

# FRIDA KAHLO & DIEGO RIVERA

---

Polski kontekst | Polish context

# FRIDA KAHLO & DIEGO RIVERA

---

Polski kontekst | Polish context

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu | wrzesień 2017 – styczeń 2018  
ZAMEK Culture Centre in Poznań | September 2017 – January 2018

[www.ckzamek.pl](http://www.ckzamek.pl)

## SPIS TREŚCI TABLE OF CONTENTS

7	<b>Jacek Jaśkowiak</b> Prezydent Miasta Poznania   President of the City of Poznań Gdyby Frida była wśród nas...   If Frida were among us...	148	<b>Helga Prignitz-Poda</b> Diego Rivera – prace   Diego Rivera – works
9	<b>Alejandro Negrín</b> Ambasador Meksyku w Polsce   Ambassador of Mexico to Poland Frida Kahlo i Diego Rivera w Polsce: uniwersalizm kultury meksykańskiej Frida Kahlo and Diego Rivera in Poland: the Universal Nature of Mexican Art	187	<b>Helga Prignitz-Poda</b> Nickolas Muray
13	<b>Anna Hryniewiecka</b> Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu   Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań Frida. Czas kobiet   Frida. Time of Women	195	<b>Ariel Zúñiga</b> O Bernice Kolko...   On Bernice Kolko...
17	<b>Helga Prignitz-Poda</b> Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst. Sztuka meksykańska w wymianie kulturowej Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context. Mexican Art in Cultural Exchange	211	<b>Dina Comisarenko Mirkin</b> Grafiki Fanny Rabel (artystki w wieku pomiędzy sześćsetnym i dwutysięcznym rokiem życia)   Graphic works by Fanny Rabel (artist between 600 and 2000 years of age)
52	<b>Elena Poniatowska</b> Frida Kahlo	224	<b>Diego Rivera</b> O Fanny Rabel   About Fanny Rabel
53	<b>Diego Rivera</b> Frida Kahlo i sztuka Meksyku   Frida Kahlo and Mexican Art	225	<b>Frida Kahlo o Fanny Rabel, sierpień 1945</b> Frida Kahlo about Fanny Rabel, August 1945
66	<b>Helga Prignitz-Poda</b> Frida Kahlo – prace   Frida Kahlo – works	227	<b>Helga Prignitz-Poda</b> Kolekcja prac z Wystawy sztuki meksykańskiej z 1955 roku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie   Works from the 1955 Exhibition of Mexican Art, in the collection of the National Museum in Warsaw
135	<b>Frida Kahlo</b> Portret Diego   Portrait of Diego	232	<b>Holger Roick</b> Frida Kahlo w dzisiejszej grafice meksykańskiej Frida Kahlo in Contemporary Graphic Art of Mexico
		238	<b>Kalendarium</b>   Timetable

## **GDYBY FRIDA BYŁA WŚRÓD NAS...** IF FRIDA WERE AMONG US...

**Kilka lat przygotowań Miasta Poznań i Centrum Kultury ZAMEK do niniejszej wystawy to wystarczająco długo, by poznać niezwykle splot osobistych losów Fridy Kahlo z twórczością, którą po sobie pozostawiła. Z każdą chwilą przybliżającą nas do wernisażu coraz ważniejsze staje się pytanie, które wykracza poza kulturoznawczą refleksję: kim dziś byłaby Frida Kahlo, gdyby los pozwolił jej pojawić się w dniu otwarcia wystawy w Poznaniu?**

**Żyjąc w Polsce roku 2017, obserwuję rosnącą rolę artystów w życiu publicznym. Ludzie sztuki mają szczególną umiejętność przeniesienia swych wizji na płótno, taśmę filmową, scenę lub estradę, ale w ostatnim czasie to już nie wystarcza. Aktywność – i to nie wyłącznie poprzez dokonania artystyczne – uważam nie tylko za dopuszczalną, ale wręcz konieczną formę udziału wielkich osobowości twórczych w życiu publicznym.**

**Frida Kahlo nie przybyłaby do Poznania tylko po to, by symbolicznie przeciąć wstęgę przy wejściu na wystawę. Myślę, że skorzystałaby z okazji, by wygłosić płomienną mowę o konieczności zapewnienia swobody twórczej i moralnego wsparcia dla tych artystów, którzy wierność swoim przekonaniom przypłacają – w najlepszym razie – publiczną nagonką ze strony władzy, nierozumiejącej istoty kultury.**

**Witamy Państwa w Wolnym Mieście Poznań na wystawie wielkiej wolnej artystki.**

**Jacek Jaśkowiak**  
**Prezydent Miasta Poznania**  
President of the City of Poznań

The several years of preparations which the City of Poznań and ZAMEK Culture Centre undertook to make this exhibition a reality have been more than enough to learn how deeply interwoven were the personal fates of Frida Kahlo and the oeuvre that became her legacy. With each moment that brings us closer to the opening of the show, one feels ever greater need to answer a question which transcends scholarly reflection on culture: who would the Mexican painter be today, if fate contrived to let her appear at the preview in Poznań?

Living in Poland in 2017 I anticipate an ever greater role that artists will play in community life. They have that particular skill of transferring their vision onto canvas, pages of a book, film, or stage, yet recently this does not seem to suffice. I believe that activities which transcend purely artistic work constitute not only an admissible but even a necessary mode for the great creative individualities to participate in public life.

Frida Kahlo would not come to Poznań merely to cut the ribbon and open an exhibition of her works. I am convinced that she would use the opportunity to deliver a spirited address about the necessity to ensure creative freedom and lend moral support to those artists who, faithful to their convictions, have to face public backlash orchestrated by the authority which fails to grasp the essence of culture.

Let me welcome all in the Free City of Poznań, at the exhibition of a great, free artist.

## **FRIDA KAHLO I DIEGO RIVERA W POLSCE: UNIWERSALIZM KULTURY MEKSYKAŃSKIEJ**

### FRIDA KAHLO AND DIEGO RIVERA IN POLAND: THE UNIVERSAL NATURE OF MEXICAN ART

**Ambasada Meksyku w Polsce ma wielki zaszczyt być patronem honorowym wystawy *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst*.**

**W roku 1955 polska publiczność miała okazję zobaczyć w Warszawie dzieło *Zraniony stół (La Mesa Herida)* Fridy Kahlo podczas wielkiej wystawy sztuki meksykańskiej w Galerii Zachęta. Notabene jest to obraz, którego los do dziś jest nieznany.**

**W rzeczywistości jednak jest to pierwsza w Polsce wystawa Fridy Kahlo (1907–1954) i Diego Rivery (1886–1957) – najpopularniejszych meksykańskich artystów, twórców awangardy kulturalnej Meksyku XX wieku, co czyni ją niezwykle ważną.**

**Frida Kahlo to obecnie najbardziej znana meksykańska artystka i najważniejszy wyznacznik kultury meksykańskiej na świecie. Jest artystką, którą publiczność na całym świecie poznała prawdopodobnie w latach 80. ubiegłego wieku. Pierwsza międzynarodowa wystawa Fridy, która przyciągnęła uwagę świata, miała miejsce w Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago w 1978 r. Potem wystawy Fridy Kahlo odbyły się w najważniejszych muzeach, od Luwru przez Ermitaż aż po Tate Modern. Wszystkie przyciągnęły licznych zwiedzających, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem krytyków, osiągając najwyższe ceny na rynku sztuki.**

**Urodzona wraz z rewolucją Frida Kahlo jednocześnie odzwierciedla i wykracza poza sytuację panującą w XX wieku w Meksyku. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w obrazach przepełnionych cierpieniem, zniszczeniem, przelaną krwią, okaleczeniami, stratą, ale również humorem, radością i żartem, charakterystycznych dla jej okupionego bólem życia –**

The Embassy of Mexico in Poland has the great honour of being a honorary patron of the exhibition *Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context*.

In 1955, the audiences in Poland had the opportunity to see Frida Kahlo's *The Wounded Table (La Mesa Herida)*, during an extensive exhibition of Mexican art held at the Zachęta Gallery. It may be noted that the work's fates afterwards have so far remained unknown.

This is in fact the first Polish exhibition of Frida Kahlo (1907–1954) and Diego Rivera (1886–1957), two of the most popular Mexican artists, people at the very forefront of the cultural avant-garde of Mexico in the 20th century, which makes the show singularly important.

Today, Frida Kahlo is the best known artist of Mexico and the very epitome of its culture in the world. It was probably in the 1980s that the public around the globe were introduced to her oeuvre. The first international show of her works, which drew universal attention, took place in 1978 at the Museum of Contemporary Art in Chicago. Subsequent exhibitions were held in all major museums, from Louvre and Hermitage to Tate Modern. All attracted massive audiences, enjoyed tremendous critical interest while the works themselves would fetch the highest prices on the art market. The great Mexican writer Carlos Fuentes<sup>1</sup> observes:

Born with the Revolution, Frida Kahlo reflects and simultaneously transcends the central event of 20th-century Mexico. She mirrors it in her images of suffering, destruction, bloodshed, mutilation, loss, but also in her images of humour, gaiety, and facetiousness that distinguished her painful life so very much.

zauważa wielki meksykański pisarz Carlos Fuentes<sup>1</sup>. Oprócz tych znaków szczególnych w sztuce Fridy Kahlo, gdzie ból i ciało mają kluczowe znaczenie, istnieją inne środki wyrazu, które sprawiły, że Frida stała się centralną postacią dyskursów postmodernizmu. Twórczość Fridy Kahlo, w której dominują portrety i autoportrety oraz odniesienia do meksykańskiej sztuki ludowej, jest nadzwyczajna. Wyjątkowe są też powiązania z aktualnymi tematami: od praw kobiet po prawa seksualne, ochrona zwierząt i przyrody, jak również zdolność do walki i przewycięzanie przeciwności.

Nie ma dokładnych danych dotyczących liczby dzieł autorstwa Fridy Kahlo, ale było ich nie więcej niż 200. Stąd też wystawa *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst* w poznańskim Centrum Kultury ZAMEK jest tak istotna. Obejmuje bowiem 30 obrazów tej wielkiej artystki. Na wystawie polska publiczność będzie podziwiać ikoniczne dzieła, jak *Autoportret jako Tehuanka* lub *Diego w moich myślach*, gdzie uwidocznioma jest na czole Fridy głowa Diego, co pokazuje obsesyjną miłość do męża. Ona sama ukazana jest w niezwykłym meksykańskim stroju regionalnym. Nie zabraknie również dzieła *Autoportret z małpami*, zwierzętami, które Frida miała w *Niebieskim Domu* w mieście Meksyk, często uwieczniając je na swoich obrazach.

Wybór dzieł na wystawę nie jest przypadkowy. Nie byli to tylko współcześni sobie artyści, ale też osoby głęboko i ściśle ze sobą związane. W przeciwieństwie do dzisiejszych czasów, kiedy Frida jest dominującą postacią, niegdyś to niezwykły muralista Diego Rivera zwracał uwagę opinii międzynarodowej. Frida i Diego Rivera byli długo razem i dwukrotnie się pobrali.

Prace Diego Rivery, jednego z najważniejszych artystów ówczesnych czasów, będą zaprezentowane w Polsce po raz pierwszy. Początkowo Diego Rivera był związany z najważniejszymi ruchami artystycznymi XX wieku, jak impresjonizm i kubizm, a po długim pobycie w Europie, znany był z realizacji niezwykłych murali w Meksyku i w różnych miastach Stanów Zjednoczonych.

W Polsce odbyły się ważne wystawy sztuki meksykańskiej, m.in. *Sztuka meksykańska w Galerii Zachęta*

Apart from the distinctive traits of Kahlo's art, among which pain and body played such a crucial role, there were also other means of expression which made Frida a key figure of postmodernist discourses. Her oeuvre, spanning predominantly portraits, selfportraits as well as harbouring numerous references to Mexican folk art, is extraordinary. It is also exceptional in that it draws so vividly on the topical themes: the empowerment of women and sexual rights, animal protection and nature conservation, or inner strength to fight and overcome adversity.

The precise number of works created by Frida Kahlo cannot be determined, yet there were no more than 200. It is also the reason why the exhibition *Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context* at ZAMEK Culture Centre in Poznań, presenting as many as 30 paintings by the great artist is so tremendously important. Polish audience will thus have the opportunity to see the iconic pieces such as *Diego in My Thoughts (Self-Portrait as Tehuana)* in which she places Diego's head on her own forehead, suggesting the obsessive love for her husband. Frida herself is portrayed in the painting dressed in an extraordinary regional attire from Mexico. There will also be Kahlo's *Self-Portrait with Monkeys*, animals which Frida kept at *the Blue House* in Mexico City and often depicted in her paintings.

The array of works shown at the exhibition is not a random selection. After all, Frida and Diego were not merely artists who happened to work at the same time, but people connected by a profound and intimate relationship. Although today Frida is the dominant figure, it was the brilliant muralist Diego Rivera who focused the attention of international public. Frida and Diego Rivera remained together for a long time, and were married twice.

The works of Diego Rivera, one of the leading artists of those times, are displayed in Poland for the first time. Initially, Rivera was associated with the major currents in art of the 20th century, such as Impressionism and Cubism, while after his return from a lengthy sojourn in Europe, he won substantial renown with the incredible murals created in Mexico and in various cities of the United States.

w 1955 r.; *Skarby sztuki meksykańskiej od czasów prekolumbijskich do naszych dni* w Muzeum Narodowym w 1961 r.; *Moda Majów* w Państwowym Muzeum Archeologicznym w 2010 r. Warto też wyróżnić wystawy *Koniec Egzotycznej Podróży* w Fundacji Galerii Foksal w 2006 r. oraz *Viva México!* w Galerii Zachęta w 2007 r., których celem było ukazanie istotnego wkładu Meksyku w sztukę współczesną.

