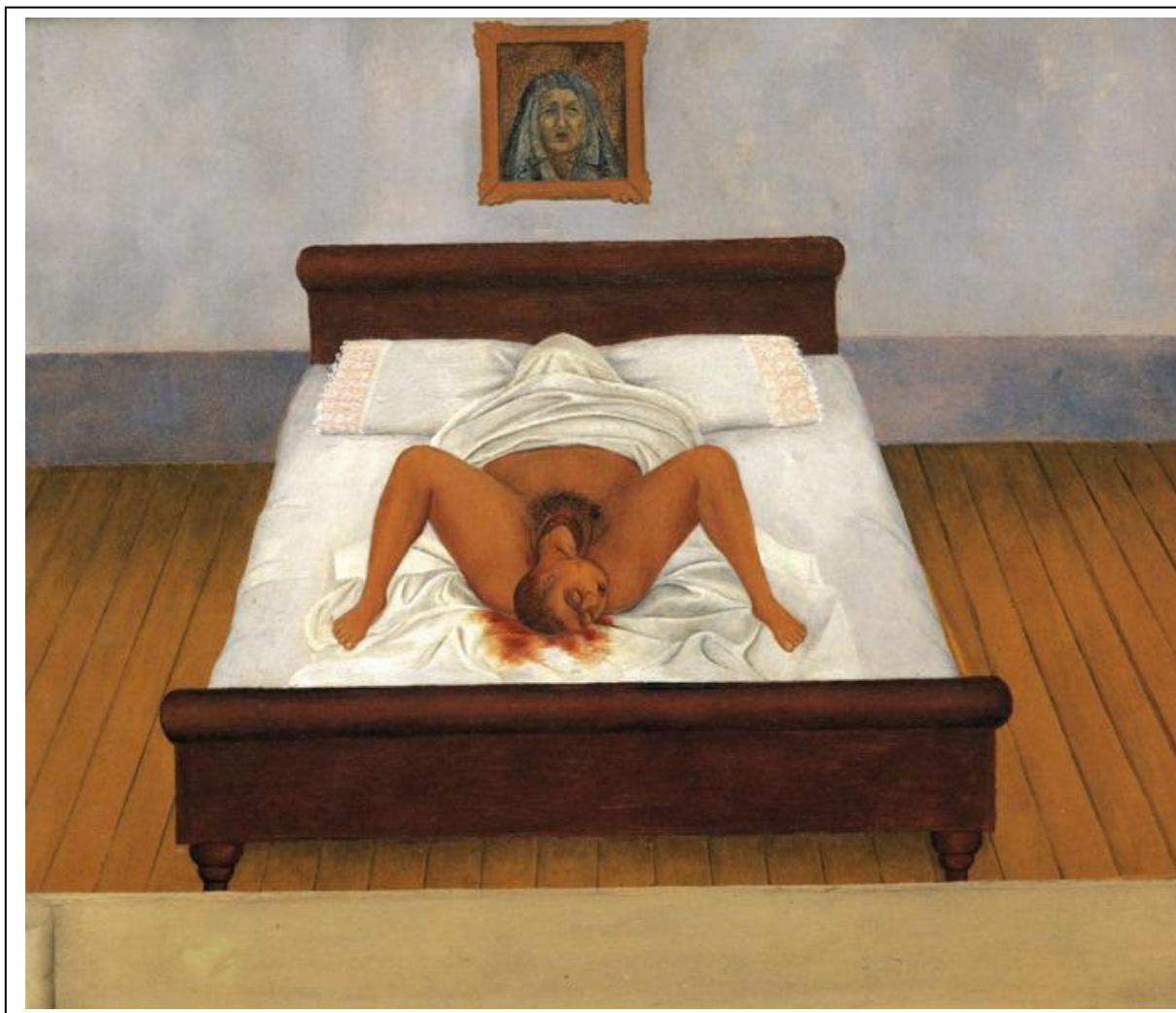
Obr. 7



Frida Kahlo, Nemocnice Henryho Forda, 1932, olej na plechu 30,5 x 38 cm

Obraz působí dojmem osamělosti a bezbrannosti, který je umocněn v posledním plánu umístěnou strohou průmyslovou krajinou, která tvoří pozadí v obrazové ploše diagonálně umístěné postele (prostor budován užitím diagonální perspektivy). Růžový model podbřišku a pánevní kost poukazují na příčinu potratu – poškození pánevních kostí při nehodě, které znemožnilo Fridě donosit dítě. Přístroj vlevo dole je patrně sterilizátor. Květ orchideje byl pro Fridu symbolem sexuality a citů.

Obr. 8



Frida Kahlo, Můj porod, 1932, olej na plechu, 30,5 x 35 cm

Obraz zachycuje představu o vlastním narození, je to ale také připomínka potratu, který prodělala v USA. Zakrytí matčiny hlavy pravděpodobně odkazuje k smrti její matky.

Obr. 9



Frida Kahlo,
Autoportré
t na
hranici
Mexikem a
USA,
1932,
olej na
plechu,
31 x 35 cm

Obr. 10



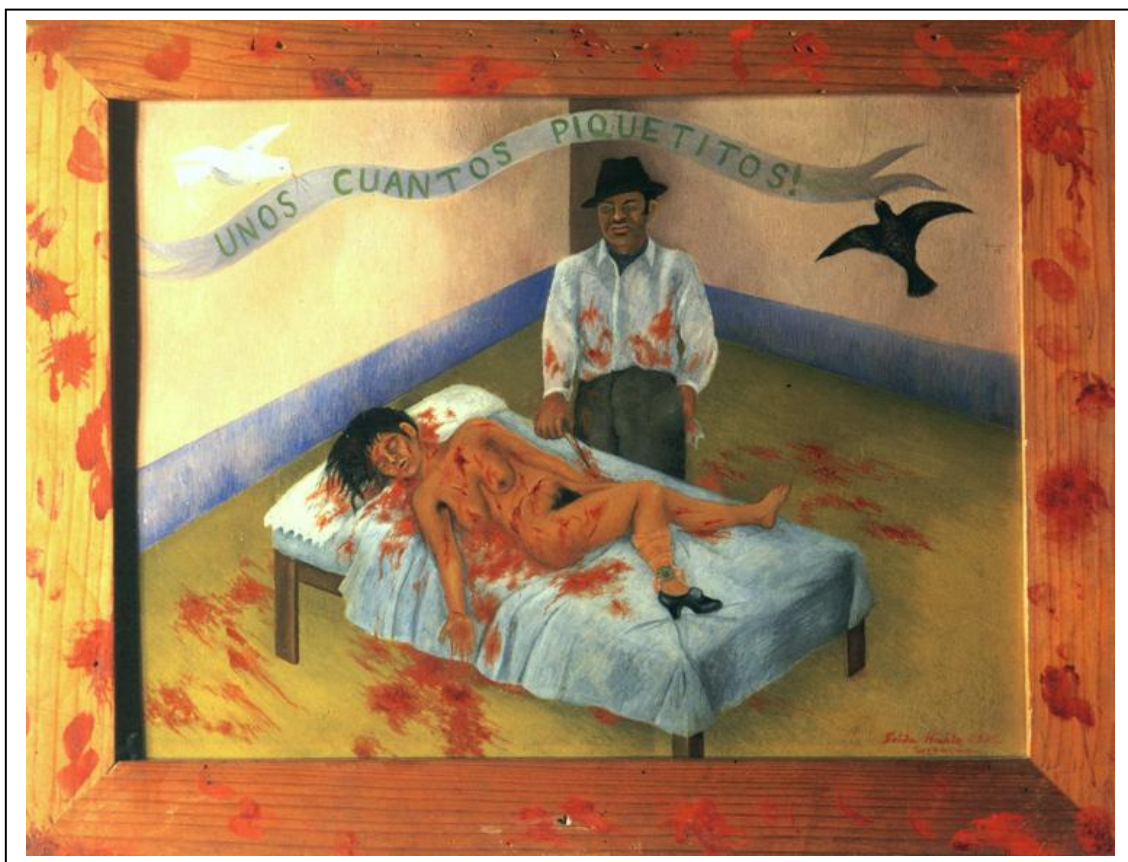
Frida Kahlo, *Mé šaty visí tam*, 1933, olej a koláž na dřevěné desce, 46 x 50 cm

Obr. 11



Diego Rivera, Muž, vládce vesmíru, 1934, nástěnná malba, Palacio de Bellas artes, Mexico city

Obr. 12



Frida Kahlo, Pár bodnutí dýkou, 1935, olej na plechu 30 x 40 cm

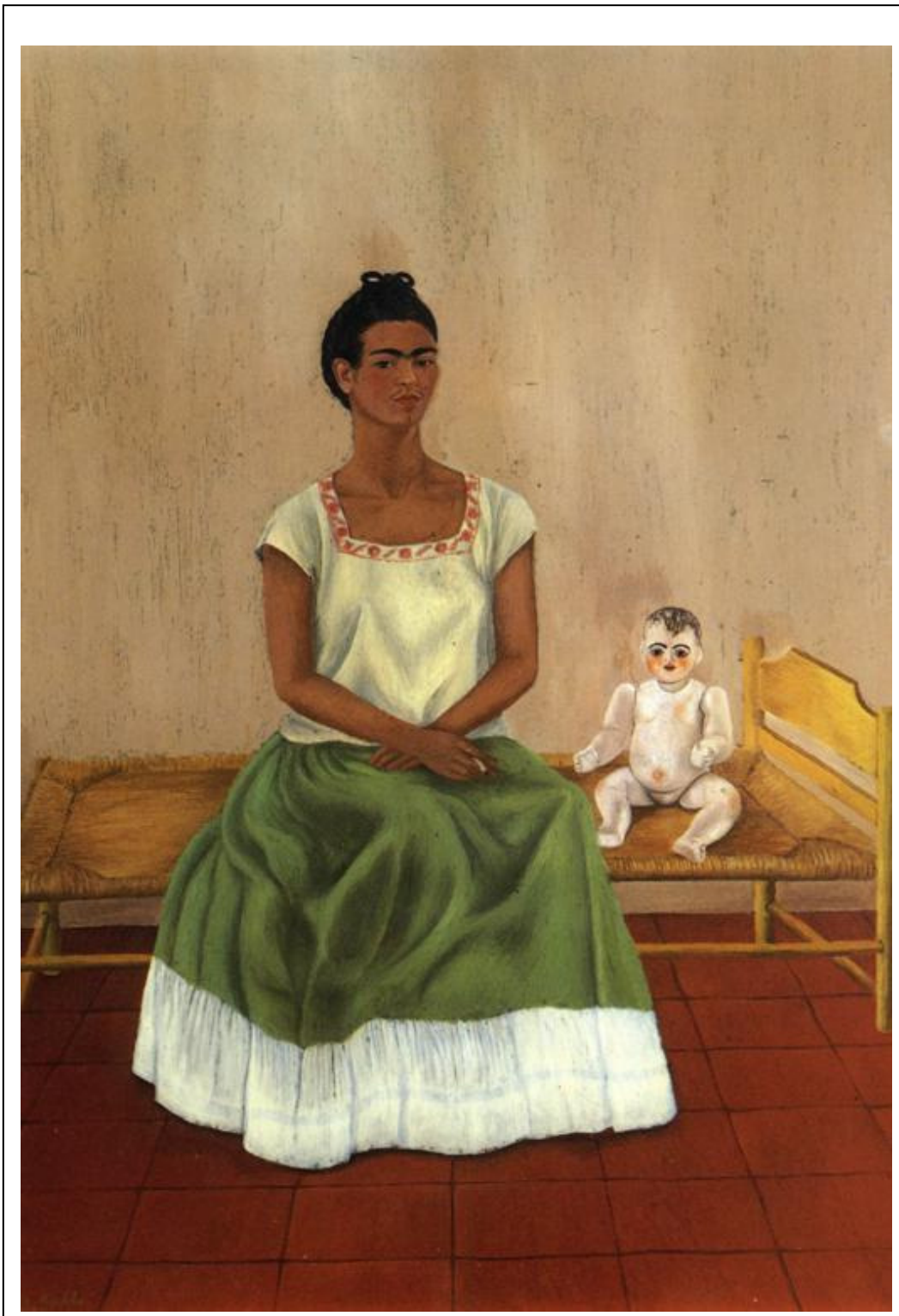
Jedná se o obrazné vyjádření novinové reportáže o vraždě ze žárlivosti, jejíž obětí byla žena.

