

Corpul secund: Cuvinte în tablourile Friedei Kahlo

Oana URSACHE

Universitatea din Granada, Spania

Abstract: In our contemporary world, that enriches Frida Kahlo's image as a deity, transforming her legacy into what it was called *Fridamania*, it seems like everything was told about the most famous Mexican woman. Part of an exhaustive study on Frida's bodyology, the present article centers the investigation on Frida's pictures where she writes titles, dedications, names or other word-messages complementing the pictorial message.

Keywords: *Frida Kahlo, feminine body, bodyology, writing on pictures, words in painting.*

Pentru pictura de tradiție europeană, cuvintele strecurate în tablouri de către pictori, a fost întotdeauna o tehnică evitată. Spre deosebire de noi, Asia dintotdeauna a combinat poezia cu pictura, considerându-le forme înalte ale expresiei artistice, spiritul estetic asiatic, a văzut în poemele cu pictură, dintotdeauna, un sincretism adorabil al artelor.

Frida Kahlo, mexicanca pe jumătate nemțoaică, un pic evreică, poloneză, italiancă, indigenă, recuperează acest mesaj textual în pictură și îl folosește ca tehnică distinctivă. Gândindu-ne că, pentru Frida, pictura i-a fost terapie, arta a ținut-o literalmente în viață, a ajutat-o să supraviețuiască, i-a fost confesor și nu a trădat-o niciodată:

“La pintura ha llenado mi vida. He perdido tres hijos y otra serie de cosas que hubiesen podido llenar mi horrible vida. La pintura lo ha sustituido todo. Creo que no hay nada mejor que el trabajo”¹

„Pictura mi-a umplut viața. Am pierdut trei copii și o serie de alte lucruri care mi-ar fi putut umple viața-mi oribilă. Pictura a substituit totul. Cred că nu există nimic mai bun decât munca.” (trd. O.U.)

Agustín Fernández Mallo povestește contextul în care Frida face această afirmație: în 1939 se află la Paris pentru a organiza o expoziție retrospectivă, la invitația lui André Breton însuși.

“Nada más llegar se da cuenta de que lo prometido por Breton no es tal. Ni éste ni su grupo de surrealistas tienen sala para organizar la exposición, tampoco hay hotel disponible para ella; se hospeda en la propia casa de Breton, donde compartirá habitación

¹ <http://www.zendalibros.com/corse-frida-kahlo/>

con la hija pequeña de éste. Frida no entiende cómo los franceses pueden vivir en apartamentos tan pequeños comparados con los mejicanos o estadounidenses. También llaman su atención las mesas de las cafeterías parisinas, diminutas al punto de parecer que la gente se apiña en torno a éstas como si de una bola de pitonisa se tratase. Es enero, hace frío. Frida no soporta el frío, y su pie y su espalda le duelen; comienzan de nuevo los agudos problemas de salud. Asegura entonces que por mucho que digan Breton y sus amigos, ella no es una pintora surrealista, corriente a cuyos integrantes inmediatamente cataloga de sucios, inútiles, vagos y cotillas de café; palabras suyas: “esa banda de hijos de puta lunáticos que son los surrealistas.” Recorre París en soledad. En Notre Dame enciende velas por su esposo Diego Rivera, por su hermana Cristina, por Trotsky, por su amante neoyorquino, Nick, y por ella misma porque –dice– el fuego puede apagarse pero lo que nunca hace el fuego es envejecer. Los Jardines del Luxemburgo le provocan nostalgia de los 3 hijos que no ha tenido; a menudo va allí y se sienta durante horas”.

„De îndată ce a ajuns [la Paris] își dă seama că promisiunile lui Breton un se adevăresc. Nici el și nici grupul lui de suprarealiști un au o sală în care să poată organiza expoziția, după cum nici hotel pentru ea un au pentru ea; se cazează în propria casă a lui Breton, împărțind camera cu fiica mai mică a acestuia. Frida un înțelege cum pot francezii să trăiască în apartamente atât de mici în comparație cu cele din Mexic și din America. În același timp o uimesc măsuțele cafenelelor pariziene, atât de miniaturale, de parcă lumea s-ar fi îngărmădit în jurul unui bol de cristal al unei vrăjitoare. Este ianuarie, e frig. Frida nu suportă frigul și o doare piciorul și spatele; încep din nou gravele sale problema de sănătate. Îi asigură atunci pe toți, că indiferent de cât de mult insistă Breton și prietenii lui, ea nu este pictoriță suprarealistă; rapid îi cataloghează pe membrii mișcării suprarealiste drept murdari, inutili, leneși și bârfitori la o ceașcă de cafea; în cuvintele ei: „această trupă de cretini lunatici care sunt suprarealiștii”. Se plimbă singură prin Paris. La Notre Dame aprinde lumânări pentru soțul ei, Diego Rivera, pentru sora ei, Cristina, pentru Troțki și pentru iubitul ei de la New York, Nick, apoi aprinde și pentru ea câte o lumânare, pentru că – așa cum spune – focul se poate stinge, dar de îmbătrânit, focul nu îmbătrânește niciodată. Grădinile Luxemburgului îi provoacă nostalgi, își amintește de cei trei copii pe care nu i-a avut; adesea merge în parc și rămâne ore întregi așezată pe bancă.” (trd. O.U.)

Cu această nostalgie a maternității pierdute, Frida explică modul în care arta i-a completat corpul. Iar teza noastră este că, între formele de artă pe care le-a folosit Frida, mesajul din tablouri, scurtele texte care apar în picturile ei, sunt legătura directă dintre corp și viața ei reală, nu cea sublimată în pictură. Între toate frazele axiomatice pe care le-a lăsat Frida, cred că aceasta este cea mai edificatoare pentru înțelegerea corpului ei, corpul ei incomplet, care devine perfect cu ajutorul artei.

Frida, cea faimoasă pentru opera și corpul ei. Frida, faimoasă pentru trăsăturile ei atât de feminine și atât de puternic masculine în același timp. Frida, cea faimoasă pentru poveștile ei de dragoste, pentru faptul că Troțki a murit în casa ei. Frida, cea care a negat că ar fi suprarealistă, deși Andre Breton încerca să o convingă că este unul dintre reprezentanții cei mai străluciți ai mișcării. Frida, cea care a avut expoziții la Paris și La New York, și care, cu toate acestea, și-a dorit doar expoziția din Mexic. La care a participat cu tot cu patul care o ținea prizonieră și pe care deja nu îl mai putea părăsi. Frida, poate cea mai strălucită reprezentare a corpului feminin.

Atât de puternică este prezența Friedei, încât specialiștii deja vorbesc despre *fridomanie*, venerarea ei până la convertirea în divinitate, de la cei 150 de dolari care costau primele ei tablouri (spre finalul vieții tablourile ajunseseră la câteva mii de dolari), până la

câteva milioane cu cât se plătesc acum operele ei, *brandul* Frida comercializează o cantitate imensă de simboluri legate de viața ei.