Drogi Meksyku i Polski spotkały się już niejednokrotnie i nie zawsze były to spotkania oczywiste. Przykładem może być wielki artysta meksykański Juan Soriano, którego rzeźby znajdują się w Owczarni niedaleko Podkowy Leśnej, lub też wybitny rzeźbiarz Xawery Wolski, którego dzieła można podziwiać w Dańkowie. Kolejnym przykładem jest polski plakacista Wiktor Górka, który przez długi czas mieszkał i tworzył w Meksyku, jak również Marcos Kurtycz – prekursor sztuki performance w Meksyku.

Niemniej jednak wystawa *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst* stanowi niezmiernie ważny krok w kontekście obecności sztuki meksykańskiej w Polsce. Wynika to z dużego znaczenia Fridy Kahlo i Diego Rivery w sztuce uniwersalnej. Ponadto, dzięki wnikliwym poszukiwaniom kuratorki wystawy, zostanie zaprezentowana twórczość Bernice Kolko, Polki będącej pierwszą profesjonalną kobietą fotografką w Meksyku i jednocześnie przyjaciółką Fridy i Diego. Wystawa obejmuje również dzieła Fanny Rabel, malarki urodzonej w Polsce, zarazem uczennicy Fridy mieszkającej przez prawie całe życie w Meksyku.

Z powyższych względów wystawa *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst* w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu to ogromny powód do dumy zarówno dla Meksyku, jak i dla Polski.

<span></span>
<b>Alejandro Negrín</b> <b>Ambasador Meksyku w Polsce</b> Ambassador of Mexico to Poland
<b>Warszawa, wrzesień, 2017</b>   Warsaw, September, 2017
<span></span>

<sup>[1]</sup> Frida Kahlo, Pamiętnik Fridy Kahlo. Intymny autoportret, [El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato], Wstęp Carlota Fuentes, Grupo Editorial Norma, Meksyk 1995, str. 10.

A number of important exhibitions of Mexican art have taken place in Poland, including *Mexican Art* at Zachęta in 1955, *Treasures of Mexican Art: from Pre-Columbian Times to the Present* at the National Museum in 1961; *Fashion of the Maya* at the State Archaeological Museum in 2010. One should also mention *The End of an Exotic Journey* at the Foksal Gallery Foundation in 2006 and *Viva México!* held in 2007 at Zachęta, both of which aimed to demonstrate the considerable contribution of Mexico to contemporary art.

The paths of Mexico and Poland have already crossed many a time and the encounters were not always that obvious. One of the examples is the great Mexican artist Juan Soriano, whose sculptures are found in Owczarnia near Podkowa Leśna, or the outstanding sculptor Xawery Wolski, whose works may be admired in Dańków. Another example is poster artist Wiktor Górka, who for a long time lived and worked in Mexico, or Marcos Kurtycz – a precursor of performance art in Mexico.

Nevertheless, *Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context* is a tremendously important step in terms of presence of Mexican art in Poland. In the main, this is due to the great significance of Frida Kahlo and Diego Rivera in universal art. Thanks to in-depth research conducted by the curator, the exhibition will also feature the oeuvre of Bernice Kolko, an artist of Polish descent and the first professional female photographer in Mexico who at the same time was a friend of Frida's and Diego's. In addition, the show includes works by Polish-born Fanny Rabel, who spent most of her life in Mexico and belonged to the circle of Frida Kahlo's disciples.

In the light of the above, the exhibition *Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context* at ZAMEK Culture in Poznań is an undertaking in which both Mexico and Poland can take immense pride.

<span></span>
<b>Alejandro Negrín</b> <b>Ambasador Meksyku w Polsce</b> Ambassador of Mexico to Poland
<b>Warszawa, wrzesień, 2017</b>   Warsaw, September, 2017
<span></span>

<sup>[1]</sup> Frida Kahlo, El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato, foreword by Carlos Fuentes. Grupo Editorial Norma, Mexico 1995, p. 10.

## FRIDA. CZAS KOBIET FRIDA. TIME OF WOMEN

**Wystawa dzieł Fridy Kahlo w Centrum Kultury ZAMEK to marzenie, które pojawiło się w naszych głowach dawno temu. Idea wydawała się oczywista i jednocześnie szalona. Prezentacja prac tej bardzo „osobnej” artystki, która zawiązała masową wyobraźnię, jest ambicją niejednej instytucji zajmującej się sztuką i zarazem przedsięwzięciem niezwykle trudnym do zrealizowania. Dzięki uporowi i pracy wielu osób stało się to możliwe.**

**Prezentujemy wystawę w szczególnym momencie. Z jednej strony obserwujemy kryzys demokracji i wolności, a co za tym idzie zagrożenie wolności twórczej w Polsce i wielu innych krajach, z drugiej – to właśnie kobiety pokazują teraz swoją siłę i skuteczność w obrocie podstawowych wartości. To jest czas kobiet, silnych kobiet, których Frida stała się symbolem, wręcz ikoną.**

**Bardzo dziękuję władzom Miasta Poznania, przede wszystkim Panu Prezydentowi Jackowi Jaśkowiakowi za wiarę w sens tego śmiałego pomysłu i istotne wsparcie od samego początku. Podziękowania kieruję też do Jego Ekscelencji Ambasadora Meksyku w Polsce, Pana Alejandro Negrína, za pomoc w realizacji tego trudnego przedsięwzięcia. Urzeczywistnienie wystawy nie byłoby możliwe bez zaangażowania mecenasa, partnera i sponsorów wystawy. Ich finansowa pomoc ma dla nas ogromną wartość. Dziękuję świętnemu zespołowi pracowników Centrum Kultury ZAMEK, którzy uwierzyli w sens tego wyzwania i zaangażowali się w jego realizację.**

**Jestem przekonana, że wystawa *Frida Kahlo i Diego Rivera*. *Polski kontekst* pozwoli nam odczuć, jak interesujące i piękne mogą być światy stworzone przez artystów, a także przekonać się, że sztuka może zmieniać rzeczywistość.**

---

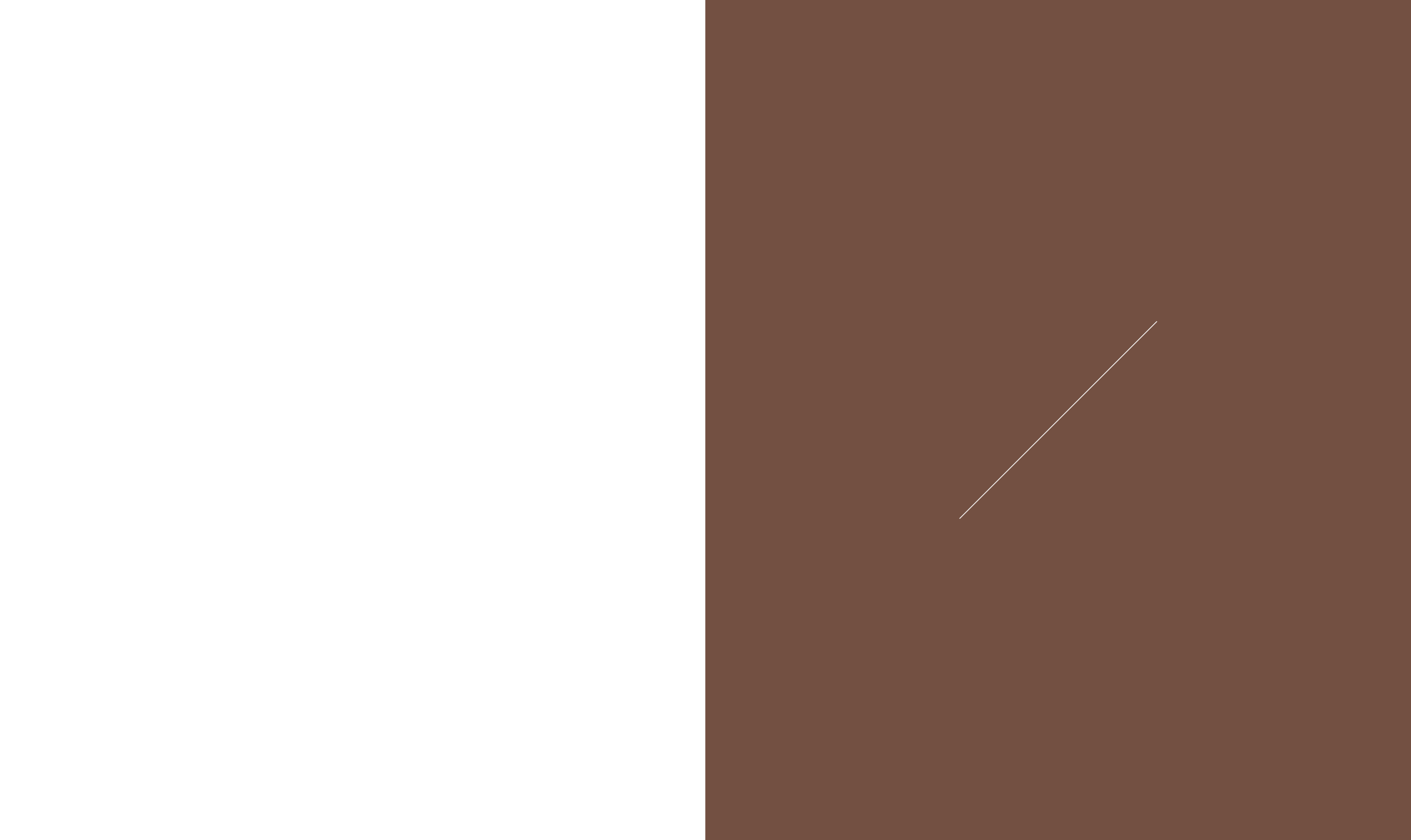
Anna Hryniewiecka  
Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu  
Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań

The exhibition of works by Frida Kahlo at ZAMEK Culture Centre has been a dream whose inception dates many years back, and a design we have never abandoned. The idea seemed obvious and yet crazy at the same time. A display of masterpieces by that greatly idiosyncratic artist, whose oeuvre has managed to capture the minds and hearts of so many, is an aspiration of numerous institutions of art. Simultaneously, it represents an extremely difficult undertaking, but thanks to the perseverance and work of many people, the dream has come true.

The exhibition opens to the public at a particular moment. On the one hand, a crisis afflicts democracy and freedom; consequently, creative liberty in Poland and many other countries faces a threat. On the other, those are women who now demonstrate their strength and efficacy in defending the most fundamental values. It is a time of women, strong women for whom Frida has become a symbol, even an icon.

I am immensely thankful to the authorities of the City of Poznań, in particular to President Jacek Jaśkowiak, for his faith in this bold project and substantial support it has received from the very outset. My deepest expressions of gratitude are also due to His Excellency the Ambassador of Mexico, Alejandro Negrín, whose help was vital as we strove to accomplish this goal. This exhibition would not have been possible without the support of the patron, the partner and the sponsors. Their financial contribution is tremendously appreciated and holds great value for us. I would also like to thank the splendid team at ZAMEK Culture Centre, people who believed that the challenge was worthwhile and gave their best to make it a reality.

I am profoundly convinced that the exhibition *Frida Kahlo and Diego Rivera*. *Polish context* will let us experience the fascination and the beauty of worlds created by artists, as well as demonstrate that art can indeed transform reality.





## FRIDA KAHLO I DIEGO RIVERA. POLSKI KONTEKST FRIDA KAHLO AND DIEGO RIVERA. POLISH CONTEXT

HELGA PRIGNITZ-PODA

### SZTUKA MEKSYKAŃSKA W WYMIANIE KULTUROWEJ

Frida Kahlo (1907–1954) i Diego Rivera (1886–1957) to dziś najstynniejsi meksykańscy artyści. Jako twórcy, a także jako para kochanków, osiągnęli status kultowy, którego nie sposób już prawie zrationalizować. Oficjalnie uchodzą za ambasadorów sztuki meksykańskiej. Liczne prawdziwe i nieprawdziwe – w dużej mierze zmyślone i wymyślone – historie, jakie narosły wokół ich życia, wymykają się już rzeczowemu osądowi. Historie ich życia usamodzielnily się na tyle, że niekiedy trudno nawet oglądać ich dzieła i oceniać je pod kątem „rzeczywistej” treści, gdyż tak bardzo obrosły mitami, które uporczywie utrzymują się na powierzchni.

Niniejszą wystawą chcemy – mimo wszystko – oddać hołd nie tyle kultowym postaciom, ile ich dziełom. A także mocniej zaakcentować kilka mniej znanych aspektów z historii życia obojga artystów, szczególnie podkreślając polski kontekst tej ekspozycji.

Kiedy w 1955 roku w Warszawie pokazywano dużą wystawę sztuki meksykańskiej z ponad czterystoma pracami blisko sześćdziesięciorga artystów, ludzie ustawiali się w długich kolejkach. Jak doszło do tego niecodziennego wydarzenia? Co kierowało ludźmi wówczas i co sprawia, że dziś na całym świecie wystawy prac Fridy Kahlo gromadzą tłumy widzów?

Relacje kulturowe między Meksykiem a Polską, które przez pewien czas były bardzo bliskie, nie zostały jeszcze w dostatecznym stopniu opisane. Organizując wystawę w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, wkraczamy zatem na dziewiczy teren, dając jedynie początek dalszym niezbędnym badaniom nad tym zagadnieniem.