Obr. 13



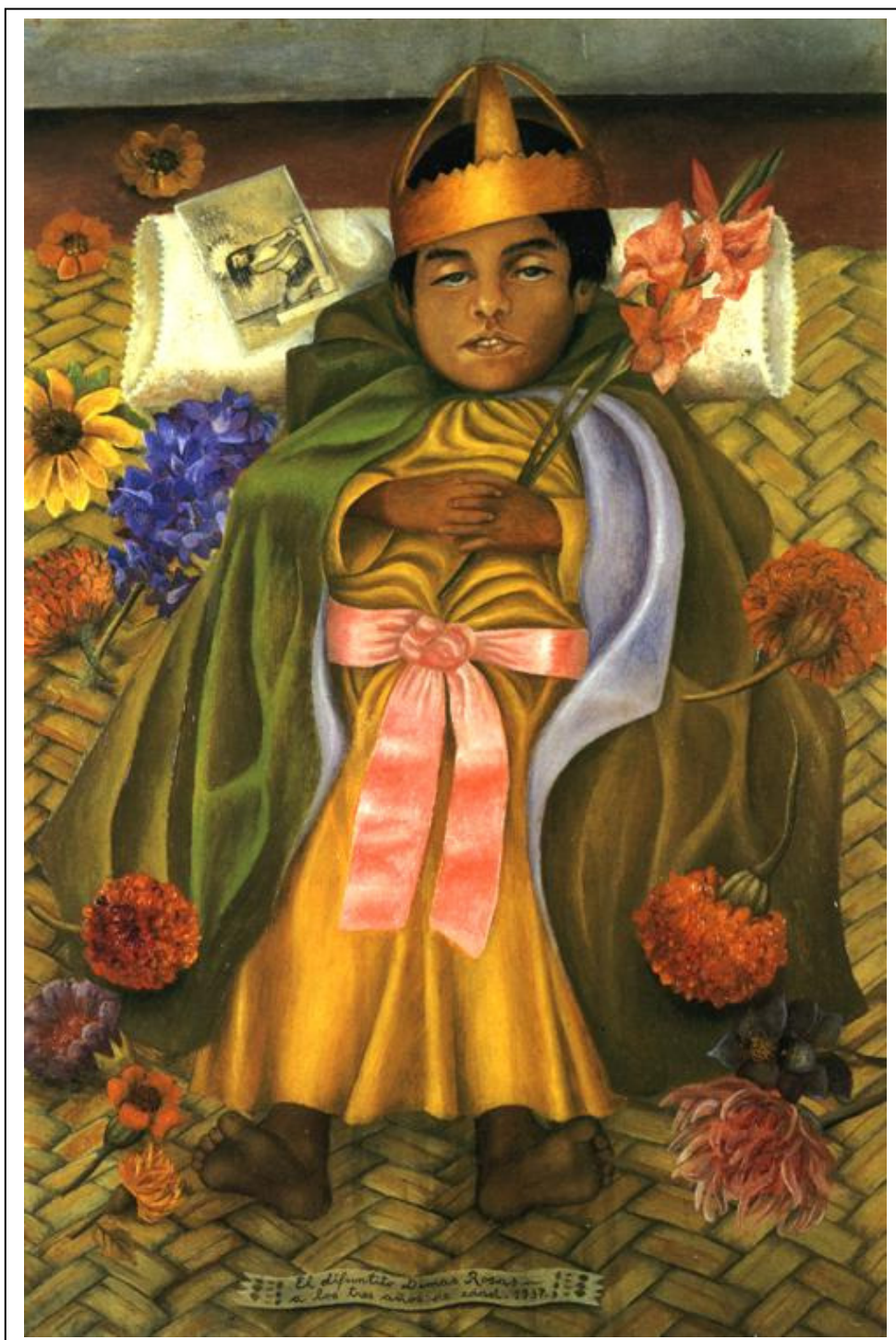
Frida Kahlo,
Mí prarodiče,
rodiče a já,
1936,
tempera a
olej na
plechu,
30,7 x 34, 5

Obr. 14



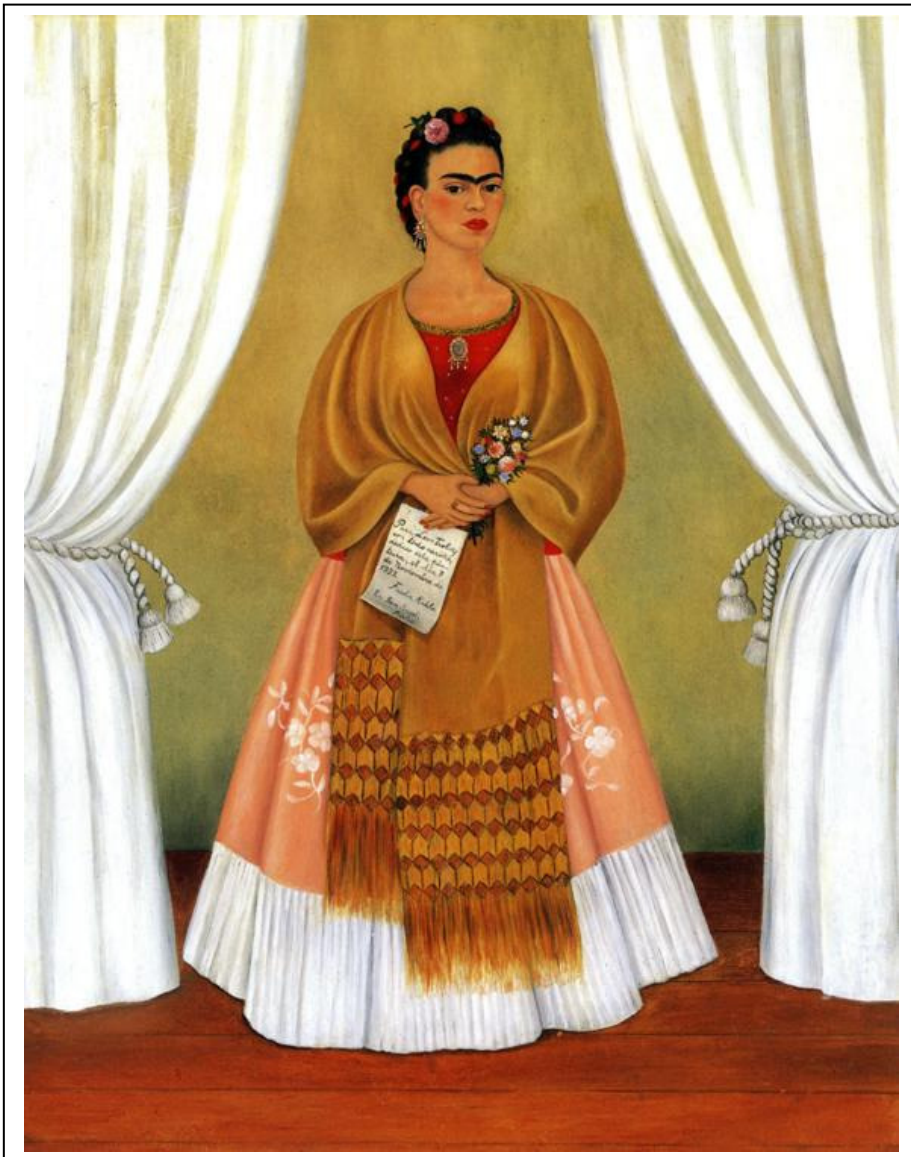
Frida
Kahlo,
Já a
moje
panenk
a
1937,
olej na
plechu
40 x 31
cm