Despre Frida, *with love*

Frida ar fi împlinit anul acesta 110 ani. Figură iconică a feminismului, Numai cu infinită dragoste pot scrie despre Frida, și probabil în fiecare discurs este evidentă admirația până la venerație, da, sunt un spirit îndrăgostit de acestp femeie artistă, care a contrazis, care a refuzat înregimentările estetice exact așa cum a refuzat limitările naturale ale propriului ei trup.

Trebuie spus de la bun început că opera Friedei, atât cea picturală, cât și cea epistolară, intimă (cea din jurnal) sau cea fotografică, este *corpul ei feminin*. Teza noastră este că. În absența unui corp care să o poată susține, să îi poată servi în tot ce dorea ea să fie și să demonstreze că este, Frida își construiește un *corp secund*, o carcasă mai puternică, exterioară, mai puternică decât cea construită de medici în timpul nenumăratelor operații practicate asupra corpului Friedei.

Pe Frida o chema Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderon. Un nume sinteză. Frida este într-adevăr o sinteză, poate cea mai completă sinteză culturală pe care ne-o putem imagina: fiică a fotografului de origine germană, de ascendență ungaro-evreiască, Guillermo Kahlo, al cărui părinți erau din Arad, aflat la a doua căsnicie cu mama Friedei, Matilde Calderon y Gonzales, de origine mexicană indigenă și spaniolă, Frida nu face față acestei complicate zestre genetică, pe care o lasă să se manifeste în toată spectacularitatea ei. Nici conjunctura nu îi este foarte prietenoasă: frați care mor la câteva zile după naștere, surori dintr-o altă căsătorie a tatălui ei care rămăsese văduv foarte tânăr, mama sa, rece și distantă, devotată catolicismului, care o determină în timpul Revoluției să îl ascundă în casa lor pe preotul parohiei sale, într-o perioadă în care toate bisericile erau închise, și să aibă slujbă particulară în fiecare zi, deși risca pedeapsa cu moartea pentru toți membrii familiei.

Revoluție, cultură mexicană *nabuatl*, spirit european, modernitate, tradiționalism, feminitate, masculinitate, spirit artistic, spirit dogmatic, libertinism, imaginație debordantă, oarecare melancolie, oarecare disponibilitate pentru suferință. Acestea sunt câteva dintre posibilele elemente ale unei definiții ale Friedei. Pictură suprarealistă! A exclamat Andre Breton când i-a văzut picturile. Eu nu îmi pictez visurile! Eu îmi pictez propria realitate, i-a răspuns Frida. Sigur că i se părea incorectă etichetarea.

În ciuda acestui devastator cocktail, Frida nu se dispersează, ea unește firesc toate aceste contrarii, toate aceste coincidențe culturale, Frida este unitară în ciuda tuturor dezbinărilor cărora le dă glas.

Nicio criză identitară în toată aceastăalcătuireansamblu de date personale, Frida topește alchimic aceste opoziții și unind antagonismele ni se revelă ca o... FRIDA, o nouă unitate, un tablou complet, chiar dacă alcătuit din piese dintr-un puzzle din piese rătăcite și incompatibile. Adevărata artă a Friedei, în afară de cea picturală sau literară, este tocmai această capacitate de a se unifica sub presiunea contrariilor. Peisajele culturale explorate, elementele și detaliile sexuale, de rasă, de gen, devin coordonate ale corpului Friedei.

“Detailed analysis of her narrative images will focus on the conflicts between duality and plurality, contingency and difference, specifically with regard to her identification as a racial and sexual 'mestiza'. Frida Kahlo's identity and her relations with marginality, I will argue, embody a questioning of reality which she embraced and

disseminated as both an ardent proponent of ambiguity and an artist 'in between'. The sources of Kahlo's hybrid identity are multiple."²

Fică a tatălui ei, soție a soțului ei, copleșitor de influentul și bogatul pictor Diego Rivera, Frida are o personalitate seducătoare, o forță fantastică și o sexualitate complexă. Tatăl ei îi cere la un moment dat să iasă în curte pentru a face o fotografie cu toată familia ei, iar Frida iese îmbrăcată și pieptănată ca un bărbat. Ținând în mână un baston. Sigur că era un gest de revoltă, de frondă. Fața împietrită și dezaprobatore a mamei ei, figura amuzată a tatălui, între toate surorile ei, Frida bărbat, nu este doar un cadru întâmplător, ci simptomatic. Ani mai târziu, într-un autoportret, Frida se pictează îmbrăcată într-un costum bărbătesc, cu părul tăiat. Frida este femeiebărbat, mexicanăeuropeană, heterolesbiană.

“Neither wholly external nor wholly internal, both symbolic and symptomatic, and crucially symbiotic, her inconsistent and inter-connected realities, it seems, also painted her. Schisms, absences, and excesses – the conjoined causes and effects of her 'in between' identity – are woven into the narratives of Frida Kahlo's life and work, and none more so than in the depictions of her 'self' seen in the mirror. Bed-ridden for months after a horrific streetcar accident in her teens that left her spine, pelvis, legs, and reproductive organs permanently damaged”.

Oriunde ar fi, Frida revelează *cealaltă parte a ei*. Și oricare față am vedea-o este *aceeași* cu cea ascunsă. Unul dintre paradoxurile Fridei. De fapt, orice binom opozitar, în cazul Fridei conviețuiește perfect integrat în natura ei: lumina nu mai este opusă întunericului, așa cum nici masculinul nu se opune femininului și cu certitudine nici viața morții. Cele două fețe ale monezii sunt vizibile în același timp printr-un artificiu pe care doar ea îl putea explica. Sau nu, pur și simplu îl afirma.

În corpul Fridei, după accidentul teribil, există nenumărate elemente de metal care îi susțin coloana, pelvisul și femurul. Fiecare operație modifică această structură metalică, ajutoare, cea care susține oasele Fridei. În afara Fridei există toate elementele de vestimentație fie terapeutică (corsetele), fie estetică (pantofii cu tocuri de înălțimi diferite). Toate aceste elemente reale alcătuiesc un corp secund, pe care Frida și-l asumă și îl integrează în ființa ei.

În jurul acestei realități, gravitează arta Fridei, corpul Fridei este obiectul și subiectul artei sale, corpul ei este autorul și personajul principal. Iar scopul principal al artei Fridei este recompunerea unui corp secund, nu perfect, ci doar util, cu care să se poată susține și menține în viață.

Corpul Fridei

“Pies para que los quiero si tengo alas para volar.”

Ah! Corpul Fridei! Tot ceea ce se poate atinge într-un corp, în cazul corpului Fridei, este durere: în scris, în pictură, în toate producțiile ei artistice. În fotografie, însă, Frida zâmbeste. Singurele imagini ale Fridei separate de viața ei intimă sunt cele pe care le oferă în fotografie. Realitatea ei, cea paradoxal adevărată, este arta, fotografia reportaj ne-o arată arareori suferind. Nici măcar în ultimele fotografii nu răzbate chinul fizic insuportabil cu care coprul ei era atât de obișnuit.