### MEXICAN ART IN CULTURAL EXCHANGE

Today Frida Kahlo (1907–1954) and Diego Rivera (1886–1956) stand out as the two most famous figures of Mexican art. The cult status they have gained both as artists and a couple of lovers eludes rational comprehension. Moreover, they are officially regarded as true ambassadors of Mexican art. The truthful and specious stories, largely made-up and confabulated, which have so far accrued around their lives can no longer be appraised in any reasoned manner; their histories live a life of their own, to the extent that it becomes difficult to view their works and assess them in term of actual substance for the sheer bulk of persistent myth that surrounds them.

This exhibition is therefore a tribute we would wish to pay, a homage to their works rather than their greatly celebrated figures. Simultaneously, we would like to explore certain novel aspects to the art and life stories of Frida and Diego, underscoring the Polish context.

In 1955, people would queue for hours to see a large show of Mexican art taking place in Warsaw, featuring over 400 works by almost 60 various artists. How did this extraordinary event come about? What drew the crowds then and what makes viewers flock to see exhibitions of Kahlo's works today?

Cultural relations between Mexico and Poland, which for a period of time were in fact very close, have not been extensively described as yet. Thus the exhibition held at ZAMEK Culture Centre in Poznań means we are entering a virgin territory, merely providing a necessary incentive and a starting point for further studies into the issue, which are much called for.

Punktem wyjścia wystawy było duże zainteresowanie dyirekcji Centrum Kultury ZAMEK prezentacją twórczości Fridy Kahlo. Już pięć lat temu dyrektor Anna Hryniewiecka zwróciła się do mnie z prośbą o zorganizowanie pokazu prac Kahlo. Po jakimś czasie koncepcja wystawy – uwzględniająca polski kontekst – zaczęła nabierać kształtów. Frida miała bowiem uczennicę urodzoną w Polsce – Fanny Rabel (1922–2008), malarkę, graficzkę i muralistkę. Na tej wystawie oddajemy jej pracom odrębną przestrzeń. Twórczość Rabel jest dobrze znana z racji jej długoletniego członkostwa w grupie grafików Taller de Gráfica Popular (TGP), na temat której prowadziłam badania i pisałam pracę doktorską. Zajmując się działalnością tej grupy, dowiedziałam się też o jej wystawach, które odbywały się w Polsce w latach 50. XX wieku i które cieszyły się niezwykłą popularnością.

Kolejna przestrzeń poświęcona jest wystawie przygotowanej w 1955 roku przez meksykański Narodowy Front Sztuk Plastycznych (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP) i prezentowanej m.in. w Warszawie. W jej wyniku podjęta została współpraca polskich i meksykańskich grafików. Na obecnej wystawie w CK ZAMEK wspominamy zaginiony obraz Fridy Kahlo *Zraniony stół (La Mesa Herida)*, będący największymobrazem namalowanym przez artystkę. Poraz ostatni widziano go właśnie w Polsce. W tej części ekspozycji pokazujemy też kilkanaście spośród trzystu grafik oraz cztery obrazy olejne, które z wystawy FNAP trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie przechowywane są do dziś.

Na wystawie zobaczymy też prace jednej z przyjaciółek Fridy z ostatnich dwóch lat jej życia – Bernice Kolko (1905–1970), pochodzącej z Polski artystki fotografki. Frida wspomina o niej kilkakrotnie w swoim pamiętniku, podobnie jak o wielkiej miłości do polskiego narodu. Fotografie Bernice Kolko dokumentujące codzienne życie Meksyku oraz jej przyjaźń z Diego Rivera i Fridą Kahlo również pokazujemy w wyodrębnionej przestrzeni.

W Holu Wielikim Centrum Kultury ZAMEK prezentujemy współczesną grafikę meksykańskiej grupy artystycznej meXylo. Jej członkowie poddają refleksji fenomen Fridy Kahlo i jej twórczości, przewyższającej dzisiaj popularnością niemal wszystkich innych artystów z Meksyku, a także w twórczy sposób interpretują dzieła artystki.

It all began with the keen interest on the part of the management of ZAMEK in showing the oeuvre of Frida Kahlo. It is five years since the Director, Anna Hryniewiecka, turned to me asking to prepare a show of Kahlo's works. The concept of an exhibition taking the Polish context into account began to take its shape. This was due to the fact that Frida had a student born in Poland – painter, graphic artist and muralist Fanny Rabel (1922–2008), who is devoted a separate space at the exhibition. The work of Rabel is well known thanks to her long-standing involvement with the Taller de Gráfica Popular (TGP), a group of graphic artists who became the subject of my research and doctoral dissertation. As I studied the activities of the group, I found out about their exhibitions in Poland in the 1950s, which enjoyed a tremendous popularity.

Another section of our show is dedicated to the 1955 exhibition of the Mexican National Front of Plastic Arts (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP) which, among other cities, visited Warsaw as well and prompted collaboration between Polish and Mexican graphic artists. The current exhibition at CK ZAMEK revisits Frida Kahlo's missing masterpiece, *The Wounded Table (La Mesa Herida)*, the largest painting the artist had ever created. It was in Poland that it was displayed for the last time before its disappearance. Here, we are displaying several of the 300 hundred prints and four oil paintings from the FNAP show, which were then obtained by the National Museum in Warsaw, and where they have remained until today.

The audiences coming to CK ZAMEK will also see a number of works by Bernice Kolko (1905–1970), Polish-born photographer who befriended Frida during the last two years of her life. Kahlo mentions Bernice on several occasions in her diary, where she also writes about her great personal attachment for the Polish nation. In a separate section, viewers will find Kolko's photographs documenting everyday life in Mexico and her friendship with Diego Rivera and Frida Kahlo.

The lobby at ZAMEK Culture Centre is dedicated to a display of contemporary graphic art created by the artists of the meXylo group. Its members reflect on the phenomenon of Frida Kahlo and her work, whose popularity overshadows virtually all other artists of Mexico, and offer some creative reinterpretations of her masterpieces.

## DIEGO RIVERA W EUROPIE, REWOLUCJA MEKSYKAŃSKA I MURALIZM

**Chciałabym teraz przedstawić zagadnienia składające się na główne części wystawy, powiązując je ze sobą. Przyglądając się twórczości Diego Rivery i Fridy Kahlo, przede wszystkim zwracam uwagę na ich doświadczenia zdobyte za granicą oraz w kontaktach z artystami przybyłymi do Meksyku z zagranicy.**

**Przed rewolucją meksykańską artyści tego kraju nie doceniali jeszcze rodzimej sztuki i kultury. Meksyk już w XIX wieku – za rządów prezydenta Benito Juáreza (w latach 1858–1864) – stał się niepodległą republiką. Jednak potem władzę objął dyktator Porfirio Díaz. Jego rządy skończyły się rewolucją – wojną domową trwającą do 1920 roku, w której życie straciło wiele Meksykanów. Czasy te odcisnęły piętno również na życiu Rivery i Kahlo.**

**Od czasu podboju Meksyku wzorem we wszystkich dziedzinach sztuki pozostawał kontynent europejski. Na Akademii Sztuk Pięknych San Carlos wykładali profesorowie z Francji, Belgii, Włoch czy Hiszpanii. Studenci tej uczelni dążyli zatem do odbycia przynajmniej części studiów na Starym Kontynencie, gdzie mogli nie tylko bezpośrednio czerpać z wzorów akademickich, ale także udzielali się czynnie w miejscowym środowisku artystycznym. Sprzeciw wobec akademickiej manieri w Meksyku uwidocznił się na początku w zakresie grafiki, ilustracji czasopism i karykatury. Zaczęły powstawać liczne liberalne wydawnictwa prasowe, w których artyści niezależni od akademii, jak np. José Guadalupe Posada, w znacznym stopniu przyczyniali się do szerzenia opozycyjnych nastrojów.**

**W okresie przedrewolucyjnym Diego Rivera przebywał w Paryżu, jak wielu innych artystów z Meksyku, np. Roberto Montenegro czy Ángel Zárraga. Z racji swojego niebywałego talentu Rivera zaczął uczęszczać do Narodowej Akademii Sztuk Pięknych, gdy miał jedenaście lat, a wkrótce otrzymał stypendium pozwalające mu na odbycie kilkuletniej podróży naukowej do Europy. W wieku dwudziestu dwóch lat podjął studia w Madrycie, następnie udał się do Paryża, gdzie mieszkał przez czternaście lat. Okres ten wypełniały podróże do Belgii, Hiszpanii, Włoch**

## DIEGO RIVERA IN EUROPE, THE MEXICAN REVOLUTION AND THE MURALIST MOVEMENT

At this point, I would like to introduce some of the issues relating to the main display in greater detail, and link them all together. As regards the oeuvre of Diego Rivera and Frida Kahlo, much attention is paid here to their experience abroad and contact with international artists coming to Mexico.

Prior to the revolution, native art and culture of Mexico found little appreciation among the artists of that country, which had already been an independent republic since the 19th century, more specifically since the presidency of Benito Juárez (who held the office in 1858–1864). However, Juárez was succeeded by the dictator Porfirio Díaz, whose rule over the country culminated in a revolution leading to bloody civil war which lasted until 1920. Thousands of Mexicans died in its course, while the times left their mark on the lives on Rivera and Kahlo as well.

Since the conquest of Mexico, Europe was the paragon and a model to follow in all fields of art. The body of lecturers at the San Carlos Academy consisted of professors from France, Belgium Italy or Spain. Students of that art school aspired to spend at least a part of their studies on the Old Continent, where they could commune with art they were taught first hand, and where they contributed actively in local creative milieus. An opposition against the academic aesthetic which predominated in Mexico manifested itself first in graphic arts, illustration and caricature. The numerous liberal periodicals emerging at the time were used by artists independent of the academy, such as José Guadalupe Posada, to propagate sentiments opposing the mainstream line.

In the pre-revolution period, Diego Rivera was staying in Paris like many other artists from Mexico, such as Roberto Montenegro or Angel Zarraga. The extraordinary talent ensured Rivera a place at the National Academy of Fine Arts when he had reached the age of 11; soon Diego received a scholarship enabling him to stay in Europe for a number of years. Aged 22, Rivera began his studies in Madrid, then moved to Paris, where he lived for 14 years, interspersing his sojourn there with trips to Belgium, Spain, Italy and

i Anglii. Jego szkicownicy świadczą o tym, że intensywnie zajmował się renesansem. Z kolei obrazy olejne z pierwszych wystaw indywidualnych w Paryżu dowodzą, że interesował się różnymi prądami w sztuce – od realizmu Courbeta po kubizm Picassa. Cieszyła go także przynależność do kolonii artystycznej dzielnicy Montparnasse. Do Meksyku powrócił dopiero wtedy, gdy nabrał przekonania, że dojrzał, by poczuć na nowo swoje korzenie.

Po rewolucji meksykańskiej (1910–1917) zwycięski rząd zaczął głosić program reformy rolnej i alfabetyzacji – w ramach artystycznie przetworzonej propagandy – w formie malowideł na ścianach budynków użyteczności publicznej. Artyści zaczęli powracać z Europy do domu, zrzeszać się w kolektywach malarских i wykonywać zadania powierzone im przez władze. Diego Rivera był jednym z tych artystów. Swój pierwszy mural zatytułowany *Stworzenie*, nawiązujący jeszcze wyraźnie do sztuki odrodzenia, namalował w szkole, do której uczęszczała za młodu Frida Kahlo. Legendy opisujące pierwsze spotkanie tej kontrowersyjnej pary obfitują w liczne anegdoty.

Trzeba przyznać, że Kahlo i Rivera tworzyli raczej nie-dobraną parę. On doświadczony, pełen temperamentu i sił witalnych artysta – zjeździł świat, cieszył się sławą i miał za sobą trzy związki, z których urodziła się trójka dzieci – spotkał uczennicę, młodszą od siebie o dwadzieścia lat, niemającą jakiegokolwiek doświadczenia malarskiego. Kahlo wyznała, że książki o malarstwie i malarzach przywiezione z Europy przez Gómeza Ariasa były pierwszymi książkami o sztuce, jakie wpadły w jej ręce<sup>1</sup>.

Frida szybko zaznajamiała się ze sztuką. Niektóre z jej wczesnych prac są podobne do sztuki europejskiej, choćby pierwszy *Autoportret w aksamitnej sukni* namalowany w 1926 roku dla Gómeza Ariasa, mający przypominać styl Botticellego. Jednak przede wszystkim jej wczesne prace ujawniają wpływ środowiska artystycznego Meksyku. W swych obrazach przejmowała indywidualny, oryginalny styl przedstawicieli estrydentyzmu. Z ową grupą pisarzy, grafików i malarzy, którzy w stylu futurystów opiewali nowoczesne życie wielkiego miasta, zaprzyjaźnieni byli jej koledzy ze szkoły Los Cachuchas.

England. Rivera's sketchbooks attest to his great interest in the Renaissance, while the oil paintings shown at the first solo exhibitions in Paris demonstrate that he was no stranger to other currents in art, from Courbet's realism to Picasso's cubism. He enjoyed being a member of the art community residing in Montparnasse. He would return to Mexico only when he had reached the conviction that the time was ripe to delve yet again into his roots.

Following the Mexican Revolution (1910–1917), the government formed by the victorious faction began to promulgate their agenda of agrarian reform and widespread literacy, which they sought to achieve through artistically rehashed propaganda, i.e. as paintings on the walls of public buildings. Artists were returning from Europe to their homeland, establishing painters' collectives and carrying out the tasks they had been entrusted by the authorities. Diego Rivera was one of those. *Creation*, his first mural, still clearly drawing on the art of the Renaissance, was painted at the school young Frida attended. The legends depicting the first meeting of that controversial couple are rife with anecdotes.