Obr. 15



Frida Kahlo, Smrt tříleté Dinas Rosa, 1937, olej na dřevěné desce, 48 x 31,5 cm

Obr. 16



Frida Kahlo,
Autoportrét
věnovaný Lvu
Trockému,
1937,
olej na plátně,
87 x 70 cm

Obr. 17



Frida Kahlo, Má chůva a já, 1937, olej na plechu, 30,5 x 34,7 cm

Obr. 18



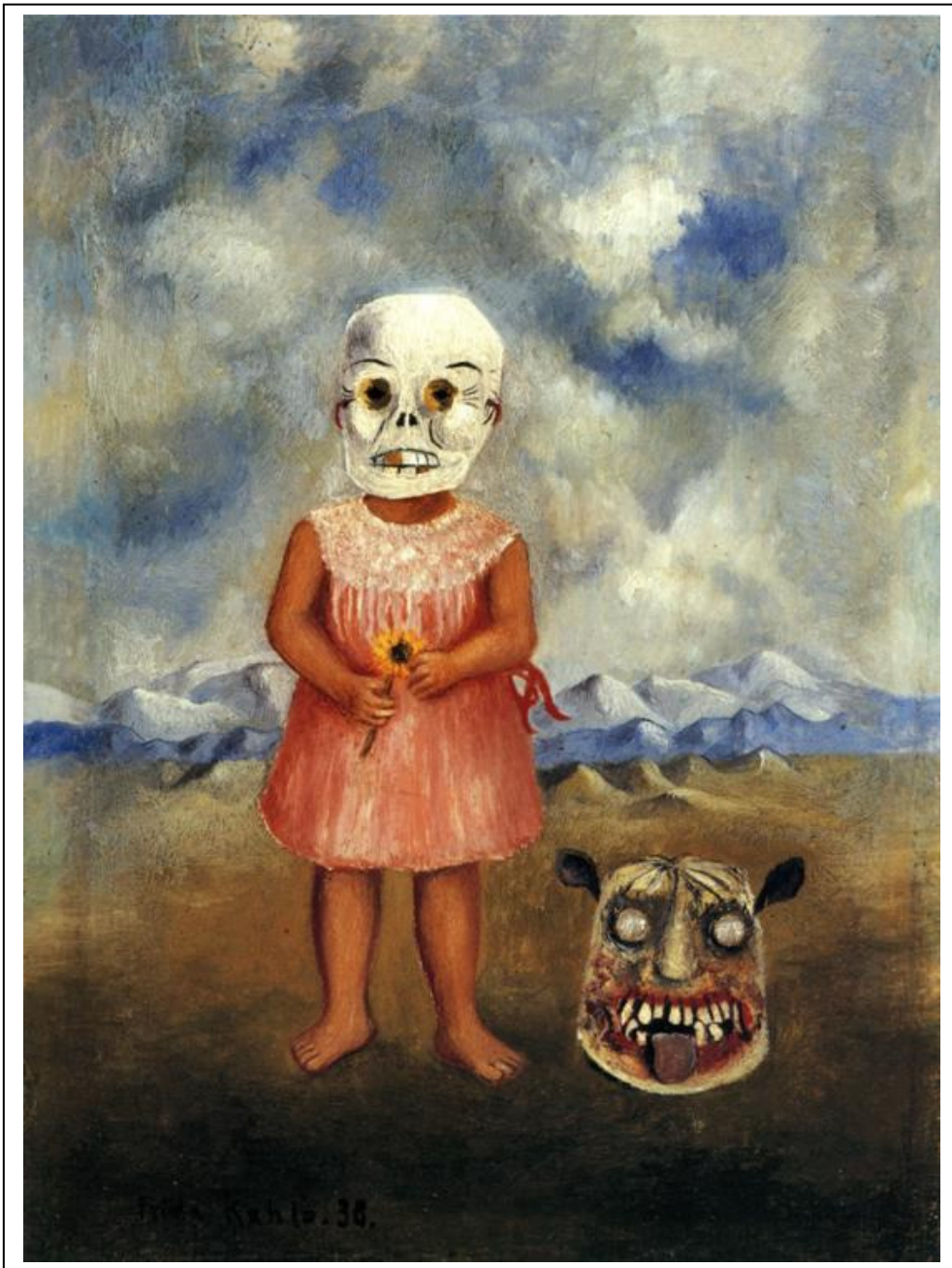
René Magritte,
V duchu geometrie,
1937,
kvaš na papíře,
37,5 x 29 cm

Obr. 19



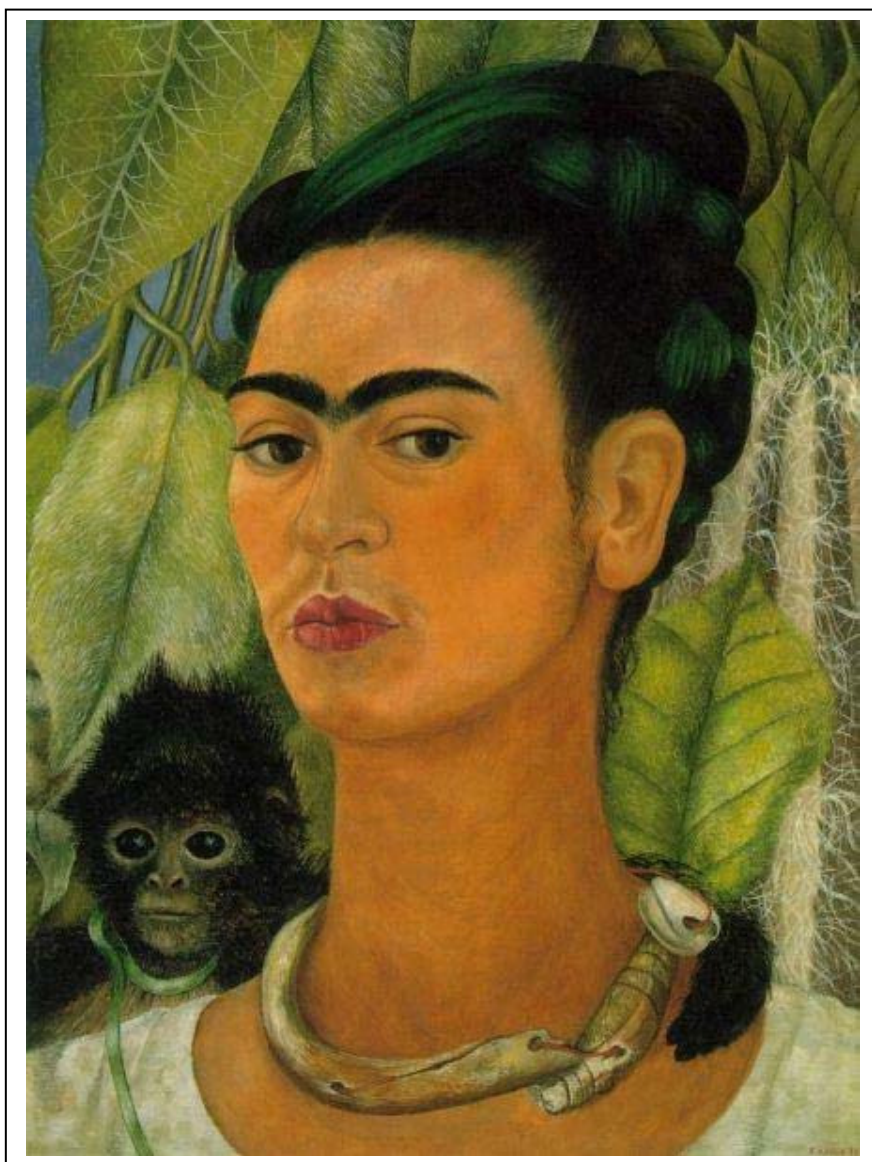
Frida Kahlo, Sebevražda Dorothy Hallové, 1938-9, olej na dřevěné desce, 50 x 40,6 cm

Obr. 20



Frida Kahlo,
Dívka
s maskou
smrtky,
1938,
olej na
plechu,
14,9 x 11
cm

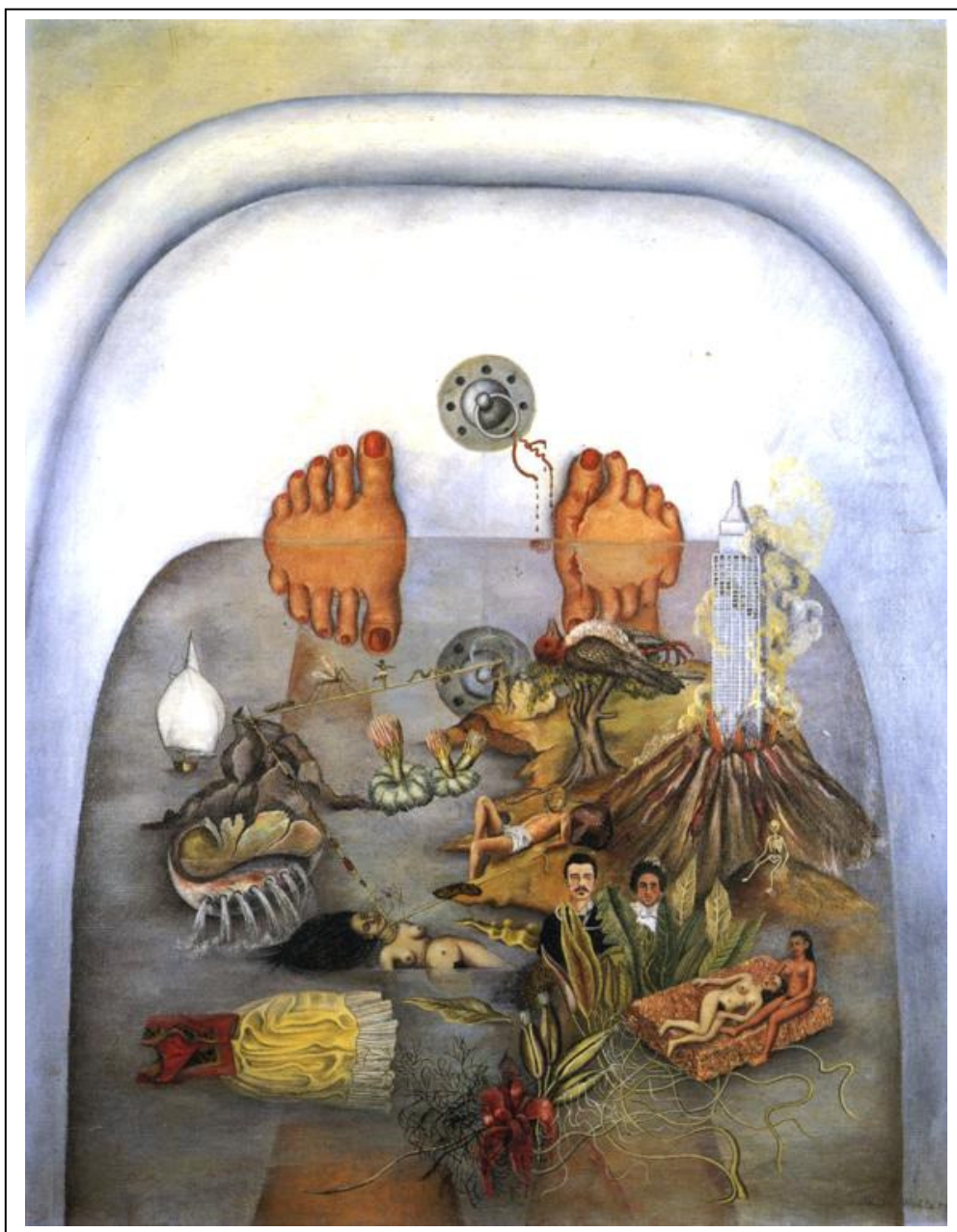
Obr. 21



Frida Kahlo,
Autoportrét s opicí,
1938,
olej na dřevěné
desce,
40,6 x 30,5 cm

V mexické mytologii je opice symbolem žádostivosti. Na tomto obraze Fridu opice objímá paží, jakoby ji měla ochránit. Obraz byl malován na zakázku pro prezidenta Muzea moderního umění v New Yorku.

Obr. 22



Frida
Kahlo,
Co mi dala
voda,
1938,
olej na
plátně,
91 x 70,5
cm

Tento obraz zachycuje několik skutečností z Fridina života, používá zde prvky již uplatněné na jiných plátnech. Například z obrazu *Moji prarodiče, rodiče a já*. V pravé dolní části obrazu se nachází dva akty na posteli, které připomínají motiv obrazu *Dva akty v lese*. Dále můžeme vysledovat jisté prvky z obrazu *Nemocnice Henryho Forda*.