² http://www.gla.ac.uk/media/media_41183_en.pdf p.1

S-a scris foarte mult despre Frida. Continuă să fascineze această femeie. S-a recunoscut rolul ei major en prezentarea feminității și a corporalității feminine. Frida dezvește, arată imagini ale feminității care ar fi fost de neconceput până la ea. Își pictează propria naștere, își pictează propriile pierderi de sarcină, se pictează pe ea suferind, se pictează iubind. Corpul Fridei este peste tot, în toate tablourile și în toate scrisorile ei. Cărți întregi ar trebui scrise doar despre corpul Fridei.

De mică a avut poliomeilită și toată adolescența ei a suferit din pricina piciorului drept mai scurt, Frida era *șchioapa*, era chinuită de complexe, până la 18 ani când, în urma unui absurd și îngrozitor accident a rămas ani de zile imobilizată la pat: coloana vertebrală, bazinul, picioarele, totul fusese zdrobit și recompus prin zeci de operații și soluții chirurgicale inumane. O bară îi străpunge bazinul, în ceea ce ea însăși avea să numească prima ei experiență sexuală. Trauma aceasta îi recompune Fridei destinul, blocată în pat, începe să-și deseneze corsetele și ghipsul, iar tatăl ei îi construiește un sistem deasupra patului, unde putea pune pânza pe care picta și oglinda care îi oferea subiectele.

Apare astfel primul autoportret al Fridei. Pictura o va salva de la moarte, de la imobilizare, Frida în ciuda tuturor avertismentelor medicilor începe să meargă și să se deplaseze. Întotdeauna nedespărțită de corsetul și durerile ei sfâșietoare.

Frida cea amputată, cea castrată, care nu a putut fi mamă, deși a încercat de câteva ori, își împodobește tot corpul, ar spune unii, că excesiv, zornăia din brățări și cercei, părul era o cunună împodobită de flori, Frida era toată o culoare, era o parte din culorile tablourilor ei. Despre părul și îmbrăcămintea ei s-a tot scris³, după cum s-a scris la fel de mult și despre importanța elementului vegetal, atât în pictură cât și în vestimentație. Florile nu lipsesc din recuzita Fridei, probabil tocmai o compensație a limitărilor și durerii ei, un spectacol de explozie și de vitalitate⁴, ca simboluri ale feminității și fertilității.

În pictură și în fotografie, Frida păstrează aceeași imagine iconică formulată în anii 20, până la finalul vieții. Nu își uită și nu își contrazice această compoziție feminin-senzuală, nu renunță nici la flori și nici la rochiile tradițional mexicane.

Frida pictează, așa cum admite ea însăși, realitatea ei: mă pictez pentru că stau foarte mult timp singură și pentru că sunt persoana pe care o cunosc cel mai bine, obișnuia să spună. Din această perioadă mărturii ne stau, în afară de tablouri, scrisorile și intensa copresondență pe care o va purta de-a lungul vremii. Pe lângă aceste documente, însă, există un jurnal, în care Frida cea iconică, cea aproape ideologică, se arată fragilă și obosită, se arată fără flori, în afara ideologiilor, Frida este firavă, are momente de extremă disperare, nu mai poate poza. Probabil că Frida-scriitoarea este cea mai aproape de Frida-femeie, mult mai naturală decât Frida-pictorița, sau Frida-fotografiata.

Așa cum nu se poate vorbi despre opera Fridei fără a analiza elementul vestimentar, tot așa nu se poate înțelege opera și mesajul ei fără analiza elementului floral: florile în pictura ei pot fi adesea metafore ale corpului feminin, de cele mai multe ori sacralizează corpul: dacă oasele, bucățile desfăcute de mușchi, prezența obsesivă a sângelui și inimii (ca izvor al vieții), avortoni, instrumente chirurgicale, proteze pentru coloană și pentru picioare, instaurează eșecul corporal, ceea ce salvează corpul de la imperfecțiunea finală și totală, este elementul vegetal, puterea vitală pe care rădăcinile o pot da corpului,

³ Oana Ursache, „Indumentaria e identidad”, în Paul Nanu și Oana Ursache (editori) *Studies on the Female Body. Etudes sur le corps de la femme. Estudios sobre el cuerpo de la mujer*, Editura Universității din Turku, 2016, p.187-201.

⁴ Nira Tessler, *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American "New Woman"*, p.175.

https://books.google.es/books?id=j7IPCwAAQBAJ&pg=PA248&dq=diary+of+frida+history&source=bl&ots=NHuj2ZLbHY&sig=16BhOowuA2Kk1BrdwvL_A624EA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewixhbuqjvXRAhVDD8AKHRVFDcl4HhDoAQgpMAI#v=onepage&q=%20frida%20&f=false

așa cum florile argumentează efortul senzual al imperfectului corp. Apariția florii sporește șansa corpului de a trăi.

Corsetul Friedei Kahlo

Corpul Friedei a ajuns să fie de neconceput fără corseturile complicate, de uz chirurgical, pe care era nevoită să le poarte. Corsetul ajunge să facă parte din corpul ei, deci din opera ei artistică, este personaj în tablouri, în scrisori, în jurnal, dar cu același echilibru de forțe cu care Frida prezintă întotdeauna viața ei. Corsetul nu este o obsesie și nu este o traumă, doar este și dodare, relația cu el este aproape maternală, nu știu cine protejează pe cine, corsetul este doar *încă* o realitate asumată a vieții ei durute. Spunea Frida că viața poate fi însăși durerea:

“El dolor no es parte de la vida, se puede convertir en la vida misma.”

„Durerea nu este parte a vieții, ci se poate converti în însăși viața.” (trd. O.U.)

Corsetul este și o metaforă a unui corp rupt și demolat pe dinăuntru, dar care totuși să încăpățânează să ființeze ca și cum ar fi fost pe deplin funcțional. Frida îl vrea decorat, în vrea estetic, îl vrea îmbogățit cu semnificațiile artei, tocmai pentru că învește și susține corpul *ei* și nu un corp oarecare. Al ei fiind, trebuie să fie ca ea de colorat, de personalizat, de prezent într-o lume superioară, estetică, revalorizată.

Corsetul a fost totodată primul ei tablou, primul ei jurnal. Era o suprafață albă pe care o avea la îndemână unde se putea exprima. Pe corsetul de ghips striga, desena, scria, își completa corpul și se vindeca.