It has to be admitted that Kahlo and Diego were hardly a perfect match. He was an experienced artist, temperamental, brimming with zest for life and extraordinary virility, one who had travelled the world, gained quite a fame, been in three serious relationships and fathered three children. The woman he met was a student, twenty years his younger, with no painterly experience to her name. Kahlo confessed once that the books on painting and painters which Gómez Arias had brought her from Europe were the first books about art she laid her hands on<sup>1</sup>.

However, Frida was a quick learner. Some of her early works display certain correspondences with European art, such as *Self-Portrait in a Velvet Dress* she painted in 1926 for Gómez Arias, which was to resemble Botticelli's style. However, the works from her early period chiefly betray the influence of the contemporary art milieu in Mexico, as her paintings gravitated towards the unique, original style of the Estridentists. It was through her school friends, called Los Cachuchas, that she came in touch with that particular group of

**17 września 1925 roku niedaleko miejsca, gdzie mieszkała Frida Kahlo, doszło do wypadku. Autobus, w którym 19-letnia uczennica jechała wraz ze szkolnym kolegą Gómezem Ariasem, zderzył się z tramwajem. Na skutek kolizji Frida odniosła bardzo ciężkie obrażenia. Ledwie uszła z życiem, trzej inni pasażerowie ponieśli śmierć. Z raportu lekarskiego wynika, że doznała złamań trzeciego i czwartego kręgu lędźwiowego, trzech złamań miednicy, jedenastu złamań prawej stopy, a także zwichnięcia prawego łokcia. Ponadto odniosła jeszcze jedną ranę: stałowa rura wbiła się w jej lewe biodro, w wyniku czego doszło m.in. do zapalenia otrzewnej i pęcherza. Frida spędziła miesiąc w szpitalu. Po wypisaniu do domu przez dziewięć miesięcy była unieruchomiona w gipsowym gorsecie. W tym czasie zaczęła malować.**

**Kahlo podziwiała Diego Riverę jeszcze przed wypadkiem, kiedy malował w jej szkole. Poznała go osobiście za sprawą włoskiej fotografki Tiny Modotti (1896–1942), która w 1923 roku przybyła do Meksyku wraz z północnoamerykańskim fotografem Edwardem Westonem i która została tam po jego wyjeździe. Kahlo i Modotti miały wspólnych przyjaciół. Frida dostała się w ten sposób do partii komunistycznej, gdzie zetknęła się z Riverą. Pokazała mu swoje obrazy, którymi się zachwycił. Utwierdził ją w przekonaniu, że jest na właściwej drodze i że powinna zostać malarką, radząc jej jednocześnie, by tworzyła we własnym stylu<sup>2</sup>. Spotkanie z Diego Riverą nieco później Kahlo określiła jako drugi poważny wypadek w swoim życiu.**

writers, graphic artists and painters who, like the futurists, extolled the modern life of a metropolis.

On September 17th, 1925, a major accident took place not far away from where Frida lived. The bus that the 19-year-old student was travelling with her friend, Alejandro Gómez Arias, crashed into a tram. Frida was gravely injured; in fact she escaped death by inches, as three other passengers were killed. According to a medical report, she suffered fracture of the third and fourth lumbar vertebra, triple fracture of the pelvis; her foot was broken in eleven places and her elbow joint dislocated. Moreover, a length of iron railing pierced her left thigh, causing peritonitis and inflammation of the bladder. Frida spent a month in a hospital, and once discharged she had to endure nine months immobilized in a plaster corset. It was then that she began to paint.

Kahlo had already admired Diego Rivera at work before the accident, when he was painting at her school. She was introduced to the artist by Tina Modotti (1896–1942), Italian photographer who came to Mexico with an American photographer Edward Weston in 1923 and stayed in the country when he had left. Kahlo and Modotti had mutual friends. Thus Frieda was able to join the Communist Party where she finally met Rivera. Enchanted with the paintings she showed him, he encouraged her to persevere on the path he considered aptly chosen, namely that she should become a painter, advising her at the same time that she pursued her own style<sup>2</sup>. Later, Kahlo would refer to her encounter with Rivera as the second serious accident in her life.

## FRIDA KAHLO I SURREALIZM

W zasadzie przez całe życie Frida Kahlo pozostawała wierna własnemu stylowi. Malowała zawsze na swój sposób, opowiadając o swoich problemach. Zaś Diego Rivera czerpał z całego kalejdoskopu wiedzy o sztuce, by na malowidłach ściennych w sposób ilustracyjny przybliżyć historię kraju oraz poruszać sprawy bieżącej polityki rządu. Korzystając z wielu inspiracji, wypracował niepowtarzalny charakter, w którym poszczególne osoby ukazywał stale jako część ludu walczącego o swoje prawa i o lepsze jutro. Wszystkie jego murale wyrażają nadzieję na lepszą przyszłość, jaką miała wywalczyć zbiorowość. Pojedynczy człowiek stanowi tu zawsze element kolektywu dążącego do osiągnięcia tego celu.

Frida starała się przedstawiać jedynie własne nadzieje i pragnienia. W działaniach była bardziej rewolucyjna niż Diego Rivera. Uprawiając swoją sztukę, płynęła pod prąd. Tematem prac były bowiem jej wnętrze, samotność, tęsknota za bezwarunkowym partnerstwem i taką właśnie miłością; człowiek jako istota wyalienowana, poszukująca tego, co mogłoby nadać sens życiu.

W Meksyku, zwłaszcza u Diego Rivery w domu, ciągle pojawiali się nowi goście, by podziwiać współczesną sztukę tego kraju. Zachwycono się nią wówczas zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych Ameryki, wydając pierwsze monografie na ten temat i organizując pierwsze wystawy indywidualne artystów. W polu zainteresowania gości znalazła się wtedy także Frida Kahlo – żona znanego mistrza Rivery i pani domu, choć początkowo postrzegano ją tylko jako partnerkę wielkiego malarza.

Doświadczala tego również w czasie ich pierwszej zagranicznej podróży na początku 1930 roku, już po ślubie, który odbył się 21 sierpnia 1929 roku. Podczas gdy Rivera pracował w ramach zleceń nad malowidłami ściennymi w California Art Institute w San Francisco, Kahlo przemierzała miasto, często sama lub z nowo poznanymi przyjaciółmi – zwiedzała muzea, oglądała prywatne kolekcje, odkrywając nowoczesną sztukę z Europy i USA. Sposób, w jaki malowała, ewoluował, rozkwitał, stając się coraz bardziej wyrafinowany.

## FRIDA KAHLO AND SURREALISM

Throughout her life, Frida Kahlo would remain essentially true to her style. She told the story of her sorrows and tribulations in a manner that was uniquely hers. Rivera, on the other hand, drew upon the wealth of knowledge of art to acquaint the viewer with the history of the country or address current politics in his illustrative murals. Deriving inspiration from multiple sources, he developed his inimitable style, in which individual figures would always be depicted as belonging with the people who fought for their rights and a better tomorrow. That hope for a better tomorrow that was to be achieved by collective effort is conveyed in all his murals. In his paintings, an individual person is invariably a part of the community striving to achieve that end.

In contrast, Frida always sought to represent her own hopes and desires, which made her less of a revolutionary than Diego Rivera. In doing so, she went against the grain, since her works explored her inner self, spoke of loneliness, longing for an unconditional relationship and love that was absolute. Thus her human being leads a lonely existence, searching for what would endow it with meaning.

Mexico, especially Diego Rivera's house, saw a constant stream of visitors coming to admire contemporary art created in that country. It had the viewers in thrall both in Europe and in the United States, with the first monographs being published and first solo exhibitions of various artists. They were also interested in the works by Frida Kahlo, the wife of an acclaimed painter and the lady of the house, though initially she was seen merely as a life's partner of the illustrious artist.

Frida experienced much the same treatment during their first trip abroad in early 1930, a few months after their wedding on August 21st, 1929. While Rivera was working on the mural he had been commissioned at the California Art Institute in San Francisco, Kahlo strolled through the town, often alone or with newly met friends, visiting museums, viewing private collections and discovering modern art from Europe and the United States. Her manner of painting evolved and blossomed, becoming even more sophisticated.

Po półrocznym pobycie, w czerwcu 1930 roku, obydwoje powrócili do Meksyku. Również w kolejnych latach jeździli do USA, spędzając tam wiele miesięcy. Te pobyty i ich znaczenie zostały szeroko opisane przez biografów artystów. W tym czasie dochodziło do ważnych wydarzeń, organizowano wystawy indywidualne, jak choćby pierwsza wystawa Diego Rivery w nowojorskim Museum of Modern Art (MoMA) w 1931 roku. Diego otrzymał wtedy duże zlecenia na wykonanie malowidła ściennego w Detroit Institute of Arts w 1932 roku oraz w Rockefeller Center w Nowym Jorku w 1933 roku. Skończyło się to jednak wielkim skandalem. Rivera w malowidło wkomponował portret Lenina, sugerując w ten sposób nazbyt wyraźnie, że jego zdaniem przyszłość człowieka leży w komunizmie. Tym samym nadzieje Rivery na lepsze perspektywy – jako malarza odnoszącego sukcesy w USA – legły w gruzach. Fridzie natomiast ten czas dostarczył wielu nowych bodźców, zaowocował wieloma przyjaciółmi i przygodami miłosnymi, niemniej – ogólnie rzecz biorąc – była nieszczęśliwa. Uchodziła wciąż jedynie za swoistą maskotkę Rivery. Z powodu poronienia, jakiego doświadczyła, oraz śmierci matki, przeszła poważny kryzys emocjonalny. Po tych wydarzeniach, a także ze względu na wyczerpanie się środków finansowych, razem z Diego musieli wyjechać z Nowego Jorku.

W Meksyku skandal wokół muralu dla Centrum Rockefellera przysporzył Riverze jeszcze większej popularności i sławy. Wielu gości odwiedzało ich dom w nadziei, że ta znajomość może otworzyć im różne drzwi. Zarówno Rivera, jak i Kahlo uwielbiali podejmować gości: pisarzy, intelektualistów i artystów. Jednym z nich był francuski pisarz André Breton (1896–1966), który od 1924 roku w swoich książkach i manifestach propagował surrealizm jako sztukę, która rozgrywa się w królestwie marzeń i fantazji, uwalniając się od rzeczywistości.

W 1938 roku Breton został zaproszony do odbycia podróży po Meksyku, w trakcie której miał wygłosić cykl wykładów. Tak trafił do domu Rivery i Kahlo w Coyoacán, gdzie

od godzin porannych do godzin późnych przesuwają się spojrzenia ciekawskich z całej Ameryki, a aparaty fotograficzne potajemnie śledzą i wypatrują<sup>3</sup>.

Half a year later, in June 1930, the couple returned to Mexico. In the years to follow both travelled to the US, spending long months there. Those stays and their significance have been broadly discussed by the biographers of either artist, as many crucial events took place at the time, such as Diego Rivera's first exhibition at the New York's Museum of Modern Art (MoMA) in 1931. It was also then that Diego received major commissions for murals at the Detroit Institute of Arts in 1932 and at the Rockefeller Center in New York in 1933. This, however, ended in a scandal of no mean proportions, because Rivera's composition featured Lenin's portrait, suggesting all too clearly that the artist believed the future of humankind lay in communism. Rivera might have cherished the promising prospects of becoming a successful painter in the United States, but the debacle shattered those hopes. Frida, meanwhile, found the time spent abroad laden with stimulating experiences, given the many friends she made and amorous affairs which ensued, yet overall she was unhappy. She continued to be considered Rivera's singular plaything. Her miscarriage and the death of her mother brought about a serious emotional crisis. In the wake of those events, and with funds running short, she and Diego had to leave New York.

Back in Mexico, the ferment surrounding the mural at the Rockefeller Center gained Rivera an even greater popularity and fame. Many guests called in at their house, hoping that the acquaintance may open many doors. Both Rivera and Kahlo loved to play hosts to writers, intellectuals and artists. One of those was French author André Breton (1896-1966), who since 1924 had championed surrealism in his books and manifestos, as an art happening in the realm of dream and fantasy, a vision liberated from the shackles of reality.

In 1938, Breton was invited to travel across Mexico and deliver a series of lectures in the process. Once in Mexico, he ended up in Rivera and Kahlo's house in Coyoacán, where

from morning hours till nightfall one sees the peeping eyes of the curious who have flocked there from all over America, while their cameras follow everything secretly, on the lookout for something to glimpse<sup>3</sup>.

Breton widział, jak Diego Rivera w oczach całego kraju uosabiał prowadzoną z powodzeniem walkę przeciw siłom ucisku. Frida natomiast w swej sztuce nie była zainteresowana zewnętrznym światem, lecz introspekcją, warząc z tego – przy użyciu kilku kropli okrucieństwa i humoru – typowy meksykański czarodziejski napój, który oczarował André Bretona.