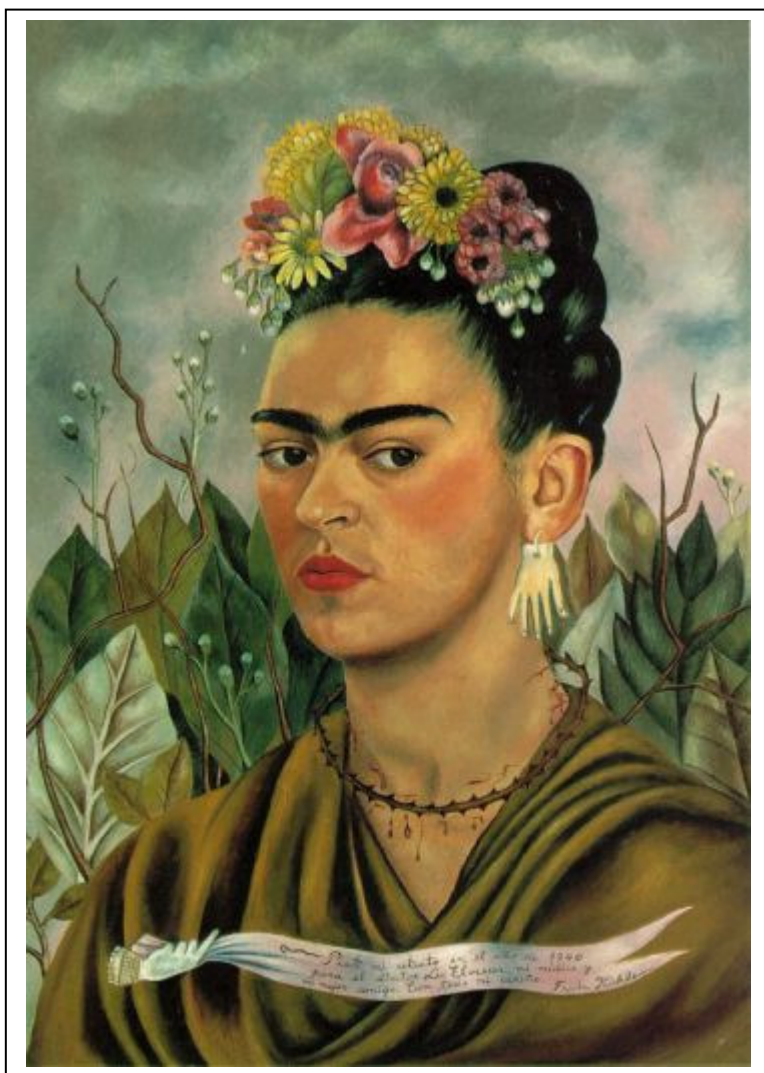
Obr. 23



Frida
Kahlo,
Dvě Fridy,
1939,
olej na
plátně
173,5 x
173 cm

Tento obraz vytvořila Frida po rozvodu s Diegem. Riverou ctěná a obdivovaná byla Frida mexická, oblečená v tehuanském kroji, druhá Frida je oděna spíše do evropských šatů. Srdce obou Frid jsou spojena jednou žilou. Hrozí, že zhrzená, evropská Frida vykrvácí.

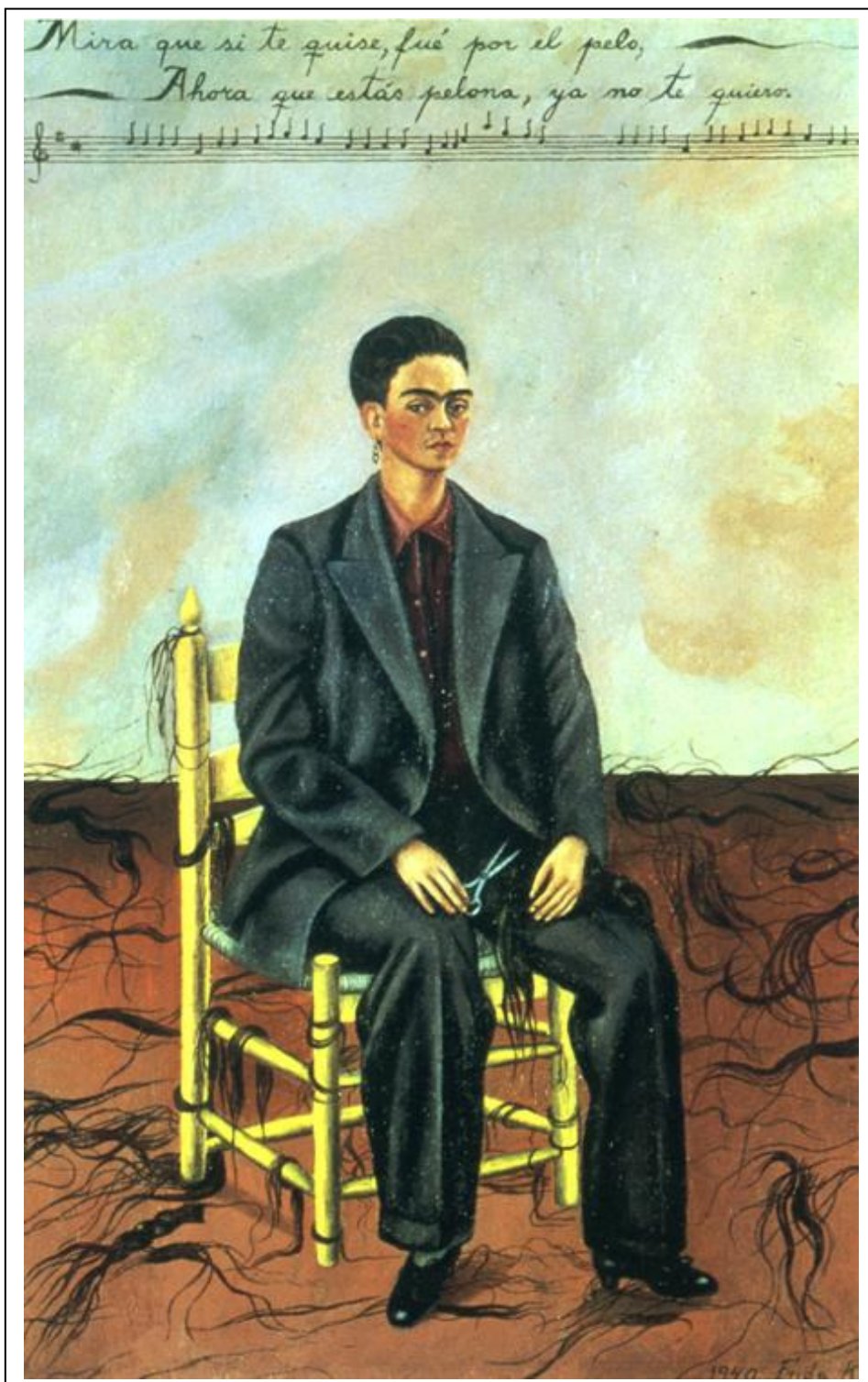
Obr. 24



Frida Kahlo,
Autoportrét věnovaný
doktoru Eloesserovi,
1940, olej na dřevěné
desce,
59,5 x 40 cm

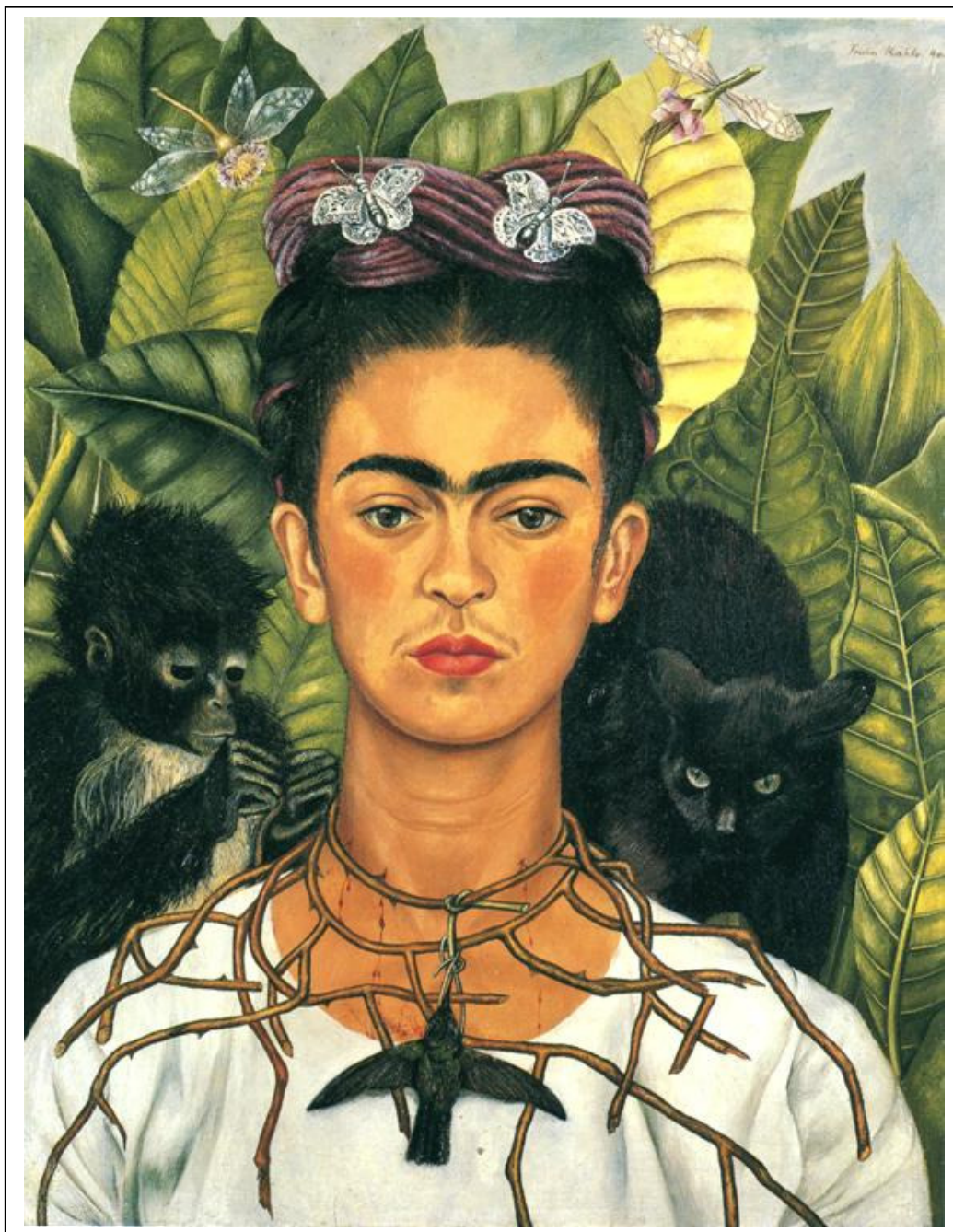
Na pásce v dolní části obrazu je napsáno: „Namalovala jsem svůj portrét v roce 1940 pro svého lékaře a nejlepšího přítele. S láskou Frida Kahlo.“