Voi relata o întâmplare pe care o consider semnificativă, din acea călătorie la Paris, pe care am evocat-o în paginile anterioare. Detaliul este menționat în articolul *Corsetul Friedei*, din care am citat deja un fragment generos. La fel de generos va fi și următoarea relatare:

“Sin nada que hacer en París piensa entonces en fabricar un corsé que le calme los dolores de espalda. No quiere encargárselo a ortopedas parisinos, de quienes desconfía; ella misma se vale. Encerrada en la habitación de la hija de Breton, manda que no le molesten. La hija deberá dormir esos días en el sofá. Inspirada en cuentos infantiles de la pequeña, concluye que el corsé tendrá que poseer articulaciones similares a las costillas de ciertos reptiles extintos, y que tendrá que extenderse desde el cuello hasta las ingles, donde unas correas de cuero lo atarán a las piernas. Pocos días más tarde tiene fabricado un prototipo con cuerdas de cáñamo y tablillas extraídas de las persianas, que arranca sin miramientos de la ventana de la habitación. Cuando Breton se da cuenta, entra en cólera y le dice que a partir de entonces será ella quien duerma en el sofá. A Frida no le importa, sólo piensa en su corsé. Por ver cómo se comporta en funcionamiento real, sale a dar paseos con el invento bien ajustado a sus caderas y pecho. Se siente mejor, pero tras poco más de un kilómetro el corsé se desmonta. Irritada, a la orilla del Sena, lo tira en una papelería pública. El corsé ardería días más tarde por causa de un rayo atraído por esa papelería, metálica. Fue una tormenta que la familia Breton y Frida contemplaron desde la ventana del apartamento, y que supuso su reconciliación con la vieja y domesticada Europa: “aquí la naturaleza también sabe hacer cosas salvajes”. Fue al día siguiente de la tormenta cuando sabría que el corsé había ardido: en un intento de recomponer las piezas vuelve a buscarlo y lo encuentra aún en brasas. Diría después que esas brasas le proporcionaron una poderosa visión acerca de la propagación de la carne de un cuerpo a otro, visión que le serviría para el resto de su vida.”

„Pentru că nu avea nimic de făcut la Paris se gândește să își confecționeze un corset care să îi calmeze durerile de spate. Nu vrea să îi lase pe ortopezii parizieni să i-l facă, pentru că nu are încredere în ei; ea poate totul singură. Închisă în camera fiicei lui Breton, le cere tuturor să nu fie deranjată. Fiica lui Breton urma să doarmă câteva zile pe canapeaua din sufragerie. Inspirându-se din poveștile pentru copii din cărțile fetei, ajunge la concluzia că viitorul ei corset va trebui să aibă articulații flexibile precum coastele anumitor reptile dispărute de pe fața pământului, că ar trebui să aibă toată lungimea trunchiului, de la gât până la șolduri, unde niște curele de piele îl fixează de picioare. Câteva zile mai târziu, Frida iese din camera ei cu un prototip de corset, făcut cu sfori de cânepă și scândurele de lemn extrase fără jenă din obloanele de la fereastră. Când își dă seama, Breton se înfurie și îi spune că ea va fi cea care va dormi pe canapea. Friedei nu îi pasă, singura ei preocupare este corsetul. Pentru a verifica funcționalitatea corsetului, face plimbări cu invenția ei bine fixată pe șolduri și pe sâni. Se simte mai bine, dar după mai bine de 1 km, corsetul se dezmontează. Enervată, pe malul Senei, îl scoate și îl aruncă într-un coș de gunoi. Mai târziu corsetul ia foc în timpul unei furtuni, pentru că fiind de metal, coșul a fost trăsmit. O furtună pe care familia Breton și Frida au contemplat-o de la fereastră și care a însemnat reconcilierea cu bătrâna și domesticata Europă: și aici natura știe să facă chestii sălbatice! Căutându-l ziua următoare într-o încercare de recompunere a pieselor corsetului, avea să găsească doar cenușă. Avea să spună după aceea că aceea cenușă i-a inspirat o puternică viziune despre ceea ce este răspândirea cărnii de la un corp la altul, idee care o va ajuta pentru tot restul vieții.” (trd. O.U.)

Justificarea reproducerii acestui episod este dată de insistența cu care Frida trebuie să își creeze, ea însăși corpul, nu are încredere în ortopezii din Paris, așa cum nu are încredere în părinții ei, ea trebuie să construiască acest *corp secund*, pe care îl alcătuiește obsesiv în tot ceea ce face: în pictură, în desene, în fotografie, în corespondență, în vestimentație, în corsetul de poveste de la Paris, în corsetele pe care le-a tot purtat de-a lungul vieții, în pantofii cu talpă specială pe care îi purta ca să nu se observe că era șchioapă, fustele și rochiile până la pământ care ascundeau faptul că avea un picior mai scurt decât celălalt și care ascundeau pantofii ortopedici, proteza pe care a purtat-o când i-a fost amputat piciorul.

Corpul secund al Friedei, la un moment dat, se proiectează în afara ei. În afara personalității ei, Frida știe că undeva în lume trebuie să existe o persoană la fel de *ciudată* ca și ea:

“Yo solía pensar que era la persona más extraña en el mundo, pero luego pensé, hay mucha gente así en el mundo, tiene que haber alguien como yo, que se sienta bizarra y dañada de la misma forma en que yo me siento. Me la imagino, e imagino que ella también debe estar por ahí pensando en mí. Bueno, yo espero que si tú estás por ahí y lees esto sepas que, sí, es verdad, yo estoy aquí, soy tan extraña como tú.”

„Obişnuiam să mă gândesc că sunt persoana cea mai ciudată de pe fața pământului, dar apoi m-am gândit că există multe persoane ca mine pe lume, trebuie să mai existe cineva ca mine, cineva care să se simtă la fel de stranie și defectă în același mod ca și mine, mi-o imaginez, îmi imaginez că această persoană trebuie și ea să se gândească acum la mine. Ei bine, eu sper că, dacă ești într-adevăr pe undeva și citești aceste cuvinte, să știi că da!, este adevărat, eu sunt aici și sunt la fel de ciudată ca și tine.” (trd. O.U.)

Cuvinte în pictură

*Calladamente la pena
ruidosamente el dolor,
el veneno acumulado
(în tăcere, mila
cu gălăgie, durerea
otrava acumulată)*
Frida Kahlo, *Jurnal*

Jurnalul Friedei începe cu mult înainte să se hotărăscă să țină un jurnal convențional, într-un frumos caiet legat în piele. De fapt, primul ei jurnal a fost primul ghips, apoi primul corset, pe care desena în lungile ore în care trebuia să stea în pat pentru a se recupera după accident.

Abia vizitând Casa Albastră, sau văzând reproduceri și fotografii din interiorul acesteia, mi-am dat seama că tehnica mesajelor scrise pe panglică se regăsește într-un tablou pe care îl aveau soții Rivera în casa lor, opera lui Jose Maria Estrada, *Retrato de Don Antonio Villaseñor Torres*, pictat în 1858. Nu ar fi pentru prima dată că Frida preia tehnici și modele picturale care îi plac. O făcuse chiar cu primele tablouri în stil renascentist, cu alte trei portrete despre care spune ea însăși că sunt boticeliene. După cum, întâlnirea cu Diego însuși o face pe Frida să-și readapteze stilul de a picta.