*Musiąłem tam, w Meksyku, stwierdzić, że w czasie i przestrzeni nie było nigdy malarstwa będącego we właściwszym miejscu. [...] iż nie ma malarstwa tak wyraźnie kobiecego, prezentującego się na przemian całkowicie niewinnie i na wskroś występnie, by działać tak uwodzicielsko, jak to tylko możliwe. Sztuka Fridy Kahlo Rivery to kolorowa wstążka wokół bomby<sup>4</sup>.*

W swoim tekście Breton nawiązuje w szczególności do dwóch wizerunków malarki – do *Autoportretu między zasłonami* z 1938 roku, gdzie Frida odnosiła się do romansu z rewolucjonistą Lwem Trockim, który to wówczas na zaproszenie Diego Rivery, a także dzięki prowadzonej przez prezydenta Cárdenasa hojnej polityki wobec uchodźców, znalazł w Meksyku azyl i zamieszkał w jej rodzinnym *Niebieskim Domu*. W mieszczącej się tam pracowni Breton widział na ścianie ten właśnie urzekający obraz.

Drugim z kolei obrazem Kahlo, o którym wspominał Breton, jest *Co mi dała woda*. Frida porównuje tu historię własnego życia z historią życia wielkiego bohatera czasów starożytnych – Odyseusza<sup>5</sup>. Prace zachwyciły Bretona i zainspirowały go do napisania wspomnianego tekstu, były też powodem, dla którego zainicjował pierwszą wystawę indywidualną Kahlo w Nowym Jorku w 1938 roku i w Paryżu rok później. Te ekspozycje pozostały skądinąd jedynymi wystawami zorganizowanymi za granicą za życia artystki. Tekst Bretona posłużył jako wstęp do katalogu przygotowanego przez Galerię Julien Levy w Nowym Jorku. Podczas gdy Breton zaadaptował twórczość Fridy na potrzeby surrealizmu, Kahlo zachowywała się na ogół niejednoznacznie, nie dając łatwo się zawłaszczyć.

Niemniej swoje podejście do surrealizmu zaprezentowała na odwrocie jednego z rysunków, definiując go podobnie jak Breton jako

Breton noticed that the whole country saw Rivera as an epitome of successful struggle against the forces of oppression. In turn, Frida's art was not interested in the world outside but plunged into introspection, brewing – with a few drops of cruelty and humour – a typically Mexican magical concoction which had André Breton spellbound.

*There, in Mexico, I felt compelled to conclude that no painting has ever been as perfectly situated in time and space. (...) no art can aspire to be so distinctlyfeminine,readilyalternatingbetweenperfectly innocuous and utterly iniquitous to exert as seductive an effect as possible. The art of Frida Kahlo is a ribbon wrapped around a bomb<sup>4</sup>.*

In his text, Breton referred primarily to two depictions of the painter, one of which was the 1938 *Self-Portrait Between the Curtains*, in which Frida alluded to her affair with Leo Trotsky who, thanks to Rivera's invitation and the generous immigration policy of president Cárdenas was granted political asylum in Mexico and moved into *the Blue House*, Kahlo's family home. Breton saw the enchanting picture on a wall in Frida's studio there.

The other painting by Kahlo Breton had in mind was *What the Water Gave Me*, in which the artist compares her own life story with the tale of the great hero of antiquity, Odysseus<sup>5</sup>. These works captivated Breton and inspired him to write the aforesaid text; they were also the reason behind his efforts to stage Kahlo's first solo exhibition in New York in 1938 and another one in Paris, a year later. Incidentally, these shows were the only international expositions organized during her lifetime. Breton's text served as a foreword to the catalogue published by the Julien Levy Gallery in New York. Although Breton availed himself of Frida's oeuvre to further the surrealist cause, Kahlo usually maintained an ambivalent stance, resisting the attempts to be so easily pigeonholed and have her art thus appropriated. Nonetheless, she intimated her approach to surrealism on the reverse of one of her drawings, defining it similarly to Breton, namely as

*magiczną niespodziankę, [kiedy to] w szafie, z której chciało się wyjąć koszulę, znajduje się lwa<sup>4</sup>.*

**A zatem jako coś, co ujawnia się w szacie rzeczywistości, w czym jednak tkwi coś zgoła innego. Frida była mistrzynią skrywania, udawania i pozorowania.**

**Dziś wielu uważa jej prace za przejaw naiwnego realizmu, a wykorzystywanie motywów meksykańskiej sztuki ludowej za czczą zabawę meksykańskością (mexicanidad). Można wciąż nie dostrzegać rzeczywistego znaczenia tkwiących w nich marzeń. Oczywiście rzeczą dopuszczalną jest w ten sposób zapatrywać się na jej obrazy. Człowiek pozbywa się wtedy jednak wielkiej intelektualnej radości, jaką sprawia odnajdywanie wspomnianego lwa kryjącego się w tle.**

Na początku 1939 roku Frida Kahlo udała się do Paryża, gdzie Breton przygotował wystawę jej prac. Ostatecznie jednak Frida była bardzo rozczarowana paryskimi intelektualistami. W swoich listach do Nickolasa Muraya twierdziła nawet, że wolałaby być sprzedawczynią tortilli na targu w Tolucy, niż zajmować się bezmyślną gadaniną w paryskich kawiarniach.

Można jedynie spekulować, co nie spodobało się jej w stolicy Francji. Czy to, że zimą na przełomie 1938 / 1939 roku było zwyczajnie za chłodno? Czy to, że rozmowy krążyły przeważnie wokół bojowników hiszpańskiej wojny domowej, którzy uciekali przed faszyzmem? Czy to, że nie mogła się porozumieć? A może powodem jej niezadowolenia było to, że jej wystawę (którą w Nowym Jorku przygotowano jako indywidualną ekspozycję dwudziestu pięciu obrazów Kahlo) uzupełniono o kolejne eksponaty: około trzydzieści fotografii Manuela Alvareza Brava, dziewiętnaście portretów z XIX wieku oraz – jak ujęła to Kahlo – całą kupę trywialnych obiektów przywiezionych przez Bretona z targów staroci w Meksyku. Warto wspomnieć, że do Paryża dotarło raptem siedemnaście obrazów artystki.

Kahlo dekorowała swój dom w Coyoacán licznymi malowidłami meksykańskimi z XIX wieku, religijnymi wotami, glinianymi rzeźbami ludowymi oraz fotografiami. Zatem paryska wystawa miała właściwie odpowiadać jej gustowi. W zestawieniu z wieloma innymi eksponatami zgromadzonymi na ekspozycji

*a magical surprise, [when] the wardrobe which instead of the shirt one wanted to take reveals a lion inside<sup>4</sup>.*

It was therefore something which assumes the guise of reality but harbours something altogether different. Frida was more than adept at concealing, pretending and feigning things.

Today, many consider her works to be a manifestation of naive realism, while her use of motifs from native art was merely idle, shallow play with the Mexican legacy (*Mexicanidad*). After all, one can still fail to see the significance of dreams they are a vessel for; naturally, approaching her paintings in that very manner is admissible. By doing so, however, one forgoes the great intellectual joy of discovering the lion hidden in the background.

In early 1939, Frida went to Paris, where Breton prepared an exhibition of her works. Ultimately, Kahlo was thoroughly disappointed with the intellectuals of Paris. In his letters to Nickolas Muray she observed that she would have preferred to sell tortillas at the market in Toluca rather than waste time on vacuous chatter in Paris cafes.

One can only speculate what she did not like about the capital of France. Perhaps it was just too cold during the winter of 1938/1939, or perhaps it was the fact that the conversations were predominantly concerned with the Spanish civil war fighters who fled the fascist regime; or maybe she found herself unable to communicate? Another possible reason for her displeasure was that the exhibition (which in New York was exclusively dedicated to Kahlo, with 25 of her works) featured additional exhibits: some 30 photographs by Manuel Alvarez Bravo, 19 portraits dating from the 19th century and – as Kahlo put it – a whole pile of petty artefacts bought by Breton at antique fairs in Mexico. It is worth noting that mere 17 paintings of the artist reached Paris to be displayed.

Kahlo would decorate her house in Coyoacán in like fashion – with numerous 19th-century Mexican paintings, ex-votos, clay folk sculptures and photographs. Therefore the Paris exhibition should have been exactly in line with her taste, but the seventeen of

siedemnaście prac Fridy trafiło jednak na znaczeniu. Wielkim sukcesem było z pewnością to, że Luwr nabył podczas trwania wystawy jeden z jej obrazów – znajdujący się dziś w Centrum Pompidou – autoportret *Ramy*. Kahlo ozdobiła swój niewielki, namalowany na metalu, wizerunek kwiecistymi ramami, w sposób przypominający manierę znaną z malarstwa na szkle. Inspiracje mogły też pochodzić z jednego z meksykańskich targów, gdyż tego rodzaju ramy wykorzystywano w sztuce ludowej do ozdabiania świętych obrazków.

Nabytą na paryskim pchlim targu lalkę podobnie wkomponowała w obraz zatytułowany *Panna młoda przerażona otwierającym się przed nią życiem*, pokazwany również na wystawie, nawiązując w ten sposób do Jacqueline Lamby. Lalka przypomina bowiem tę właśnie przyjaciółkę z Paryża, żonę André Bretona, która po ponownym przybyciu do Meksyku znów się zakochała, odkrywając prawdziwe życie, głębie erotyki i pożądania.

Na krótko przed wystawą w Nowym Jorku – w trakcie rozmów prowadzonych podczas wycieczek nad jezioro Pátzcuaro – Breton i Rivera porozumieli się co do wspólnego manifestu zatytułowanego *Na rzecz niezależnej rewolucyjnej sztuki*. Manifest nie został co prawda opatrzony podpisem Lwa Trockiego, ale język, w jakim napisano ów tekst, wskazuje na to, że był on jego współautorem<sup>7</sup>. Wiadomo, iż Kahlo spędzała ten czas głównie z żoną Bretona, Jacqueline Lambą, i że obie panie nie uczestniczyły w tych rozmowach. W manifeście trójka autorów – Trocki, Breton i Rivera – mówi o tym, że sztuka musi służyć rewolucji, może jednak pełnić tę funkcję tylko wtedy, gdy jest wolna od wpływów ze strony państwa.

Można dodać, że dla Fridy sztuka była rewolucyjna, gdy była wolna od wszelkiego wpływu, nie tylko ze strony państwa. Chciała zawsze wyrażać się tylko sama, w sposób całkowicie osobisty. W latach 50. XX wieku pisała jednak w swoim dzienniku, że niczego nie pragnie bardziej niż tego, by również jej malarstwo mogło służyć sprawie rewolucyjnej. I rzeczywiście, w ostatnich latach swojego życia starała się nadać swoim obrazom cechy politycznego zaangażowania, wkomponowując w nie np. portrety Józefa Stalina.

her works would have become much less distinct when cluttered by the many other items gathered at the show.

It was a tremendous success that during the exhibition the Louvre acquired one of her paintings – now found at the Centre Pompidou – a self-portrait entitled *The Frame*. Kahlo embellished her fairly small effigy on metal with flowery frames, in a manner evocative of glass painting. The inspirations might have originated from one of the markets in Mexico, since frames of the kind were used in folk art to adorn sacred pictures.

She proceeded in a similar manner when she integrated a doll purchased at a Paris flea market into the composition of *The Bride Who Becomes Frightened When She Sees Life Opened*, thus alluding to Jacqueline Lamba. The doll did resemble her friend from Paris, wife of André Breton, who upon her return to Mexico fell in love again, discovering true life and the full depth of eroticism and desire.

Shortly before the exhibition in New York, Breton and Rivera came to an agreement – in the course of their soliloquies during excursions to the Lake Pazcuaro – concerning a joint manifesto entitled *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*. Although Leo Trotsky was not among its signatories, the language of the text suggests that he contributed to the draft<sup>7</sup>. We know that Kahlo would pass the time with Breton's wife, Jacqueline Lamba, and neither took part in those conversations. In the manifesto, the three authors, i.e. Trotsky, Breton and Rivera assert that art should serve the revolution, yet it may perform such a function only when it is unencumbered by the influence of the state.

It may be added that for Frida art was revolutionary when it was free of any influence, not only state interference. She always wanted to express herself by herself, in a thoroughly personal fashion, without having to comply with any rules. In the 1950s she noted in her diary that there was nothing she desired more than for her painting to serve the revolutionary cause. Indeed, in the final years of her life she strove to lend traits of political commitment to her

**We wczesnym autoportrecie dla Trockiego Frida daje się poznać jako rewolucjonistka. Solidaryzuje się tam z walką Armii Czerwonej, bez podkreślania swej postawy przy użyciu symboli czy dodawania portretów bohaterów, malując sobie jedynie usta i paznokcie u rąk na jaskrawy czerwony kolor, mając na sobie czerwoną bluzkę i okrywając ramiona chustą w kolorze khaki. Ukazanie w zawoolowany sposób tego, co miała właściwie na myśli, skłaniało Bretona, by w twórczości Fridy dopatrywać się pełnego rozkwitu surrealizmu, a jej sztukę określić mianem *wstążki zdobiącej bombę*.**

## UCHODŹCY W MEKSYKU

Pod koniec lat 30. XX wieku do Meksyku zaczęli przybywać uchodźcy z Europy. Początkowo z Hiszpanii ogarniętej wojną domową, ale też – tak jak w przypadku wspomnianego już rywala Stalina, Trockiego – ludzie uciekający przed sowieckim dyktatorem. Później zaczęło pojawiać się wielu intelektualistów, pisarzy, malarzy, muzyków, architektów, dziennikarzy, aktorów z całej Europy szukających w Meksyku pomocy i schronienia przed niemieckim faszyzmem.

Za prezydentury generała Lázaro Cárdenasa (1934–1940) Meksyk szeroko otworzył dla nich drzwi. Nie było tam dyskryminacji religijnej – również dlatego, że kraj po długiej wojnie domowej potrzebował zdolnych i pracowitych ludzi mogących pomóc w jego odbudowie.