Obr. 25



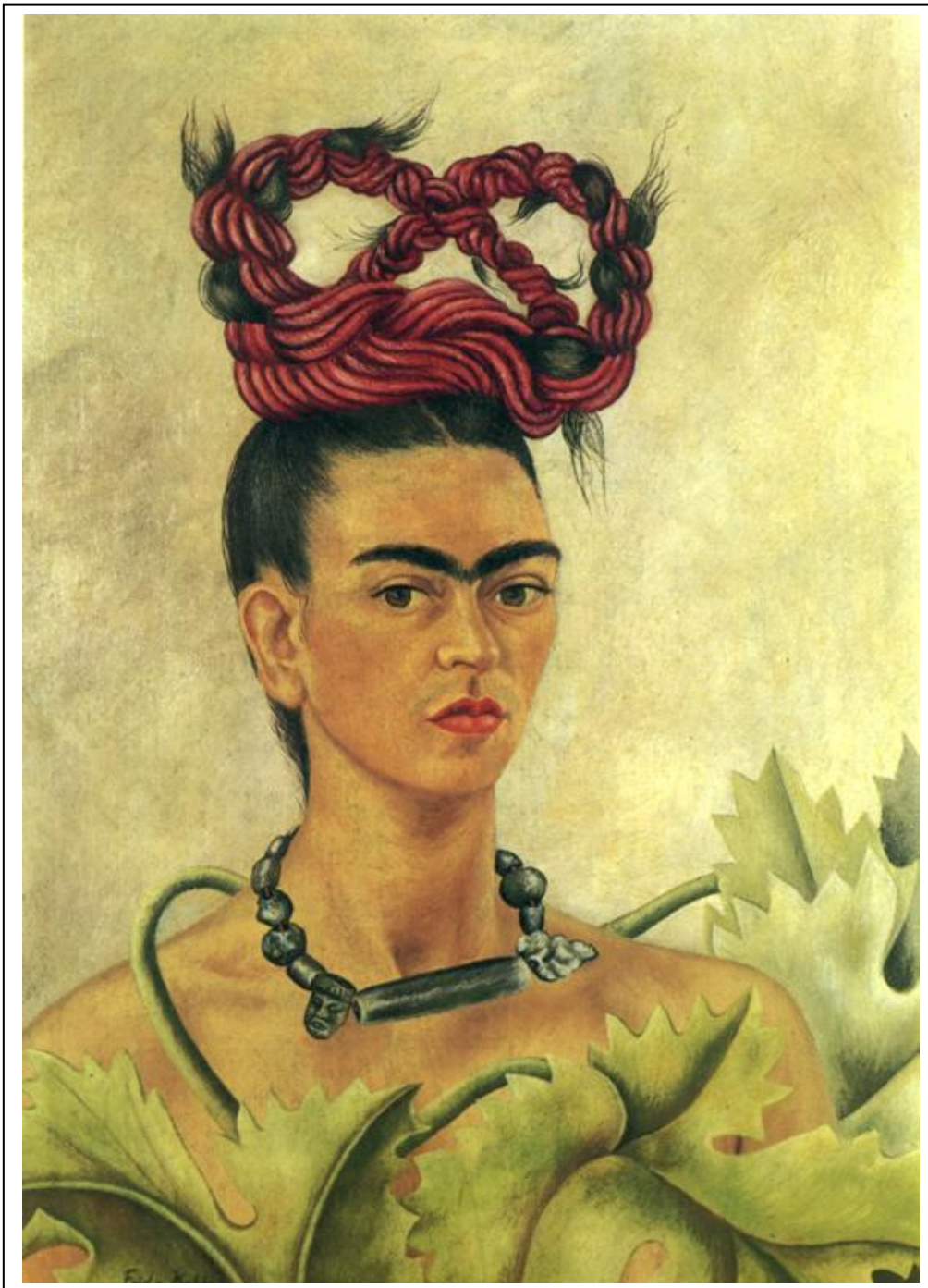
Frida Kahlo,
Autoportrét
s ustřiženými
vlasy, 1940,
olej na plátně,
40 x 28 cm

Obr. 26



Frida
Kahlo,
Autoport
rét
s trnový
m
náhrdeln
íkem a
kolibříke
m, 1940
olej na
plátně
63,5 x
49,5 cm

Obr. 27



Frida
Kahlo,
Autoportré
t s copem,
1941,
olej na
dřevěné
desce,
51 x 38,5

Obr. 28



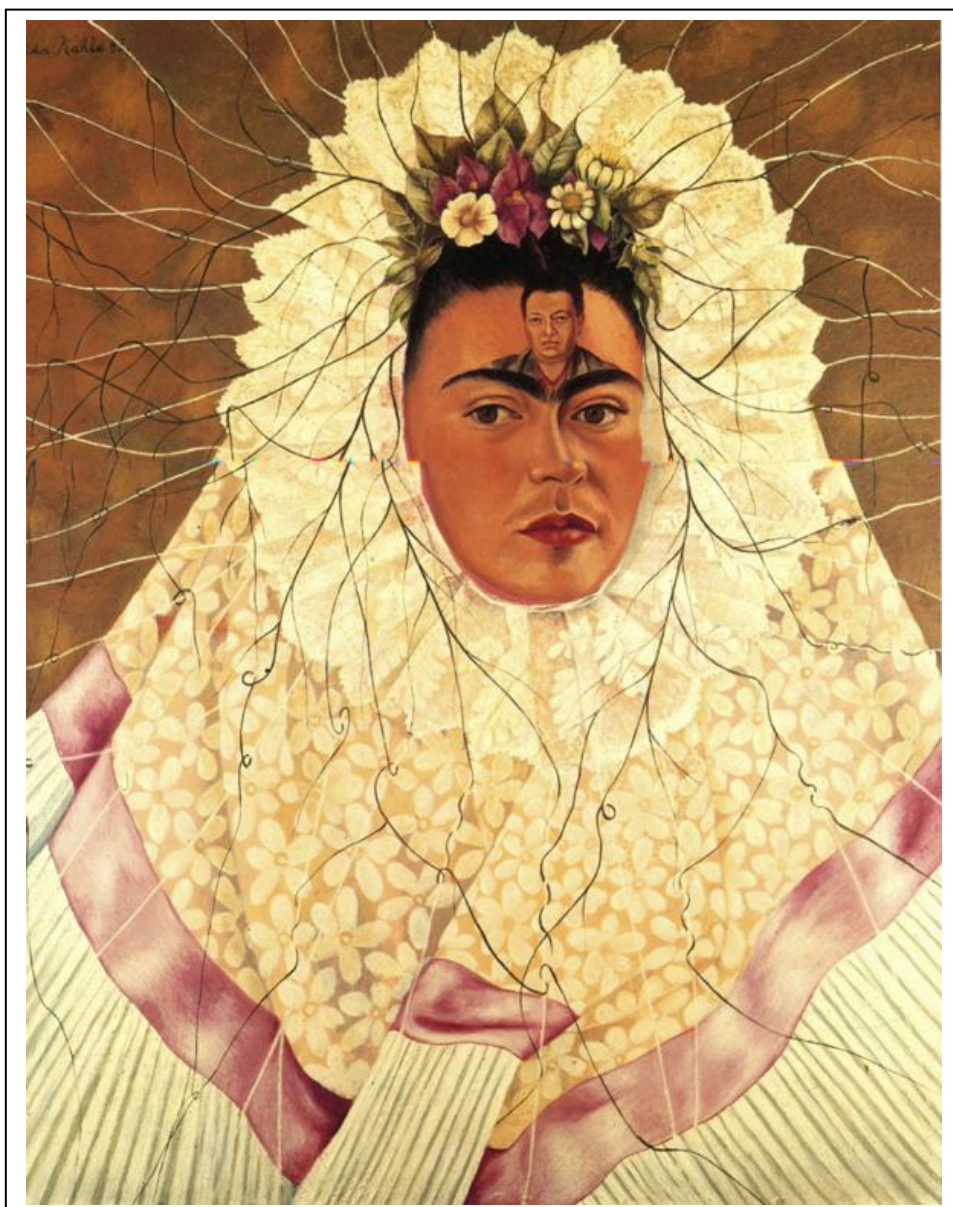
Frida Kahlo,
Autoportrét
s Bonitem,
1941,
olej na
dřevěné
desce,
55 x 43,5
cm

Obr. 29



Frida Kahlo, Lucha
María, dívka
z Tehuacánu, 1942,
olej na dřevěné
desce,
56,4 x 43,2 cm

Obr. 30



Frida Kahlo,
Autoportrét
v tehuanském
kroji, 1943,
olej na
dřevěné
desce,
76 x 61 cm

Zobrazení
Diega na Fridině čele jakoby říkalo, že je neustále přítomen v jejích
myšlenkách. Kroj pochází z jihozápadní oblasti Mexika, kde se do dnes
udržely matriarchální tradice.

Obr. 31



Frida Kahlo, Nevěsta se obává vidět svět před sebou, 1943, olej na plátně, 63 x 81,5 cm