Nu sunt puține *tablourile cu cuvinte*, schițele, desenele, fotografiile pe care scrie, care sunt însoțite de cuvinte, dedicații, comentarii, titluri, sau chiar numele ei care apare scris mare în partea superioară, sau inferioară a tabloului, ca și cum ar fi un titlu de capitol într-o carte. Prezența numelui, al Friedei, sau al personajului din dedicație, sau al personajului pe care îl portretează, poate părea o identificare forțată și inutilă: *Retrato de Miguel N. Lira* (*Portretul lui Miguel N. Lira*), pictat în 1927, *Retrato de Mariana Morillo Safa* (*Portretul Mariane Morillo Safa*), pictat în 1944 prezintă numele personajului în dimensiuni care ar putea părea exagerate. Par mai degrabă titluri pe un afiș. În cazul lui Miguel Lira, însă, cuvintele joacă un rol covârșitor în compoziția tabloului, pentru că acestea explică, pe de o parte, pasiunea lui pentru poezia chinezească, pe care, foarte devreme în cariera ei artistică, Frida încearcă să o imite. Frida scrie în tablouri, scrie cum pictează, mimând parcă lipsa de importanță majoră a picturilor ei, parcă ar fi o scrisoare oarecare, un volum oarecare dintre multele, pe care îl poate dedica unui personaj care i l-a comandat, unui prieten apropiat, unui medic. Pare să nu fie conștientă de valoarea uriașă a tablourilor ei. Sau poate că tocmai această detașare de actul și opera artistică, această aparentă indiferență dovedește relația cu totul și cu totul intimă pe care artista a avut-o cu opera ei. Fragmente de Frida există în tot ce a plasmuit ea, în toate tablourile ale cărui personaj a fost ea, corpul ei, cu toate durerile, imperfecțiunile, sentimentele ei, cu întreaga ei iubire pentru Diego, cu întreaga ei suferință pentru Diego.

Fie că este vorba despre titluri care apar scrise în tablou, fie că este vorba despre mesaje care au devenit mai târziu titlurile tablourilor respective, Frida nu poate să nu explice în cuvinte *Piden aeroplanos y les dan alas de petate*, intitulat și *Niña con aeroplano*. Acest tablou, împreună cu alt tablou despre un accident de avion, sunt cele două tablouri despre care se crede că ar fi fost inspirate de Războiul civil spaniol. Se știe că în perioada cât a stat la Paris, Frida a ajutat mai bine de 400 de republicani spanioli să ajungă în Mexic, iar în timp ce era în Mexic strângea fonduri pentru a-i ajuta pe cei care luptau împotriva lui Franco.

Multe dintre tablouri au dedicații. Altele sunt tablouri făcute la comandă, pe oricare dintre ele, Frida, indiferent dacă este vorba despre autoportrete (în cele mai multe

dintre cazuri), sau naturi moarte, Frida include cel căruia îi este dedicat tabloul, ca personaj, chiar în tablou. De cele mai multe ori, indicând numele, prenumele și sintagma *con (todo) cariño (cu toată dragoste): Autorretrato dedicado al Doctor Eloesser, Bodegones (Naturi moarte)*, cu dedicația inscripționată pe steagul Mexicului, la fel ca și în naturile moarte cu fructe, pictate în ultimul an al vieții, în general dedicate medicilor ei.

Pare un gest al inocenței în pictură, o imitare a naivului în artă, suportul pe care este așezată dedicația este, fie o panglică, fie pur și simplu o notă de hârtie care apare pe fondul tabloului, de cele mai multe ori de o dimensiune destul de mare, mai mare în tot cazul decât suntem obișnuiți, așa cum se întâmplă, de pildă, în tabloul *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone (Autoportret dedicat lui Sigmund Firestone)*, cunoscut inginer american, care îi ceruse și Friedei și lui Diego să îi facă tablouri. Tabloul Frida îl dedică fiicelor acestuia, așa cum se vede explicit în nota din tablou:

“México, Coyocán. Para el señor Sigmund Firestone y sus hijas, Alberta y Natalia, pinté este autorretrato con todo cariño, en febrero de 1940. Frida Kahlo.”

„Mexic, Coyocán. Pentru domnul Sigmund Firestone și ficele acestuia, Alberta și Natalia, am pictat acest autoportret cu toată dragostea mea, în februarie 1940. Frida Kahlo.” (trd. O.U.)

Dedicațiile, menționate direct pe tablou, sau pe verso, ca mesaje integrate, sau, dimpotrivă, seaprate de subiectul picturii, datorii morale sau financiare, tablouri comandate, sau nu, posesorii de un *Kahlo* sunt numeroși. Un coș cu flori (cesta con flores), pentru una dintre amantele lui Diego (actrița Paulette Goddard Remarque)⁵, fosta soție a lui Diego, Lupe, care taie tabloul bucată cu bucată, altul pentru Jaqueline Lamba, soția lui Andre Breton, para Elena Boder, căreia însă nu i-a plăcut tabloul și i l-a returnat Friedei, care pur și simplu a șters din dedicație numele dăruitei, lăsând doar: *con mi cariño, Natura moartă*, cerută de soția președintelui Mexicului, Camacho, care prea exuberant sexuală fiind, nu a ajuns niciodată să fie prezentat publicului, natura moartă dedicată lui Samuel Fastlicht, scrisă la persoana I, de parcă tabloul însuși ar vorbi:

“soy de Samuel Fastlich. Me pintó con todo cariño Frida Kahlo, en 1951, Coyocán.”

„aparțin lui Samuel Fastlich. M-a pictat cu toată dragostea Frida Kahlo în 1951, Coyocan.” (trd. O.U.)

Chiar unul dintre ultimele sale tablouri, în tot cazul în ultimul ei autoportret, *Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y Maria entre cejas (Autoportret cu portretul lui Diego la piept și Maria în frunte)*, pictat în 1954, Frida demonstrează că ăni ciuda faptului că și-a pierdut aproape total finețea detaliului și siguranța penelului, dar nu și umorul și autoironia: Maria din frunte este actrița Maria Felix, una dintre amantele lui Diego.

Un desen în creion dedicat Martei G. Gomez, și alte nume importante în viața intimă a Friedei, pe care le putem citi în tablourile din muzeele din toată lumea, sau în colecții particulare care nu mai au nimic de a face cu persoanele care primiseră dedicația.