Meksyk to kraj, którego mieszkańcy wykazywali się zawsze otwartością. Wielu uchodźców z dalekich stron odnosiło wrażenie, że są akceptowani i mile widziani, znajdując tu swój nowy dom. Akceptowano ich do tego stopnia, że w Meksyku często nie pamięta się, skąd pochodzili dani artyści i zalicza się ich do przedstawicieli sztuki meksykańskiej.

Również niemieckiemu historykowi sztuki, Paulowi Westheimowi, udało się w 1941 roku – po trudnym okresie spędzonym we francuskich obozach internowania – uciec do Meksyku. Odnalazł tu nowe pole do działania i opublikował szereg książek o sztuce i kulturze tego kraju. Warto zauważyć, że Westheim

paintings, by including portraits of Joseph Stalin into the representation. In the early self-portrait dedicated to Trotsky, Frida shows herself as a revolutionary, as she affirms her support for the struggle of the Red Army, without underscoring her attitude with symbols or portraits of heroes. She did no more than paint her lips bright red, wear a red shirt and cover her shoulders with a khaki-coloured scarf. A veiled disclosure of what she in fact had in mind convinced Breton to see her work a manifestation of surrealism in full flourish, and call it a *ribbon around a bomb*.

## REFUGEES IN MEXICO

Towards the end of the 1930s Mexico saw waves of refugees coming from Europe. At first, those were immigrants from civil war-torn Spain, but also – as in the case of Stalin's rival, Trotsky – people fleeing the Soviet dictator. They were followed by numerous intellectuals, writers, painters, musicians, architects, journalists and actors from across Europe who sought help and refuge in Mexico as they escaped the Nazi threat.

With General Lázaro Cárdenas as the president (1934–1940), Mexico welcomed them all with open arms. There was no religious discrimination in the country either, also due to the fact that after the long civil war it had a great need of talented and hard-working people willing to lend their hand in the reconstruction efforts.

Mexico is a country where openness is a characteristic trait of its inhabitants. Numerous refugees from distant parts of the world had the impression that they were accepted and welcome, easily finding their new homes there. They were accepted to such a degree that their actual origin is hardly remembered in Mexico, and they are counted among the representatives of Mexican art.

German art historian, Paul Westheim, also managed to flee to Mexico in 1941, after a difficult spell in French internment camps. The country provided him with a new scope for professional activity, as he



Jednak Frida nie była w stanie wykładać na akademii w uzgodnionym wymiarze godzin. Dolegliwości chorobowe dawały się jej we znaki. Wkrótce zaczęła więc uczyć studentów w plenerze albo u siebie w domu, co zresztą bardziej jej odpowiadało.

Z początkowo większego grona studentów, najdłużej pozostały przy niej cztery osoby: Fanny Rabel (1922–2008), Guillermo Monroy (ur. 1924), Arturo Estrada (ur. 1925) i Arturo García Bustos (ur. 1926). Czwórka ta przychodziła do niej regularnie i pracowała nad wspólnymi przedsięwzięciami, jak choćby nad malowidłami ściennymi na pulquerii *La Rosita*. Wspominając zajęcia u Kahlo, podkreślali, że była niezwykłym nauczycielem – w nauczaniu bardzo spontaniczna, wszyscy mogli wybierać tematy dowolnie, nigdy też nie wprowadzała poprawek do ich prac.

Pomoc, jakiej nam udzielała, polegała właściwie na tym, że pobudzała nas, i to w dużym stopniu. Nie wspominała ani słowem o tym, jak mamy malować czy też o kwestiach stylistycznych, jak to bywało u Diego Rivery. Nie próbowała w ogóle nawet wyjaśniać zagadnień teoretycznych, wypowiadała się jednak o naszych pracach zawsze spontanicznie<sup>19</sup>.

Jedną z Los Fridos była Fanny Rabel. W 1942 roku miała 20 lat, tym samym była najstarsza z grona uczniów. Biorąc pod uwagę historię jej życia, doświadczyła już jednak nieporównywalnie więcej niż pozostali. Urodziła się w 1922 roku w Lublinie jako córka aktorów niewielkiego żydowskiego teatru wędrownego. Dzieciństwo spędziła wśród dorosłych – w pociągach. Teatr jidysz przeżywał wówczas w Polsce rozkwit. Istniało około piętnastu rozmaitych grup teatralnych wystawiających bardzo popularne przedstawienia na terenie całego kraju. Jednak również w Polsce, podobnie jak w dużej części Europy, po zakończeniu I wojny światowej, zaczęły rodzić się wrogie nastroje wobec ludności żydowskiej, dochodziło do pierwszych pogromów. Rodzina Rabinowiczów postanowiła więc opuścić kraj i w 1929 roku, jak wielu Polaków, wyemigrowała do Paryża. Fanny Rabel, mając siedem lat, znalazła się w nowym kręgu kulturowym i zaczęła uczyć się nowego języka.

Soon she began to teach her students in the open air or at home, an arrangement she definitely preferred.

Though larger at first, the group of students dwindled gradually until only four remained: Fanny Rabel (1922–2008), Guillermo Monroy (born 1924), Arturo Estrada (born 1925) and Arturo García Bustos (born 1926). The four would call in on her regularly and worked on joint projects, such as the murals on the walls of *La Rosita*, a pulqueria. In their reminiscences, they emphasize that Kahlo was an extraordinary teacher, very spontaneous in her approach; everyone could freely choose their subjects while she never corrected their works.

The assistance she gave us consisted essentially in stimulating us, to a very substantial degree. She would never say a word about how we were supposed to paint, nor did she discuss style, as was Rivera's wont. She did not even attempt to explain any theoretical issues, but she always spoke of our works spontaneously<sup>19</sup>.

One of the Los Fridos was Fanny Rabel. She was 20, the oldest person in the group. However, given her life so far, she had experienced much more than the others. Fanny was born in 1922 in Lublin to a couple of actors from a small Jewish itinerant company. She spent her childhood among adults, on board of trains, as theatre in Yiddish flourished in the then Poland. There were around fifteen various theatre companies staging highly popular plays across the country. However, after World War I anti-Jewish sentiments were on the rise in Poland as well, and a number of pogroms ensued. Hence the Rabinovich family decided to leave Poland and in 1929 they emigrated to Paris, just as many other Poles had done. Thus, at the very young age of 7, Fanny Rabel found herself in an entirely new cultural environment and began to learn a new language.

Many Polish citizens of Jewish descent had already been living abroad when in 1938 Poland adopted the law according to which their citizenship was revoked if they stayed out of the country for longer than five years. The law was intended to prevent mass influx of Jews with Polish citizenship who lived in the III

Wielu Żydów z polskim obywatelstwem mieszkało już za granicą, kiedy w marcu 1938 roku rząd Polski uchwalił ustawę, na mocy której Polacy tracili obywatelstwo, jeżeli przebywali za granicą dłużej niż pięć lat. W ten sposób rząd chciał zapobiec masowemu napływowi do Polski żyjących w III Rzeszy Żydów z polskim obywatelstwem. W związku z tymi wydarzeniami rodzina Rabinowiczów podjęła decyzję o emigracji do Meksyku. Fanny Rabel miała szesnaście lat, kiedy musiała na nowo przyzwyczajać się do trzeciego już kręgu kulturowego i językowego. Środki, jakimi dysponowała jej rodzina, były bardzo ograniczone, dlatego po przybyciu do Meksyku, Fanny zmuszona była podejmować się dorywczych prac, by współuczestniczyć w kosztach utrzymania.

Dzięki rodzinnemu zainteresowaniu sztuką zachowała w sobie tęsknotę za działalnością artystyczną. Po pracy Fanny Rabel uczęszczała wieczorami na pierwsze kursy malarstwa i rysunku. Jako asystentka pomagała w pracach nad malowidłami ściennymi w Meksykańskiej Unii Elektryków (*Sindicato Mexicano de Electricistas*), prowadzonych w 1940 roku przez Davida Alfaro Siqueirosa. W końcu trafiła do Fridy Kahlo na La Esmeraldę.

Fanny Rabel tak wspominała ten czas:

Ledwie wylądowałam u Fridy, a już byłam nią zafascynowana; miała bowiem talent do urzekania ludzi. Była niepowtarzalna. Miała w sobie niesamowicie dużo humoru i radości życia. Wypracowała swój własny język, ba, własny styl mówienia po hiszpańsku. Jej sposób wyrażania się był wyjątkowo żywy, towarzyszyły mu gesty, aktorstwo, śmiech, zabawne spostrzeżenia i wysoce rozwinięte poczucie ironii. Pierwszą rzeczą, jaką do mnie powiedziała, było: «Ach, jesteś jedną z tych *muchachitas* tutaj? Masz u mnie studiować? Tak, słuchaj no, jak to właściwie jest, jak się prowadzi zajęcia? Bo nie wiem, [jak to się robi]. Ale jakoś tam damy razem radę». Byłam kompletnie rozbrojona tą otwartością. Była tak zycziwa, a jej stosunek do studentów opierał się od razu na zasadzie równouprawnienia i na familiarnym zwracaniu się do siebie *per ty*. Stała się dla nas swego rodzaju starszą siostrą czy też matką opiekującą się swoimi *muchachitas*<sup>11</sup>.

Reich. Consequently, thousands of Jews were in a way stranded in no man's land. Faced with such a state of affairs, the Rabinovichs decided to emigrate to Mexico. Fanny Rabel, who was 16 by then, had to find her bearings in yet another cultural and linguistic reality. The means that the Rabinovichs had were very scarce, so after their arrival in Mexico Fanny was compelled to do various odd jobs to contribute to their livelihood.

Since her family was involved and interested in arts, Fanny longed to be active in the field, despite adverse circumstances. After work, she would attend her first drawing and painting courses. She was an assistant to David Alfaro Siqueiros when the artist was painting the murals at the Mexican Union of Electricians in 1940. Finally, she enrolled at La Esmeralda, where she became Frida Kahlo's student.

This is how Fanny Rabel recalled those times:

Though I had hardly met Frida, I was already fascinated; she had that gift for charming people. She was unique, inimitable. Extraordinarily good-humoured and full of joy of life. She developed her own language, even a style of Spanish. Her manner of speaking was exceptionally lively, accompanied by gestures, acting, laughter, humorous observations and keen sense of irony. The first thing she said to me was: "Ah, you're one of the *muchachitas*? Are you going to be my student? So listen, how do you go about it, giving classes, I mean? Because I've no idea, [how it's done]. We'll manage together, somehow." I was disarmed by the openness. She was so friendly, while her attitude towards the students was all about equality and familiarity of first-name terms. She became a sort of a big sister, or a mother watching over her *muchachitas*<sup>11</sup>.

The unorthodox teaching style of Frida's consisted in refraining from critique where the painting of her students was concerned. She exerted an influence by becoming their role-model, motivating them to live their own lives and see the world through the eyes of an artist. She would only stimulate and encourage her students, but they were never criticized.



**Nieortodoksyjny styl prowadzenia zajęć przez Fridę Kahlo polegał na niekrytykowaniu malarstwa swoich uczniów. Wywierała na nich wpływ, stając się dla nich wzorem – by żyć na swój sposób, a świat postrzegać oczami artysty. Uczniów jedynie pobudzała, zachęcała, nigdy ich zaś nie krytykowała.**

**We wspomnieniach Fanny Rabel czytamy:**

**Sprawiała, że zaczynaliśmy wyczuwać i rozumieć piękno meksykańskiego kraju, którego bez niej byśmy nie dostrzegli. Przekazywała nam wrażliwość, ale nie słowami. Byliśmy wtedy młodzi, dość jeszcze nieskomplikowani, można nas było wciąż ukształtować. Jeden z naszych kolegów ze studiów nie miał nawet piętnastu lat, inny z kolei pochodził ze wsi i nie dane mu było w ogóle pobierać nauki w szkole. Intelktualistami nie byliśmy – nikt z nas. Frida Kahlo niczego nam nie narzucała. Wzywała nas tylko do tego, byśmy malowali to, co widzieliśmy<sup>12</sup>.**

**Przyzwyczailiśmy się tak bardzo do Fridy i tak bardzo ją polubiliśmy, iż wydawało nam się, że zawsze byliśmy u niej. Wszyscy kochaliśmy ją na swój własny sposób. Życie jej było tak ściśle powiązane z naszym, że nie potrafiliśmy prawie wyobrazić go sobie bez niej<sup>13</sup>.**

**Na potrzeby pierwszej wystawy indywidualnej Fanny Rabel w 1945 roku Frida napisała pochlebny wstęp do katalogu swojej uczennicy. Również Rivera przygotował tekst, w którym podkreślał niesamowitą siłę drobnej, delikatnej Fanny Rabel, którą tłumaczył – hartującymi człowieka – doświadczeniami oraz okolicznościami jej życia na emigracji.**

**Ani ciężka praca, ani gorzki chleb [jaki przyszło jej jeść] nie mogły powstrzymać rozwoju jej wrażliwości i zdolności artystycznych<sup>14</sup>.**

**Fanny Rabel maluje dokładnie tak jak żyje, bardzo odważnie, w wysokim stopniu wrażliwie i inteligentnie, z całą miłością i wesołością, jakie się posiada, mając lat dwadzieścia<sup>15</sup>. Jednak jeszcze bardziej interesujące jest to, że jej malarstwo ma głębokie odniesienia do tradycji i siły oporu jej narodu. Zajmuje się intensywnie problemami różnych klas społecznych, a charakterom i cechom swoich modeli przygląda się z niebywałą dojrzałością, nadając im zawsze bardzo żywe emocje. Wszystko to robi bardzo skromnie, pełna czułości i kobiecości, które czynią ją tak doskonałą<sup>16</sup>.**

Fanny Rabel recalls in her memoirs:

Frida Kahlo, 1938

Thanks to her, we began to sense and comprehend the beauty of Mexico, something we would not have noticed on our own. But she would not use words to instil that sensibility in us. We were young then, and still fairly uncomplicated, so we could be moulded. One of our colleagues was not yet 15, another came from the country and had not had the privilege of school education. We were no intellectuals either, none of us. Frida Kahlo did not impose anything, only expected us to paint what we saw<sup>12</sup>.