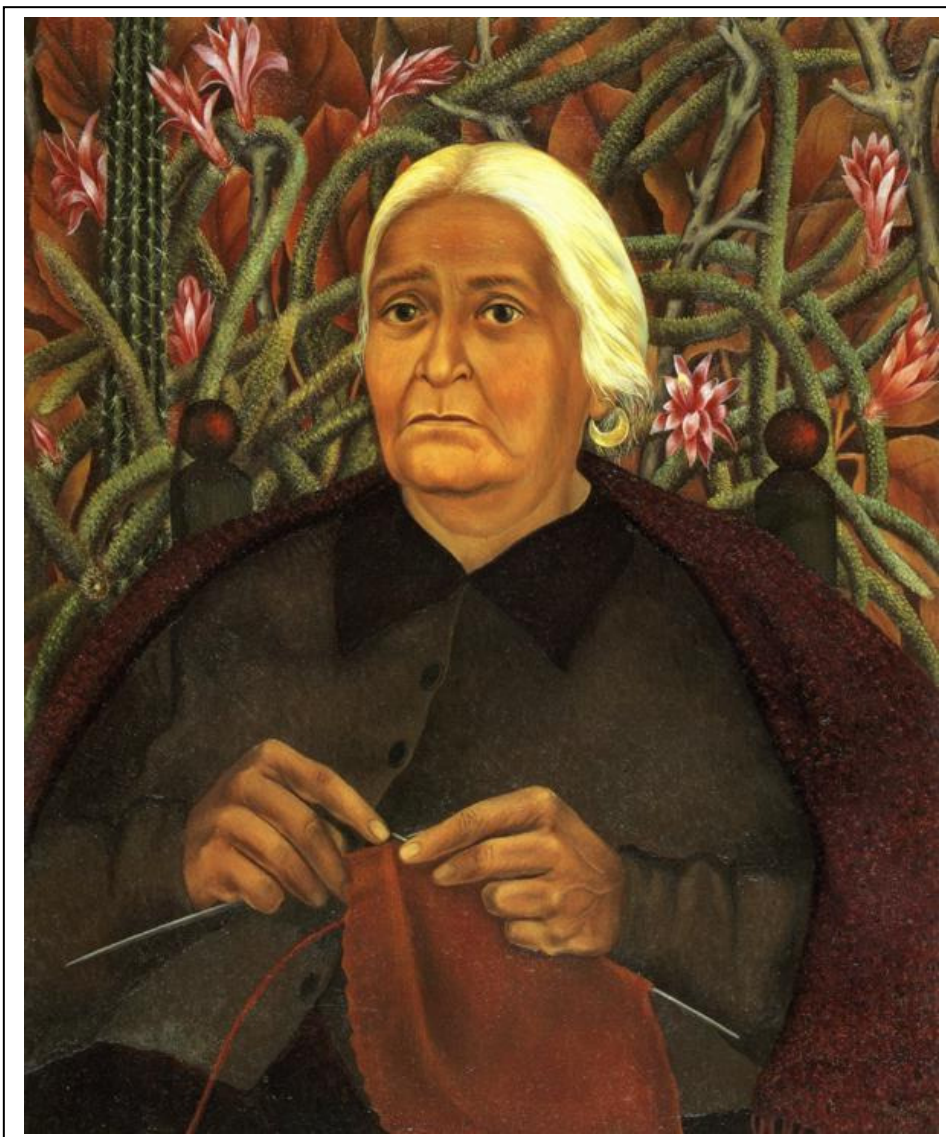
Obr. 32



Frida Kahlo,
Květ života,
1943,
olej na
dřevěné
desce,
27,8 x 19,7
cm

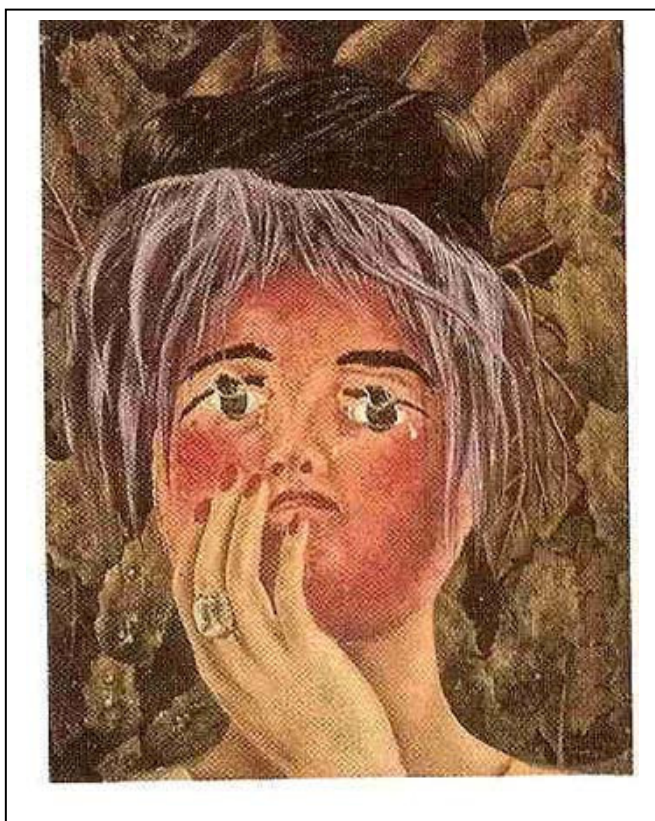
Na tomto obraze je patrný falický symbol, ten odkazující k silnému sexuálnímu založení autorky. Květ je zde symbolem sexuality a citů.

Obr. 33



Frida Kahlo,
Portrét Doni
Rosity Morillo,
1944,
olej na
plátně, 75,5 x
59,5cm

Obr. 34



Frida Kahlo, Maska, 1945, olej
na plátně, 40 x 31 cm

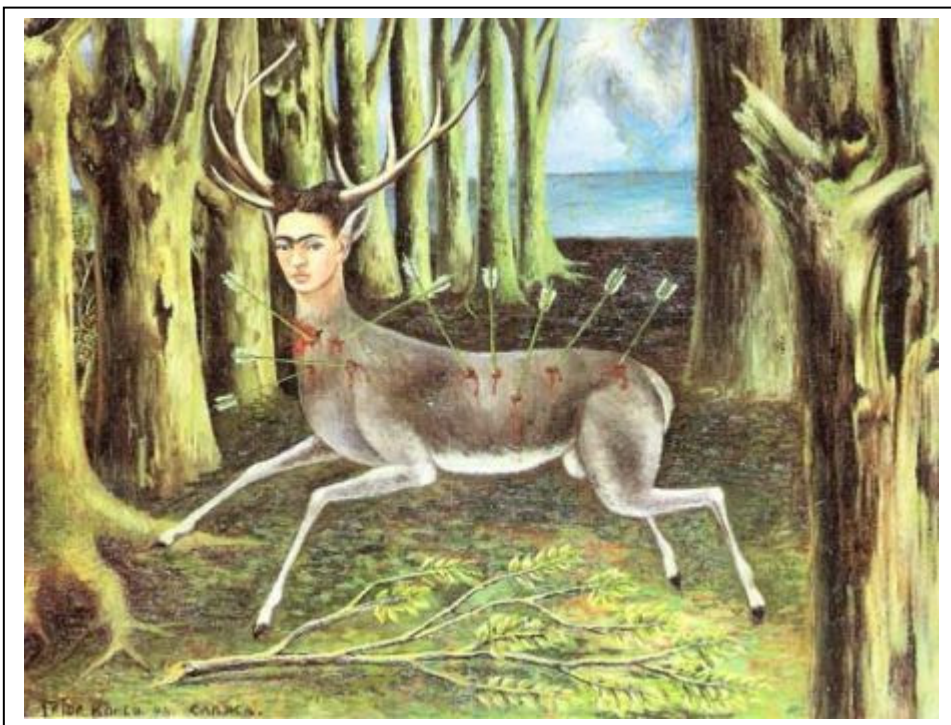
Obr. 35



Frida Kahlo, *Mojžíš*, 1945, olej na dřevěné desce, 61 x 75,6 cm

Tento obraz Frida namalovala jako reakci na knihu Sigmunda Freuda „Muž Mojžíš a monoteistické náboženství“. Dítě v košíku, *Mojžíš*, se podobá Diegovi. Podobně jako na jiných obrazech má na čele třetí oko moudrosti.

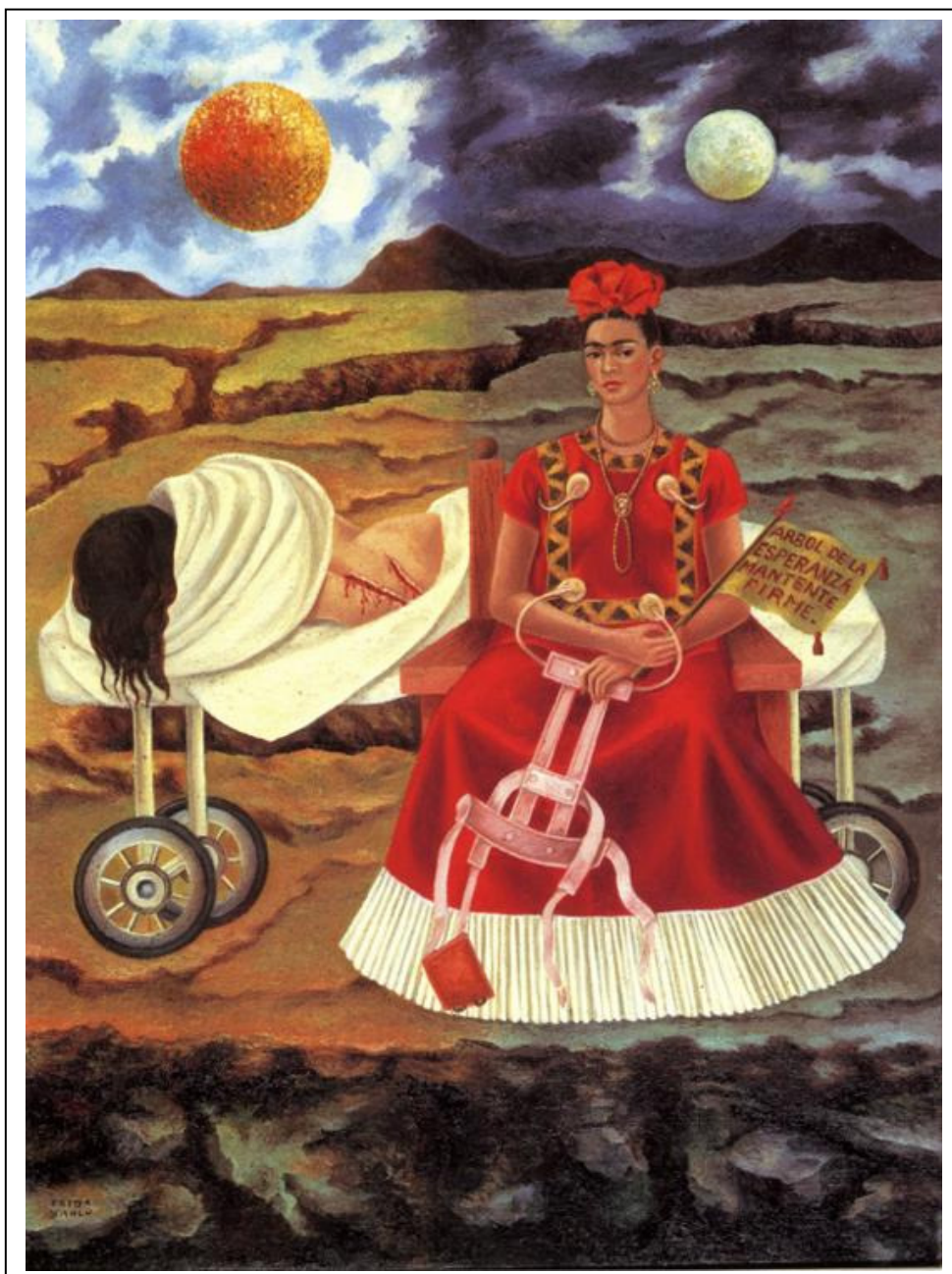
Obr. 36



Frida Kahlo,
Malý jelen,
1946,
olej na
dřevěné
desce
22,5 x 30,2
cm

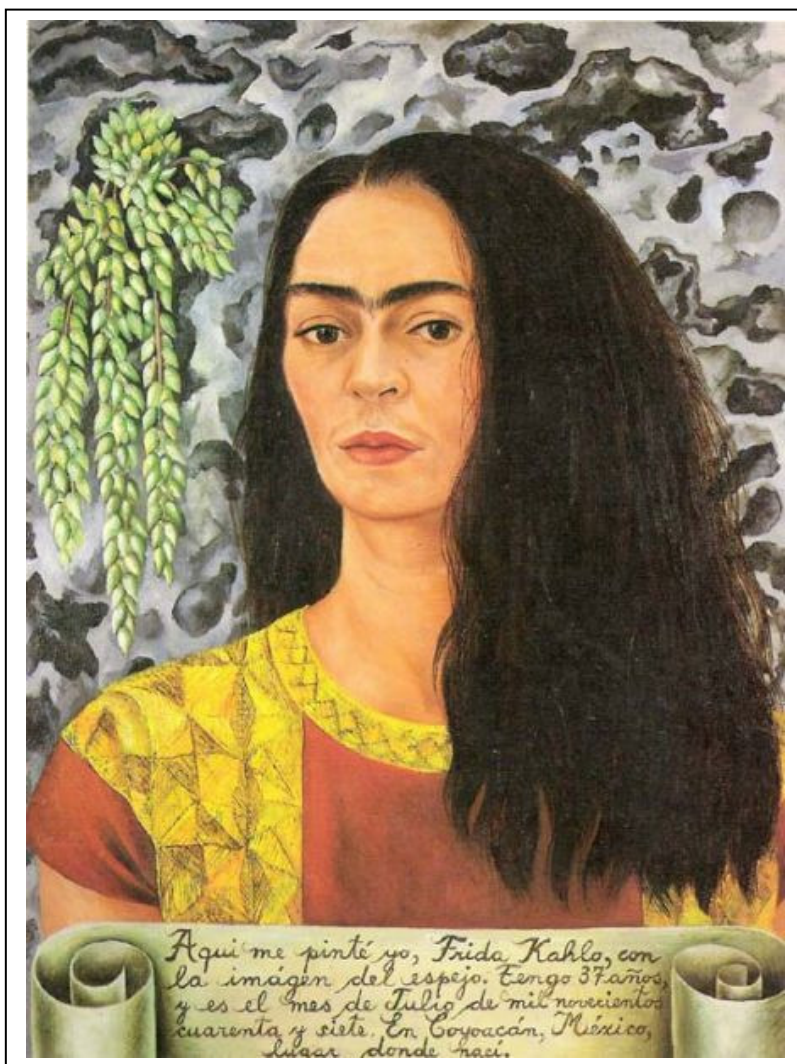
Obraz pravděpodobně vyjadřuje zklamání nad neúspěchem operace páteře, již podstoupila v New Yorku. Očekávala, že ji zbaví bolesti, což se nepodařilo. Naopak po návratu do Mexika trpěla velkými bolestmi a navíc hlubokými depresemi. Zajímavé také je, že jelínek neběží po naznačené cestě, nýbrž ji kříží. Na obraze je také cítit jistá disproporce mezi holými stromy a jedinou olistěnou větví, která leží na cestě pod jelínkem.