⁵ Tabloul intitulat *Cesta con flores. Naturaleza muerta con colibrí (Coșcuflori. Natura moartă cu colibrí)*, dăruit de Frida lui Paulette, are următoarea explicație care îi este: *El colibrí representa una libre pero frágil Frida, la mariposa azul es un reflejo de la belleza de la actriz y el abejorro es Diego (Colibrí o reprezintă pe liberă dar delicata Frida, fluturașul albastru este un reflectare a frumuseții actriței iar bondarul este Diego).*

Îmi vine greu să cred că Frida nu era conștientă de valoarea tablourilor ei. De altfel, bogata corespondență pe care o cultivă de-a lungul timpului, demonstrează că știa foarte bine unde se situa, și nu cred că se poate vorbi despre o imaturitate creativă. Mai degrabă cred că era un mesaj pentru posteritate, că voia ca acel tabou să rămână la cel care îl primise, voia să se asigure că va fi prezentă în casele celor pentru care picta. Cred cu tărie că aceste note vizibile, aceste dedicații care nu au nicio simbologie criptică, ci, dimpotrivă, sunt explicite, sunt tot atâtea dovezi de generozitate.

Primul tablou pe care l-a pictat, imediat după accident, i-a fost dăruit iubitului ei de atunci, Alejandro Gomez, cel cu care Frida călătorea în tramvai, cel care fusese alături de ea și înainte și în timpul accidentului, cel care o adusese în brațe la spital, doar pentru a o abandona după aceea, speriat de consecințele unei asemenea traume fizice. Alejandro, care ar fi putut fi în locul ei, iar Frida, în imensa-i generozitate, se bucură că a fost aleasă ea, ca sacrificiu pentru Alejandro. Într-un fel foarte ciudat, Frida chiar îi datorează viața, pentru că doar încăpățânarea lui Alejandro de a nu o abandona, de a insista pe lângă medici să încerce să o salveze, în ciuda faptului că aceștia spuneau că e imposibil să supraviețuiască cu rănille pe care le avea, insistența lui de a-i face pe aceștia să încerce salvarea ei, au determinat o reacție rapidă a Crucii Roșii. Autoportretul ei cu rochie de catifea roșie, prima ei creație artistică, terminat în 1926, era un strigăt de disperare, spera să o ajute să îl recâștige pe cel care tocmai plecase. Tabloul este martor al unei perioade de reaşezare a corpului ei, a sentimentelor, a întregii ei vieți, Frida, care voia să fie medic, va ajunge pacienta eternă, a fost dăruit și, este ca un jurnal al noii vieți la care proaspăta artistă trebuia să se acomodeze. Tabloul acesta reprezintă intrarea Fridei în lumea artei, intrarea ei triumfală, pentru că o prezintă deja pe marea artistă. Nu este o promisiune, ci o demonstrație. Însoțit de o scrisoare, tabloul ajunge la Alejandro și cumva își împlinește menirea de a i-l readuce. Numai că, pentru foarte puțin timp, pentru că doar câteva luni mai târziu va pleca în Europa. Alejandro însuși avea să scrie într-o scrisoare adresată unui prieten al său, că:

“la idea del viaje se encontraba en mí desde tiempo antes. Mis incertidumbres y búsquedas íntimas y personales eran anteriores. El accidente, he de decirlo así, fue una fatal coincidencia con un deseo que venía destando en mí desde años antes.”

„ideea călătoriei stătea în mine cu mult timp înainte. Incertitudinile și căutările mele intime și personale erau anterioare. Să spunem că accidentul a coincis fatalmente cu o dorință a mea care germinase în mine cu mult timp înainte.” (trd. O.U)⁶.

Pe perioada călătoriei lui Alejandro prin Europa, scrisorile Fridei se acumulează, îi scrie acestuia cu frenezie, își asumă suferința fizică și o prezintă cu o admirabilă autoironie și umor. Face adesea referire la tabloul dăruit, cu încrederea manifestă că acesta își va exercita forța magică și i-l va aduce înapoi. Din nou. Pentru Alejandro Frida era mult prea liberală, Frida era mult prea puternică, Frida era prea mult. Iar confesiunea lui, discretă și elegantă, chiar asta demonstrează. Frida nu era pentru el. Dar rămâne, ca simbologie, din păcate continuă în viața Fridei, ca un blestem, aceste tablouri care, deși magice pentru întreg universul, nu au fost amgice pentru cei cărora Frida le-a pictat. Magia aceea pe care o aștepta ea, nu s-a manifestat niciodată.

⁶ Scisoarea lui Alejandro Gomez către Victor Diaz Arciniega, <http://elizabeth-cartasydiariosensilencio.blogspot.com.es/2013/05/frida-kahlo-cartas-alejandro-gomez-arias.html>

Ceva mai târziu avea să îi facă și lui Alejandro un portret, în 1928, în care, într-un colț, scrie: “Alex, con cariño pinté tu retrato, él es uno de mis camaradas para siempre, treinta años mas tarde. Frida Kahlo.” („Alex, cu toată dragostea am pictat portretul tău, acesta va fi unul dintre tovarășii mei, pentru totdeauna, chiar 30 de ani mai târziu. Frida Kahlo” – trd. O.U.). Treizeci de ani mai târziu era una dintre obsesiile Friedei în acea perioadă, în toate scrisorile pe care i le trimitea se tot întreba ce se va face ea după treizeci de ani, peste treizeci de ani unde va fi.

Există și un surprinzător autoportret dedicat lui Troțki (tot așa cum există și unul care o reprezintă alături de Stalin), intitulat *Entre las cortinas. Autorretrato dedicado a Leon Trotsky* (*Între perdele. Autoportret dedicat lui Leon Troțki*), în care Frida, strălucitoare și însorită, ține în mână o scrisoare, suport pe care apare următorul text: “Para Leon Trotsky, con todo mi amor, le dedico este cuadro el 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo en San Ángel, México.” („Pentru Leon Troțki, cu toată iubirea mea, căruia îi dedic acest tablou la data de 7 noiembrie 1937. Frida Kahlo, în San Ángel, Mexic.” – trd. O.U.) Tabloul a decorat camera în care era găzduit Leon Troțki, acasă la soții Rivera, chiar în celebra *Casa Azul* (*casa albastră*), cu puțin înainte ca Troțki să fie asasinat. Tabloul a rămas în casa Friedei, la cerința expresă a soției lui Troțki.

La zece ani de la moartea tatălui ei, în 1951, Frida îi pictează acestuia singurul tablou, cu următoarea dedicație:

“Aquí pinte a mi padre Wilhelm Kahlo, de origen húngaro-alemán, artista-fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y bueno, valiente porque sufrió durante sesenta años de epilepsia pero nunca se rindió trabajando y luchó contra Hitler, con adoración, Su hija Frida Kahlo.”

„În acest tablou l-am pictat pe tatăl meu, Wilhelm Kahlo, ungar-neamț de origine, de profesie artist fotograf, cu o personalitate generoasă, inteligent și bun, curajos pentru că timp de șaiszeci de ani a suferit de o epilepsie în fața căreia niciodată nu s-a dat bătut, dimpotrivă, lucrând a luptat împotriva lui Hitler, cu adorație, fiica sa, Frida Kahlo” (trd. O.U.).