Frida Kahlo, 1938

We've grown accustomed to Frida and liked her so much that it seemed to us we've always been there, at her place. We all loved her in our own way. Her life was so closely bound to ours that we could not imagine living without her<sup>13</sup>.

Frida Kahlo, 1938

In 1945, when Fanny Rabel had her first solo exhibition, Frida wrote a flattering foreword for the catalogue. Rivera also contributed a text in which he emphasized the incredible strength of the diminutive, delicate Fanny Rabel, a quality which in his opinion was forged by her past experiences and the difficult circumstances of expatriate life.

Frida Kahlo, 1938

Neither hard work, nor the bitter bread [that was her lot] could hinder the development of her sensibility and artistic abilities<sup>14</sup>.

Frida Kahlo, 1938

Fanny Rabel paints just as she lives, with great courage, immense sensitivity and intelligence; there is all the love and cheerfulness you have at the age of twenty<sup>15</sup>. It is nevertheless even more interesting that her painting draws profoundly on the tradition and the resilience of her people. She is intensely concerned with the problems of various social classes, while the characters and traits of her models are studied with exceptional maturity, and always endowed with vivid emotions. She does all that with great modesty, immense tenderness and femininity which make her so perfect<sup>16</sup>.

Frida Kahlo, 1938

A year after the exhibition, in 1946, Fanny Rabel took Mexican citizenship. The numerous greetings cards and letters that Rabel sent to her teacher from her travels attest to the intimate bond with Frida. However, no letters written by Kahlo in response have survived, so that the brief text is the sole document

**W 1946 roku, rok po tej wystawie, Fanny Rabel przyjęła meksykańskie obywatelstwo. Duża liczba kartek z pozdrowieniami oraz listów, jakie Rabel pisała do swojej nauczycielki z podróży, świadczą o bliskiej więzi łączącej ją z Fridą. Niestety, ze strony Kahlo nie zachowały się żadne listy pisane w odpowiedzi, a powyższy krótki tekst stanowi jedyny dokument mówiący o jej uczennicy i do niej skierowany. W katalogu wystawy Diego Rivera napisał także:**

Frida Kahlo, 1938

**Odcień gorczy sycący się tradycją jej przodków i nieodległą przeszłością tworzy – wraz z doznaniem niedawnej historii życia, która pozwala przeczuć, że ból minionych dni będzie sięgał nadal w przyszłość – ogólny nastrój w obrazach Fanny, której sztuka stawiała się ikoną / znakiem meksykańskiego malarstwa<sup>17</sup>.**

Frida Kahlo, 1938

**Po tej pierwszej wystawie Rabel zajęła się studiowaniem technik graficznych, znajdując w litografii medium, które bardzo jej odpowiadało. W 1949 roku Fanny Rabel przystąpiła do Taller de Gráfica Popular (TGP), unikalnego wówczas zrzeszenia kilkudziesięciu artystów prowadzących kolektywnie pracownię drukarską. Założona w 1938 roku grupa zyskała rozgłos dzięki swoim doskonale zaprojektowanym, zaangażowanym plakatom i wydawnictwom graficznym, stając się już wtedy rozpoznawalną daleko poza granicami Meksyku. W 1949 roku, kiedy Rabel przyłączyła się do grupy, w samej tylko Polsce odbyły się – w pięciu różnych miastach – wystawy tego kolektywu grafików<sup>18</sup>.**

Frida Kahlo, 1938

**Do grupy najlepszych grafików kraju należeli: Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Albert Beltrán. Nieco wcześniej dwóch innych uczniów Fridy stało się jej członkami: Arturo García Bustos w 1947 roku, a w 1949 roku Guillermo Monroy. W TGP znalazło się też wielu uchodźców z Europy pracujących razem z meksykańskimi artystami nad realizacją zbiorowych przedsięwzięć. Raz w tygodniu omawiano zadania i rozdzielano, po czym dyskutowano w kolektywie, a następnie wspólnie opracowywano je i drukowano. Kiedy do grupy dołączyła Rabel, pracownia była akurat zajęta definiowaniem na nowo swoich zadań. Antyfaszystowskie organizacje uchodźców, na rzecz których wykonywano wiele prac, właśnie się rozwiązały, szukano zatem nowych tematów – zwłaszcza zaangażowanych w walkę o pokój i odwołujących się do historii Meksyku. Architekt Hannes Meyer, były**

relating to and addressed to her student. In the catalogue, Diego Rivera wrote also the following:

Frida Kahlo, 1938

That penumbra of bitterness fed by the tradition of her ancestors and the not-so-distant past– together with recent life's experience which gives an inkling that the pain of days gone by will still pour into the future – creates the general mood in paintings by Fanny, whose art has been becoming the icon/sign of Mexican painting<sup>17</sup>.

Frida Kahlo, 1938

Following that first exhibition, Fanny began to study graphic techniques, discovering that lithography was a medium which suited her very much. In 1949, Fanny Rabel joined the Taller de Grafica Popular (TGP), a unique association of several dozen artists collectively running a printing workshop. The group, founded in 1938, gained renown thanks to their immaculately designed, committed posters and graphic publications, soon becoming a household name well beyond Mexico. When Fanny became its member in 1949, exhibitions of the collective were being held in five different cities in Poland alone<sup>18</sup>.

Frida Kahlo, 1938

Among the best of the graphic artists involved were Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce or Albert Beltrán. Some time earlier two other students of Kahlo's joined the workshop: Arturo García Bustos in 1947 and Guillermo Monroy in 1949. The TGP also drew many refugees from Europe, who worked jointly with Mexican artists on a number of concerted undertakings. Once a week members of the workshop would be briefed on the tasks and assigned particular projects; subsequently, the tasks were collectively discussed and consulted, then designed and printed, all as part of joint effort. When Rabel joined the group, they were redefining their objectives. Many of their projects had been intended for anti-fascist organizations of refugees, but since these had just disbanded, new subjects had to be found – in particular those associated with the struggle for peace and Mexican history. Former director of the Bauhaus, architect Hannes Meyer, who as many other European artists emigrated to Mexico, published an album devoted to the first twelve years of the TGP, which came out with La Estampa Mexicana, the TGP's publishing house. Though Fanny Rabel may have been somewhat timid and felt respect for the acclaimed graphic artists, she promptly found her

dyrektor Bauhausu, który jak wielu innych artystów z Europy osiadł na emigracji w Meksyku, opublikował w *La Estampa Mexicana*, wydawnictwie TGP, album poświęcony pierwszym dwunastu latom działalności TGP.

Choć początkowo Fanny Rabel była nieśmiała i odczuwała respekt przed bardzo znanymi już grafikami, szybko odnalazła się w grupie i zaczęła uczestniczyć w realizacji kolektywnych projektów. Z okazji dziesięciolecia jej członkostwa w TGP wydano album z dwudziestoma siedmioma grafikami jej autorstwa – *Niños de México*, stanowiący kwintesencję jej stylu.

Oczywiście, pracownia ta była dobrze znana zarówno Riverze, jak i Kahlo. Było to środowisko ludzi o różnych poglądach, toczących zagorzałe dyskusje. W sferze prywatnej zawierano co prawda bardzo bliskie przyjaźnie (na przykład po rozwodzie Rivery i Kahlo pod koniec 1939 roku członek TGP Ignacio Aguirre został kochankiem Fridy). Jednak wśród członków ugrupowania istniały poważne różnice polityczne, zwłaszcza w związku z pobytem Trockiego w domu Kahlo i Rivery.

David Alfaro Siqueiros, muralista związany blisko z TGP, który już od dłuższego czasu toczył bardzo ostre spory z Diego Riverą na temat zadań stojących przed meksykańskim malarstwem ściennym, jego technik, metod pracy i poruszanych treści, brał udział na początku 1940 roku w pierwszej próbie zabójstwa Trockiego. Wykorzystał wtedy pomieszczenia TGP na użytek grupy zamachowców. W konsekwencji aresztowano kilku członków kolektywu. Siqueiros i Rivera zbiegli z Meksyku jeszcze bardziej wrogo do siebie nastawieni niż kiedykolwiek wcześniej.

Siqueiros zawsze wytykał Riverze – ale też i TGP – że ich metody były zbyt tradycyjne, podczas gdy on eksperymentował na ścianach z pistoletami natryskowymi, a także sitodrukiem. Krytykował więc staroświeckie, przebrzmiałe jego zdaniem malarstwo freskowe Rivery, a potem też drzeworyt i linoryt TGP. Trudno odmówić mu racji, ten kolektyw nie był awangardowy.

Ani Diego Rivera, ani Frida Kahlo nie pozostawili istotnych prac graficznych. Rivera wykonał około dziesięciu litografii, opartych na ulubionych motywach

place within the group and soon participated in their collective projects. To celebrate the decade of her contribution, the TGP published an album with 27 of Rabel's works entitled *Niños de México*, which represents a quintessence of her style.

Naturally, the workshop was well known to both Rivera and Kahlo. It was a milieu of people whose views varied considerably, so heated debates were not a rare occurrence. In private life, very close friendships were indeed formed (for instance, Ignacio Aguirre, member of the TGP, became Frida's lover after she divorced Rivera in late 1939). However, political views were much at variance there, and Trotsky's stay at Kahlo and Rivera's house inflamed the atmosphere even more.

David Alfaro Siqueiros, a muralist closely affiliated with the TGP, who had already clashed with Rivera concerning the tasks facing the Mexican muralist movement, Diego's techniques, his working methods and the substance of his works, took part in the first attempt on Trotsky's life in early 1940. At the time, he took advantage of the TGP premises ensuring the group of assassins a room there. Several members of the collective were arrested as a result. Siqueiros and Rivera fled Mexico, even more divided and hostile towards each other than ever before.

Siqueiros would always censure Rivera – as well as the TGP – as artistic reactionaries who stuck to traditional methods while he experimented with spray guns and screen printing. He criticized what he considered to be antiquated and outworn frescoes of Rivera's and the woodcut and linocut employed at the TGP. There is no denying that as regards the latter he made a good point: the collective was not an avant-garde undertaking.

The legacy of Diego Rivera and Frida Kahlo does not include any significant graphic works. Rivera created around 10 lithographs, based on the favourite motives from his best known murals at the Ministry of Education and Palacio de Cortés in Cuernavaca, for the 1931 exhibition at the Museum of Modern Art in New York. In 1932, shortly after the miscarriage at the hospital in Detroit, Frida followed Rivera's advice and tried

swoich najbardziej znanych malowideł ściennych, dla ministerstwa edukacji oraz w Palacio de Cortés w Cuernavaca w 1931 roku z okazji wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

W 1932 roku, krótko po poronieniu Fridy w Detroit, za radą Diego Rivery również Kahlo próbowała swoich sił w tej nowej dla niej technice. W litografii chciała wyrazić swoje bolesne doświadczenia. Wybrała przy tym interesujący temat – bardzo ambiwalentny autoportret między dniem a nocą, między dobrem a złem. Z efektu była jednak bardzo niezadowolona i nie podejmowała już kolejnych prób. Natomiast jej uczniowie – Fanny Rabel, García Bustos i Arturo Estrada – dogłębnie badali możliwości technik graficznych, rozwijając w TGP swoje umiejętności. W swojej pracy wykorzystywali także zasady malarские, jakich uczyli się od Fridy Kahlo.

## KOLEKCJA NATASZY I JACQUES'A GELMANÓW

Okres profesury na La Esmeralda stanowił z pewnością kulminacyjny punkt w twórczości Fridy Kahlo. To właśnie w tym czasie, około 1942 roku, kolekcjonerzy Natasza i Jacques Gelman zwrócili na nią uwagę.

Jacques Gelman pochodził z zamożnej rodziny z Petersburga. Biznesu filmowego uczył się w Berlinie i w Paryżu. Do Meksyku przybył w 1938 roku, aby założyć własną firmę zajmującą się produkcją i dystrybucją filmową. Ożenił się z pochodzącą z Czechosłowacji Nataszą. Produkcując komedie, zaczął odnosić sukcesy i dorobił się majątku. Jego pasja kolekcjonerska zrodziła się już w Paryżu, gdzie nabywał prace Renoira i innych mistrzów nowoczesności. Na początku lat 40. XX wieku w Meksyku nie istniał jeszcze rynek sztuki. Niewiele było galerii i kolekcjonerów. Dotarłszy do Meksyku, Gelman zaczął interesować się sztuką meksykańską. Był jednym z pierwszych kolekcjonerów w ogóle, którzy skupili się na sztuce meksykańskiej. W latach 40. zlecił namalowanie portretu Nataszy zarówno Kahlo, jak i Riverze. Oba portrety można podziwiać i porównać na wystawie w Poznaniu. Natasza Gelman zachwycała się twórczością

her hand at a technique which was new to her, trying to use lithography as a vessel for her painful experience. She opted for an interesting subject – a highly ambivalent self-portrait suspended between day and night, between good and evil. She was thoroughly dissatisfied with the outcome, however, and made no further essays. In contrast, her students, Fanny Rabel, García Bustos and Arturo Estrada devoted much attention to exploring the possibilities inherent in graphic techniques, honing their skills at the TGP. The painterly principles they learned from Frida stood them in good stead in their graphic projects.