Obr. 37



Frida Kahlo,
Nechť strom
naděje
zachová
svou sílu,
1946,
olej na
dřevěné
desce,
55,9 x 40,6
cm

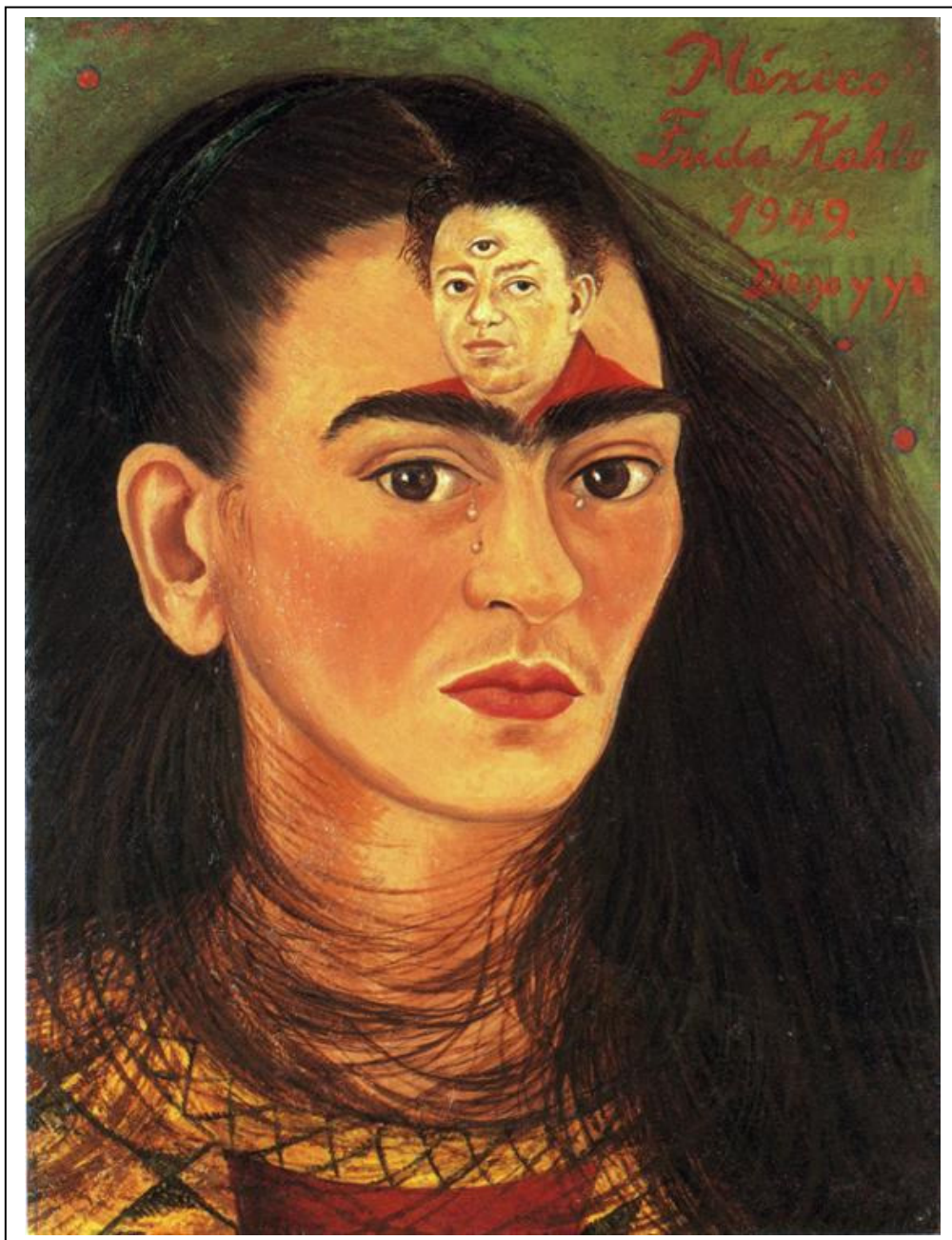
Obr. 38



Frida Kahlo,
Autoportrét
s rozpuštěnými vlasy
1947,
olej na dřevěné desce,
61 x 45 cm

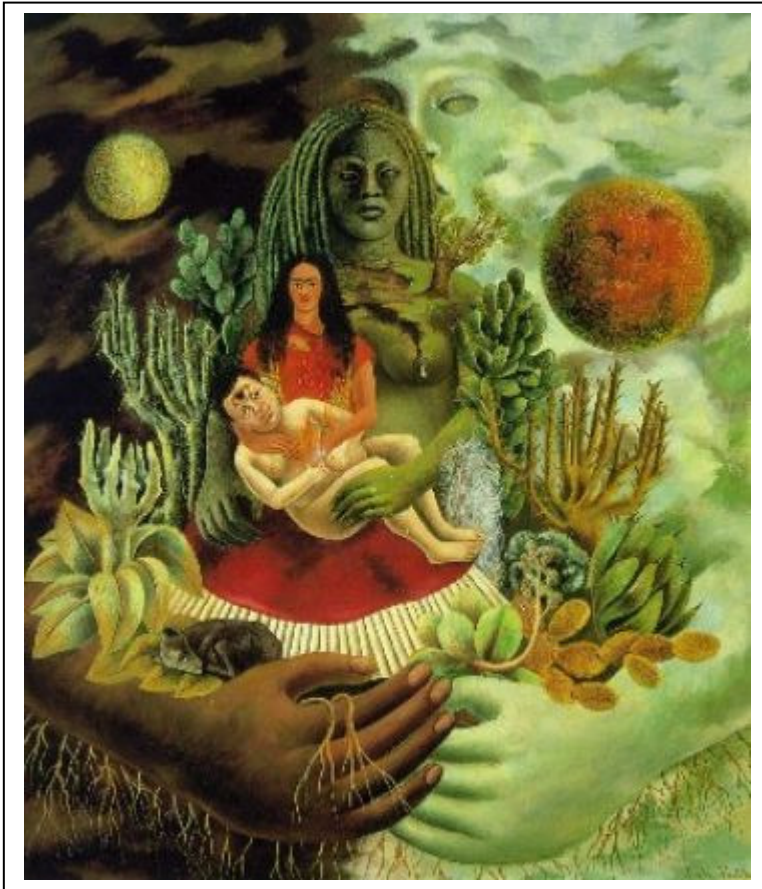
Více než polovinu obrazů Fridy tvoří autoportréty. Vznikaly zejména v době rozchodu s Diegem roku 1939, kdy malovala téměř výhradně sebe.

Obr. 39



Frida
Kahlo,
Diego a já,
1949,
olej na
plátně,
28 x 22 cm

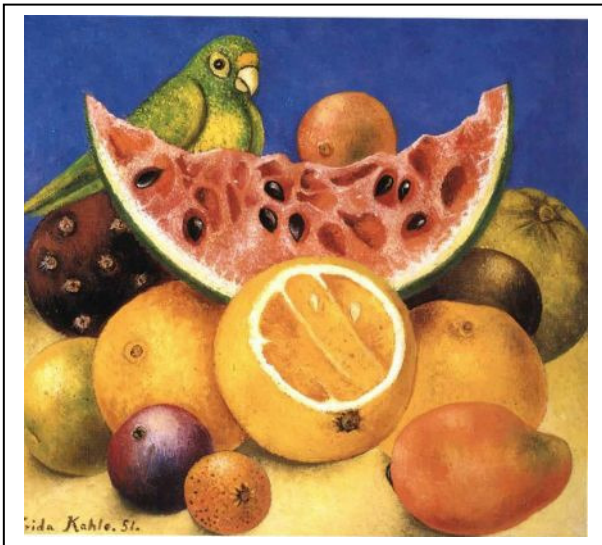
Obr. 40



Frida Kahlo,
Milostné oběti univerza,
země, 1949,
olej na plátně 70 x 60,5
cm

Na tomto obraze je velmi patrný dualistický styl její malby, jenž má pravděpodobně paralelu v čínském filozofickém principu „jin a jang“. Prolíná se na něm motiv dne a noci, slunce a měsíce. Vše objímají ruce země. Frida zde vystupuje vůči Diegovi v roli matky – drží ho v náručí, jako své dítě. Diego má na čele třetí oko, oko moudrosti.