Este probabil, cea mai generoasă dedicație în cuvinte, dintre toate tablourile Friedei.

Unuia dintre medicii săi, deveniți prieteni, îi dedică un tablou în care scrie: “Pinté mi retrato en el año de 1940 para el Doctor Leo Eloesser, mi médico y mi mejor amigo. Con todo mi cariño. Frida Kahlo.” („Am pictat acest portret. În anul 1940 pentru Doctorul Leo Eloesser, medicul meu, cel mai bun prieten al meu, cu toată dragostea. F. K.” – trd. O.U.) În afară de dedicație, pe macheta velierului lângă care stă personajul, este scris *Los tres amigos* ca titlu al navei, sugerând prietenia dintre Leo, Frida și Diego. În 1943 pictează *La novia asustada a ver la vida abierta, El retrato de Mrs Jean Wight, pintado en enero de 1939 en la ciudad de San Francisco por Frida Kahlo, Retrato de Eva Federick*, născută în Nueva York, căreia îi va face și un portret nud în creion în același an, el *Retrato de Doña Rosita Morillo*

Frida a pictat și tablouri care, fie nu au mai ajuns la noi pentru că sunt în colecții private care nu fac publică posesia operelor, fie operele au fost distruse chiar de proprietari (cum e cazul tabloului dăruit lui Lupe, cea de-a doua soție a lui Diego), fie Frida însăși alege să le distrugă. Există o fotografie alb-negru, făcută de o prietenă a Familiei Rivera, Raquel Tibot a unui autoportret pictat în 1938, *Recuerdo de la herida abierta* (*Amintire a rănii deschise*), care are titlul inscripționat pe o panglică. Acedt tablou a ars împreună cu casa colecționarului care o cumpărase. Dar și o frescă, la îndemnul lui Diego, care nu i-a plăcut și pe care, după ce l-a terminat, a scris pe el *No sirve Oh! Boy, Very ugly, Absolutely rotten, Muy*

feo, Terrible, alternând spaniola cu engleza. I-a făcut o fotografie și apoi l-a distrus. Câteva zile mai târziu a fost vizitată de către prietena sa, Lucienne Bloch, care, văzând bucățile la gunoi le-a recuperat și a refăcut fresca intitulată *Autorretrato muy feo*.

Alte opere nu au mai avut aceeași soartă și s-au pierdut pentru totdeauna. Uneori pur și simplu pictează pe deasupra, îngropând ca într-un palimpsest vechea pictură sub o alta (*Retrato de Miriam Penansky*, pe care ultimele cercetări demonstrează că l-a pictat peste o altă pictură), sau, pur și simplu întoarce pânza, noul tablou urmând să păstreze pe verso o schiță, un tablou început și neterminat, sau doar câteva tușe (*Portretul Virginiei, Autoportret cu părul creț*). Dar a și distrus tablouri de furie cum ar fi de pildă cazul *Portretului lui Agustín Olmedo*, în 1927, pe care l-a tăiat în momentul în care și-a dat seama că acesta ar fi spus despre ea că nu valorează nici doi bani. Sau pur și simplu a distrus tablouri care nu au mai apărut niciodată: *Retrato de una niña con un lazo en la cintura (Portretul unei fete cu o panglică în talie)*, *Retrato de Ruth Quinanilla*, ambele dispărute, catalogate prin descrierile Friedei și fotografiile făcute de tatăl său. Alte tablouri au fost achiziționate de colecționari și sunt dispărute de zeci de ani, cum ar fi cazul *Vasului cu flori*, un alt desen în creion, intitulat adesea și *Pertenezco a mi dueño. Viva Mexico (Aparțin stăpânului meu. Trăiască Mexico!)*, după mesajul pe care Frida îl strecoară scriindu-l pe suprafața vasului.

Există însă și un tablou din care dedicația lipsește, pentru că tabloul nu a fost terminat din motive pe care nu le știm, e o dedicație în alb (roșu de fapt), așteptându-și în tăcere primitorul darului: *Portretul unei femei în alb*, pictat în 1929, abia recent s-a descoperit că misterioasa femeie în alb este Dorothy Brown-Fox. Tabloul este neterminat și cum mesajul lipsește, speculațiile nu au încetat să se prolifereze. Pentru mine, este vorba doar despre o dedicație deschisă.

Texte paralele mesajului pictural, mesaje explicative picturile ei, așa cum se întâmplă, de pildă, în 1935, în tabloul intitulat *Unos cuantos piquetitos* care reprezintă baia de sânge a unui bărbat care, gelos, își înjunghie soția și apoi declară că “Pero solo fueron unos cuantos piquetitos” („Dar au fost doar câteva tăieturi” – trd. O.U.). Cuvintele asasinului, care se transformă în titlul tabloului, sunt prezente și pe pângă, într-o eșarfă care, ținută de un porumbel alb și unul negru, plutește deasupra patului pe care zace moartă victima, și a asasinului care, aproape zâmbind, detașat, cu o mână în buzunar, continuă să țină în cealaltă mână arma crimei. Cuvintele inundă spațiul pictural, ca și cum imaginea nu ar fi fost destul de violentă, tot așa cum sângele abundent din tablou se regăsește și pe rama acestuia.

Cum este, de pildă, vasul de lut cu flori, făcut în cărbune, pe care scrie *Pertenezco a mi dueño* (aparțin stăpânului meu), *Retrato con el pelo corto* (Autoportret cu părul scurt), unde, deasupra Friedei-personaj, scrie o frază ca și cum ar fi fost a lui Diego Rivera, soțul ei, “Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estas pelona, ya no te quiero.” („Ca să vezi, dacă te-am iubit, a fost pentru părul pe care îl ai. Acum că ești tunsă, nu te mai iubesc.” – trd. O.U.). Trebuie să menționez și tabloul votiv pe care îl face Frida însăși, revocând accidentul de tramvai, care la bază are textul donației, făcut în numele părinților ei. “Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. De Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acacido en 1925 en la Esquina de...” („Soții Guillermo Kahlo y Matilde C. De Kahlo aduc mulțumire Maicii Domnului pentru salvarea fiicei lor, Frida, în accidentul care a avut loc în 1925, la colțul străzii...” – trd. O.U.). Spre sfârșitul vieții sale, Frida continuă să scrie, cuvintele rămân în tablouri. Mesajele sunt din ce în ce mai scurte, mai puțin narrative. Atât în opera picturală, cât și în jurnal. Degradarea fizică a sănătății îi schimbă precizia liniilor, a scriiturii, tușele devin nesigure, se pierd între culori și forme necontrolate. Cuvintele, la fel.