Obr. 41



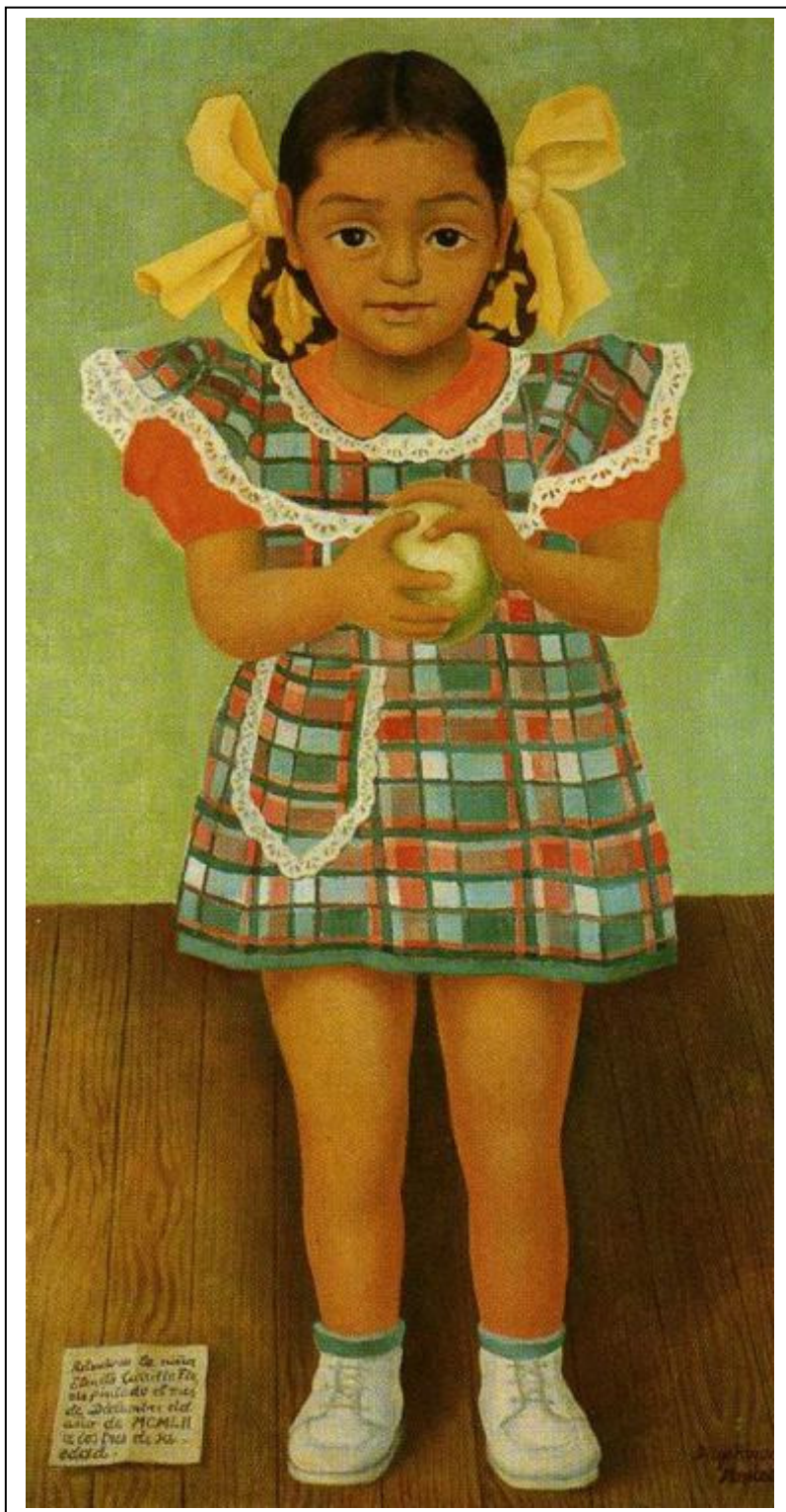
Frida Kahlo, Zátiší s papouškem,
1951, olej na plátně, 25,4 x 28,9
cm

Obr. 42



Frida Kahlo, Autoportrét s portrétem Dr. Farilla, 1951, olej na dřevěné desce, 41,5 x 50 cm

Obr. 43



Diego Rivera,
Portrét mladé dívky
Elenity Carillo Flores,
1952,
olej na plátně,
55 x 105 cm

Obr. 44



Angelina Beloff, Av. Hidalgo, 1949, olej na plátně, 85 x 120 cm

Obr. 45



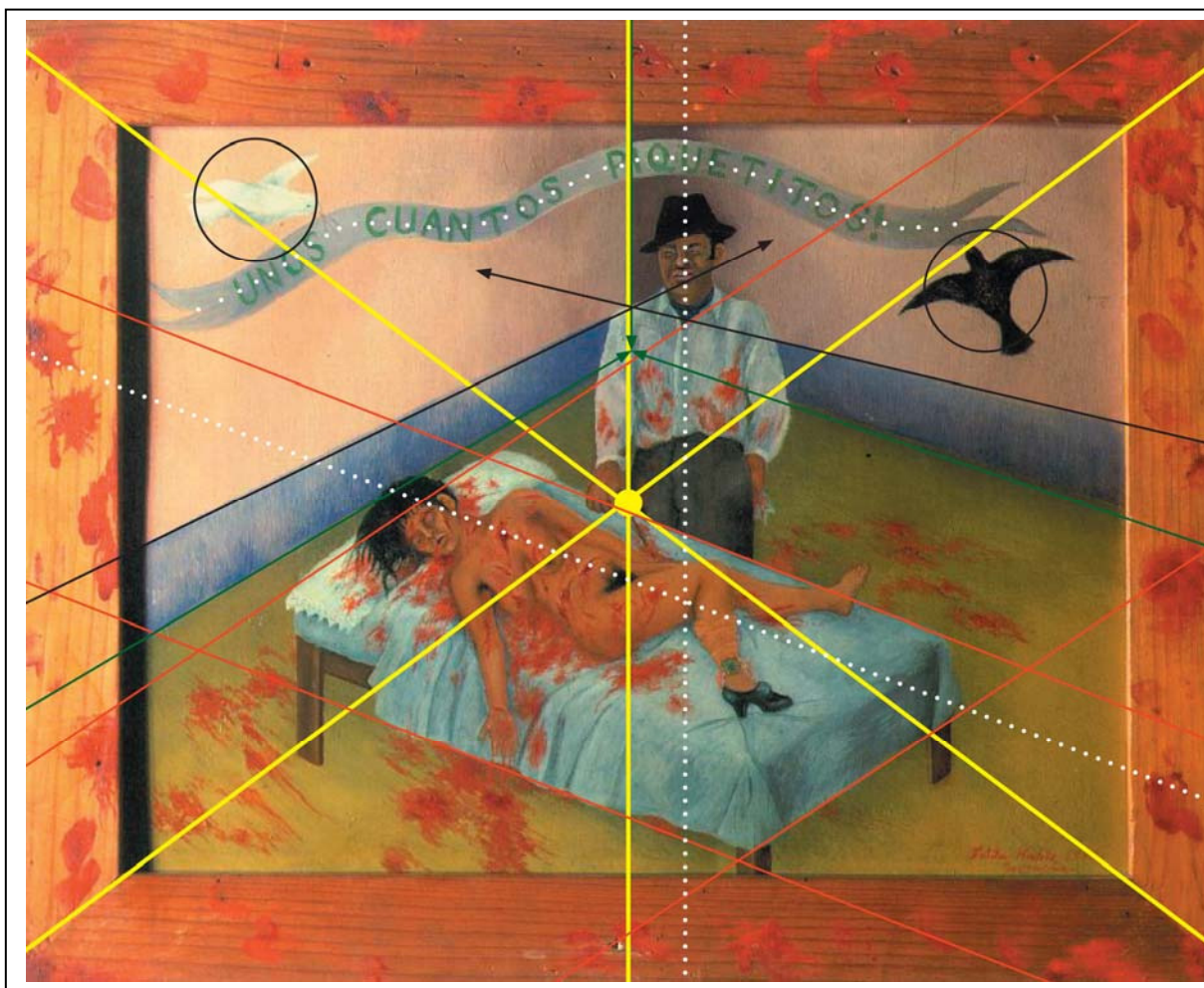
Stránky z deníku Fridy Kahlo

Obr. 46



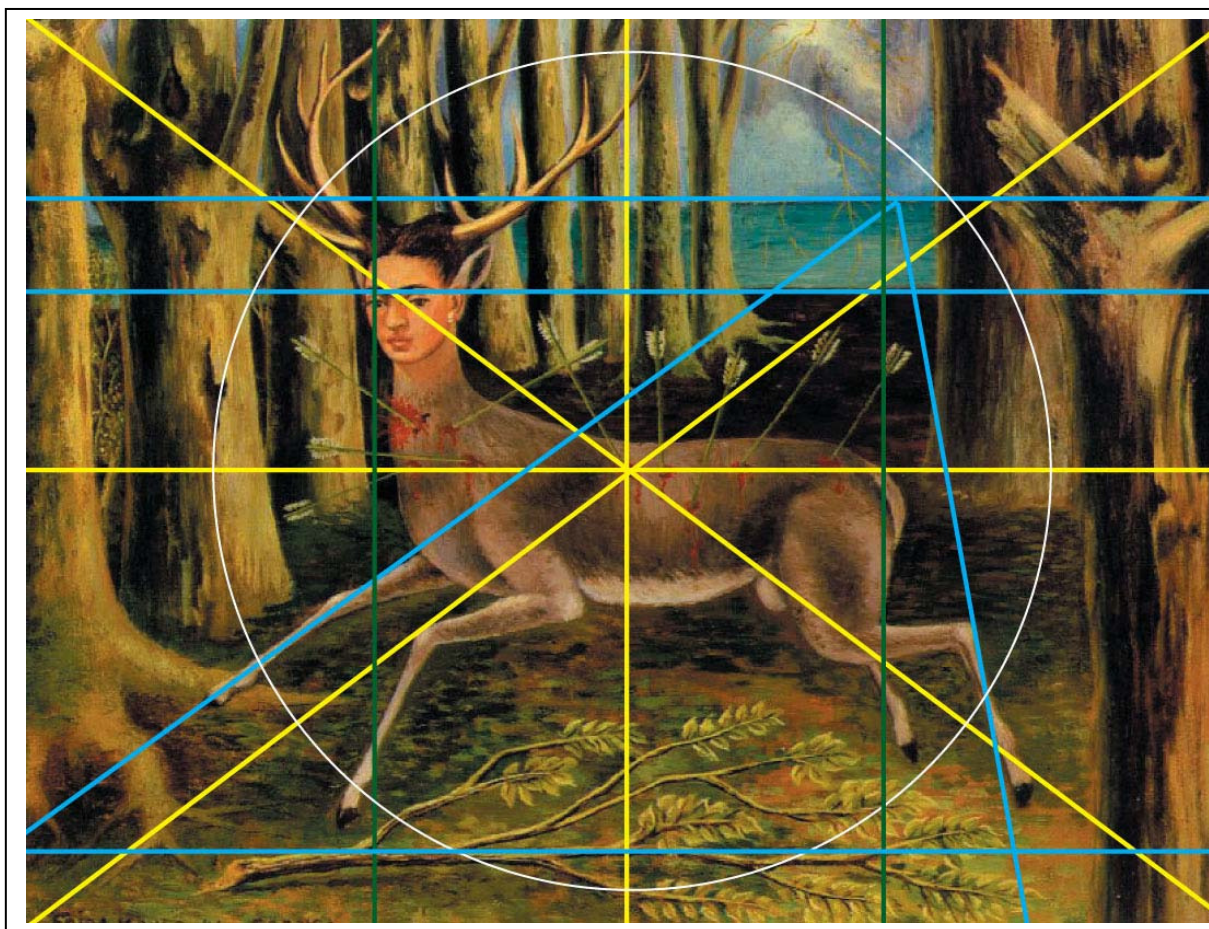
Dům Riverových v San Ágelu

Obr. 47



Kompoziční rozbor a snaha o zpracování perspektivní zkratky prostoru obrazu *Jen pár bodnutí dýkou* (viz. Obr. 12)

Obr. 48



Kompoziční rozbor a snaha o zpracování perspektivní zkratky prostoru obrazu *Poraněný jelen* (viz. Obr. 36)