Anul 1952, așa cum a mai pictat de-a lungul vieții ei, Frida pictează *El círculo, Cercul*, un tablou rotund, pe care îl face după o schiță inițială în care corpul ei era desenat fără cap, în aceeași poziție verticală, cu sângele țâșnindu-i din gât. În varianta finală, corpul se desface încetul cu încetul, e înghițit de elemente vegetale, de flori, rădăcini și frunze exotice. La baza tabloului scrie *Yo soy la desintegración (Eu sunt dezintegrarea)*

Voința nu a putut exercita suficientă viață. Durerile devin insuportabile și Frida este sedată, iar toată această infuzie de morfină și calmante îi pierd trăsăturile artistice. Nu și mesajul, care rămâne întotdeauna *violent* același. Pentru că este o violență a vieții în strigătul ei, preluat aproape obsesiv în tablourile ultimilor ani, *Viva la vida (Trăiască viața)*, nelipsit în naturile ei de fructe și flori. Nelipsit, nu atât ca metaforă implicită, cât ca text explicit prezent în tablou. Flori lipsite de discreție, aproape devoratoare, ocupând întreaga bază a tabloului, o nerușinare de expunere a vitalității. Desigur, plantele și florile, în afară de vitalitate, aduc în imaginarul picturii simboluri sexuale pe care Frida le prezintă fără sfială, cu pasiune și cu o nesfârșită încredere în plăcerile corpului. Fructele completează această vitalitate fără măsură. Fructele aduc dulceață și plăcere necondiționată, sunt o explozie de energie și vigoare.

Pepenele verde, între toate, exercită, prin combinația lui de verde, alb și roșu, simbolul prin excelență a revendicării mexicane a corpului Friedei. Având culorile steagului Mexicului, roșu, alb și verde, pepenele devine fructul prin excelență al vieții, al corpului, al precolumbismului Friedei. Prin pofta exacerbată de a fi mâncat, pe care o generează, prin culorile neobrăzate pe care le afișează, pepenele verde nu poate fi decât mesagerul însuși al vieții. În tabloul pictat în 1943, în care se răsfață mai multe fructe, printre care un pepene verde și un ceas, Frida scrie: “Que bonita es la vida, cuando nos da de sus riquezas.” („Ce frumoasă este viața când împarte bogăția ei cu noi.” – trd. O.U.). Deja fructele nu mai au definiția de detaliu pe care o aveau înainte, corpul Friedei suferă și această suferință prezentă în ceasul implacabil așezat între fructe, trage primul semnal de alarmă al unei vieți din ce în ce mai fragile.

Nouă ani mai târziu, în 1954, anul morții ei, Frida reia, în două tablouri aceeași temă, a fructelor, acum intrate deja în putrefacție, păstrează totuși, în ciuda degradării fructelor din tablou și a tușelor artistei, mesajul vieții intact. De data aceasta, cuvintele sunt semințele pepenelui verde, care recompun *Viva la vida* și numele Frida Kahlo. În același an, Frida repictează practic același tablou, *Naturaleza muerta con bandeja*, ca metaforă finală a descompunerii, a ruperii, a dezintegrării. Frumoasele fructe care plezneau de impertinență vitală, acum au pălit, se deformează, rotunjimile lor se pierd, culorile sunt palide, de nerecunoscut, miezul roșu al pepenelui se destramă în marouri.

Probabil unul dintre ultimele tablouri, reiau tema fructelor, personaje centrale sunt din nou pepenii, unul dintre ei, ca de obicei, tăiat, ca piscurile unui munte roșu de pepene vital, în spate un rând de banane care străpung cerul ca un lanț muntos, iar în mijlocul tabloului, o dedicație pentru viață și pentru medicul ei, scrisă pe steagul Mexicului: *Viva la vida și dr. Juan Farill!*

Viva la vida, rămâne mesajul Friedei, inclusiv în marea descompunere care o înconjoară, viața continuă să trăiască, viața este tot ce contează, bunul pe care rămâne să îl putem prețui și în absența ei.

Concluzii

Sper să nu greșesc atunci când spun că, acum, Frida Kahlo este una dintre cele mai influente artiste ale secolului, tot așa cum aș putea afirma că Simone de Beauvoir este cea

mai influentă gânditoare, sau Sylvia Plath una dintre poetele cele mai reprezentative pentru secolul trecut.

Frida cucerește pe zi ce trece tot mai multă notorietate, femeile se îmbracă la fel ca ea, există un turism obsesiv de a ajunge la *Casa Azul*, acum casa memorială a Friedei și a lui Diego Rivera, tablourile ei decorează dormitoare și case aparturcare într-o furie a multiplicării firești oricărui act adulteriu. În Frida se regăsesc marginalii și duruții, cei pe care limitările de tot felul ne fac mai fragili și mai neîncrezători. Femeile au văzut în Frida un adevărat stindard, revendicarea însăși, tocmai prin mesajele directe pe care le-a transmis întotdeauna cu fermitate.

BIBLIOGRAFIE

- Kettenmann, Andrea, 1999. *Frida Kahlo (1907-1954). Dolor y pasión*, Taschen.
- Lozano, Luis Martin, f.a. *Frida Kahlo, el círculo de los afectos. Fotos y documentos inéditos*, Cangrejo Editores.
- Mujica, Barbara, 2002. *Mi hermana Frida. Retrato de una mujer fascinante que marcó una época. Testimonios de una mujer. Ficción novelada sobre Frida Kahlo*, RBA.
- Rico, Araceli, 1993. *Fantasia de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés Editores.
- Ursache, Oana, 2016. „Indumentaria e identidad”, în Paul Nanu și Oana Ursache (editori) *Studies on the Female Body. Etudes sur le corps de la femme. Estudios sobre el cuerpo de la mujer*, Editura Universității din Turku, p.187-201.

Site-uri:

- Cerro, Sandra M^a, *El legado manuscrito de Frida Kahlo “Viva la Vida”*
<http://www.sandracerro.com/files/Articulos/artic-arte/frida.pdf>
- Fernández Malloei, Agustín, *Corsé de Frida Kahlo*, <http://www.zendalibros.com/corse-frida-kahlo/>
- Kahlo, Frida, *An Artist 'In Between' Anna Haynes* (Cardiff University)
http://www.gla.ac.uk/media/media_41183_en.pdf
- Tessler, Nira, *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American “New Woman”*
https://books.google.es/books?id=j7IPCwAAQBAJ&pg=PA248&lpg=PA248&dq=diary+of+frida+history&source=bl&ots=NHuj2ZLbHY&sig=16BhOowuA2Kk1BrdwvxL_A624EA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwixhbuqivXRAhVDD8AKHRVFDcI4HhDoAQgpMAI#v=onepage&q=%20frida%20&f=false
- <http://www.zendalibros.com/corse-frida-kahlo/>
- <http://elizabeth-cartasydiariosensilencio.blogspot.com.es/2013/05/frida-kahlo-cartas-alejandrogomez-arias.html>
- <http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/Kettenmann,%20Andrea%200-%20Frida%20Kahlo.pdf>