## THE NATASHA AND JACQUES GELMAN COLLECTION

The professorship at La Esmeralda is certain to have been the high point in Frida Kahlo's artistic career. It was in that period, around 1942, that she was noted by the art collectors Natasha and Jacques Gelman.

Jacques Gelman was born to an affluent family from Petersburg, and learned the ropes of film industry in Berlin and Paris. He came to Mexico in 1938, to start his own film production and distribution company. Soon afterwards Gelman married Natasha, a Czechoslovakian staying in Mexico. The comedies he produced were successful and soon enough he managed to make a substantial fortune. His passion for collecting art had manifested itself earlier, in Paris, where he would acquire works by Renoir and other modern masters. In the early 1940s the art market in Mexico was virtually non-existent, with only few galleries and collectors. Having arrived in Mexico, he became interested in Mexican art; he was in fact one of the very first collectors who focused on the artistic output of that country. In the 1940s, Gelman commissioned both Kahlo and Rivera to paint portraits of his wife Natasha, both of which can be admired and compared at the exhibition in Poznań.

It was Natasha Gelman who grew singularly fond of Frida's work, buying the most beautiful of her paintings as time went by, sometimes immediately after they had been completed. However, she would



1° de Enero de 1953, invierno. Bernice Kolko. **Me parece que es una gran artista. Fotografía admirablemente la realidad (no es comunista), Ciudadana Norteamericana, Judía Húngara. Dice que está por la paz. Pero...?**

1 stycznia 1953 roku, zima. Bernice Kolko. **Wydaje mi się, że to wielka artystka. Fotografuje rzeczywiście w sposób godny podziwu (nie jest komunistką), obywatelka USA, węgierska Żydówka. Mówi, że jest za pokojem. Ale...?**

**Pod tymi zdaniami z trudem dostrzec można – zapisaną ołówkiem i delikatniej – pierwszą wersję tekstu:**

<b>Me parece que como artista eres extraordinaria fotógrafa. Como ser humano me pareces muy bella. Sé que no estás de acuerdo con las realidades comunistas Dentro de mi sentido comunista nos interesan todas las personas amigas de la paz. He oído de tu propia boca decirte que tu estás por la paz</b> <sup>23</sup> .
<b>Wydaje mi się, że jako artystka jesteś niezwykłą fotografką. Jako człowiek wydajesz mi się bardzo piękna. Wiem, że nie zgadzasz się z realiami komunistycznymi. W moim rozumieniu komunizmu interesują nas wszyscy przyjaźni [nam] ludzie pokoju. Słyszałam z twoich ust, jak mówiłaś, że jesteś za pokojem.</b>

**Jeżeli nawet Bernice Kolko deklarowała, iż nie jest komunistką, to Kahlo była zadowolona, że znalazła w niej przynajmniej sojuszniczkę w walce o pokój.**

**Jak już wspomniano, Frida w ostatniej dekadzie życia prowadziła dziennik<sup>24</sup>, a właściwie intymny pamiętnik, poświęcony m.in. licznym przygodom miłosnym, przywołując w nim swoje sentymentalne wspomnienia, a także dzieciństwo naznaczone konfliktami. Jednak mimo poufności i wyrafinowanego poetyckiego języka dziarusz nie miał całkowicie prywatnego charakteru. Już 10 czerwca 1951 roku, czyli jeszcze za życia malarki, Paul Westheim opublikował w dodatku kulturalnym gazety codziennej „Novedades” reprodukcje kilku stron dziennika, na których Kahlo pisała o wspomnieniach ze swojego dzieciństwa,**

1° de Enero de 1953, invierno. Bernice Kolko. **Me parece que es una gran artista. Fotografía admirablemente la realidad (no es comunista), Ciudadana Norteamericana, Judía Húngara. Dice que está por la paz. Pero...?**

January 1st, 1953, winter. Bernice Kolko. **She seems a great artist to me. She photographs reality admirably (she is not a communist), US citizen, Hungarian Jew. She says she supports peace. However...?**

Underneath, one can discern, albeit with some difficulty, the original version of the text, written lightly in pencil:

<b>Me parece que como artista eres extraordinaria fotógrafa. Como ser humano me pareces muy bella. Sé que no estás de acuerdo con las realidades comunistas Dentro de mi sentido comunista nos interesan todas las personas amigas de la paz. He oído de tu propia boca decirte que tu estás por la paz</b> <sup>23</sup> .
<b>It seems to me that as an artist your are an extraordinary photographer. As a human being, you seem very beautiful. I know you do not acquiesce to communist realities. In my notion of communism, we are interested in everyone who is a friend of peace. I have heard it from your own mouth that you are in favour of peace.</b>

Even if Bernice Kolko declared she was not a communist, Kahlo was nevertheless content that she found an ally in the struggle for peace.

In the last decade of her life, Frida kept a diary<sup>24</sup>, or in fact an intimate journal in which she recounted and reflected on the many amorous exploits, dwelled on sentimental reminiscences and recalled the conflict-laden childhood. However, despite the semblance of being confidential and the sophisticated poetic language, the diary was not strictly private. As early as June 10th, 1951, while the artist was still alive, Paul Westheim published reproductions of several of its pages in an article in the culture supplement of the Novedades daily. On the pages in question, Frida delved into the recuerdos of her child-

**źródle obrazu *Dwie Fridy*. Innym razem, przewracając strony dziennika, pokazała pamiętnik wprost do kamery telewizyjnej reporterów BBC. A zatem – jak można przypuszczać – kartki te zapisywała w nadziei, iż kiedyś owe enigmatyczne teksty będą czytane, że przyczynią się do lepszego zrozumienia jej twórczości.**

**Dopiero później na wielu stronach dodała imię Diego, czytelnik jest więc niejako wprowadzany w błąd, niekoniecznie bowiem rozpoznaje rzeczywistego adresata danej strony. Gdy pod koniec życia, chora i obolała, zaczęła pokładać wszelkie nadzieje w dobrej opiece medycznej w ZSRR, wstąpiła znowu do Komunistycznej Partii Meksyku. Coraz bardziej jednak szukała przyjaźni i pomocy w gronie najbliższych. Często leżała ze swoimi przyjaciółkami i pielęgniarkami razem w łóżku. W dzienniku dziękowała im za biskość i miłość. Podziękowania adresowała także do Bernice Kolko i całego polskiego narodu:**

<b>Gracias al pueblo Soviético, al pueblo Chino, checoslovaco y polaco y al pueblo de México...</b> <sup>25</sup>
<b>Podziękowania dla narodu radzieckiego, narodu chińskiego, czechosłowackiego i polskiego oraz dla narodu meksykańskiego...</b>

Podziękowania dla narodu radzieckiego, narodu chińskiego, czechosłowackiego i polskiego oraz dla narodu meksykańskiego...

#### FRONT NARODOWY SZTUK PLASTYCZNYCH I WYMIANA KULTUROWA – WYSTAWY W POLSCE

**W kilku – w większości nieukończonych – obrazach Frida Kahlo dawała wyraz swojej fascynacji Józefem Stalinem. Narodowi radzieckiemu podarowała też jedno ze swoich arcydzieł – *Zraniony stół (La Mesa Herida)*, największy swój obraz, zaprezentowany na *Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1940 roku. W 1955 roku widziano go po raz ostatni na Wystawie Sztuki Meksykańskiej w Warszawie, od tej pory uznaje się go za zaginionego. Pogłoski, jakoby obraz znajdował się w magazynie Muzeum Puszkina, nie cichną. Być może – miejmy taką nadzieję – dzięki jakiejś wskazówce otrzymanej od osób zwiedzających niniejszą wystawę, uzyskamy nowe informacje o faktycznym miejscu, w którym przechowywany jest obecnie.***

hood, which became a source for *The Two Fridas*. On another occasion, she flipped the pages of the diary showing them directly into the camera of reporters from the BBC. It follows that she filled those pages with notes hoping that one day the enigmatic texts would be read and contribute to a better understanding of her oeuvre.

Only later, ex post facto, did she add Diego's name on many of the pages, misleading the reader who may thus fail to identify the actual addressee of a given page. Towards the end of her life, sick and pain-ridden, Frida pinned her hopes on good treatment she may receive in the USSR, and rejoined the Communist Party of Mexico. Still, she increasingly looked for friendship and support among those who were closest to her. She would often lie down in her bed with her friends and nurses, thanking them in the diary for being near at her side and for the love she received. Expressions of gratitude were also addressed to Bernice Kolko and the entire Polish nation:

<b>Gracias al pueblo Soviético, al pueblo Chino, checoslovaco y polaco y al pueblo de México...</b> <sup>25</sup>
<b>I thank the people of the Soviet Union, China, Czechoslovakia and Poland, as well as the people of Mexico...</b>

Podziękowania dla narodu radzieckiego, narodu chińskiego, czechosłowackiego i polskiego oraz dla narodu meksykańskiego...

#### THE NATIONAL FRONT OF PLASTIC ARTS AND CULTURAL EXCHANGE – EXHIBITIONS IN POLAND

In several paintings, which for the most part had never been completed, Frida Kahlo expressed her fascination with the person of Joseph Stalin. She also presented the Soviet people with one of her masterpieces, *The Wounded Table (La Mesa Herida)*, the largest of her works, exhibited at the *International Surrealist Exhibition* in 1940.

The painting could be seen for the last time in 1955, at the *Exhibition of Mexican Art* in Warsaw; it has since been considered missing, though persistent rumours allege that it is kept in the storerooms of the Pushkin

W 1952 roku artyści Meksyku zaapelowali o utworzenie organizacji, która pozwoliłaby im na wspólne formułowanie postulatów dotyczących polityki kulturowej państwa. Chciano występować wobec państwa razem jako twardy partner negocjacyjny – w sprawach wystaw czy też udzielania zagranicznych zleceń. Znaczenie sztuki meksykańskiej zaczęło już bowiem wykraczać daleko poza granice kraju.

Pierwsze – organizowane przez Narodowy Instytut Sztuk Pięknych (Instituto Nacional de Bellas Artes – INBA) – duże powojenne wystawy sztuki meksykańskiej w latach 1950 i 1952 na Biennale w Wenecji oraz w Paryżu wykorzystywane były przez władze Meksyku na potrzeby dyplomacji. Szczególnie eksploatowano malarstwo muralistyczne. W centrum zainteresowania znajdowały się prace czterech wielkich muralistów – Orozco, Siqueiros, Rivera oraz Tamayo. Jednak również mniej znani artyści szukali uznania. W tym celu powstał Narodowy Front Sztuk Plastycznych (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP) jako zrzeszenie niemal wszystkich artystów Meksyku. W 1954 roku FNAP zorganizował dużą wystawę objazdową sztuki meksykańskiej w krajach socjalistycznych. Wystawa ta – licząca blisko czterysta eksponatów około sześćdziesięciorga różnych artystów – zaczęła wędrować z Warszawy do Krakowa i Wrocławia, a także do Bukaresztu i Sofii, w końcu trafiając do Berlina, skąd przekazano ją do Chin.

Zorganizowana przez FNAP ekspozycja cieszyła się wyjątkową popularnością, zwłaszcza w Polsce, gdzie szczególnie grafika meksykańska spotkała się z żywym zainteresowaniem odbiorców. Muzeum Narodowe w Warszawie nabyło około trzystu z wystawianych prac, konieczne okazało się sprowadzenie z Meksyku nowych obrazów uzupełniających ekspozycję, aby wystawa mogła być pokazywana w kolejnych miastach.

Efektem tej prezentacji było wydanie w Polsce albumu zawierającego 25 grafik artystów TGP. Wśród nich była też praca Fanny Rabel.

Ze względu na duże różnice zdań między organizatorami a Diego Riverą na wystawie znalazła się tylko jedna niewielka litografia jego autorstwa. Nie wystawiono żadnego z jego obrazów olejnych<sup>26</sup>. Rivera odebrał to z pewnością – i słusznie – jako afront. W końcu nawet stosunkowo nieznana Fanny Rabel

Museum. Perhaps – let us hope so – thanks to some clue shared by those who visit our exhibition we will obtain new information about its actual current location.

In 1952, the artists of Mexico called for an organization to be established through which they would be able to voice their demands concerning cultural policies of the state. Represented by one body, they wanted to be a tough partner in their negotiations with the state, be it concerning exhibitions or international commissions. After all, Mexican art was attaining substantial status and reputation outside Mexico.

The first extensive exhibitions organized in the post-war period by the National Institute of Fine Arts (Instituto Nacional de Bellas Artes – INBA) took place in 1950 and 1952 at the Venice Biennial and in Paris, respectively. Mexican authorities exploited it as a diplomatic asset, taking particular advantage of the muralist achievement. The works of the four great muralists – Orozco, Siqueiros, Rivera and Rufin Tamay – drew most of the attention. However, less known artists also sought some acclaim and recognition, which led to the establishment of the National Front of Plastic Arts (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP), an association of almost all artists of Mexico. In 1954, FNAP organized a large exhibition of Mexican art which toured socialist countries. With almost 400 works by around 60 various artists, the exhibition travelled from Warsaw to Cracow and Wrocław, then on to Bucharest, Sofia, and Berlin, whence it was sent to China.

The FNAP show was hugely popular, especially in Poland, where the audiences were particularly interested in Mexican graphic art. The National Museum in Warsaw purchased around 300 of the exhibited works so that new ones had to be dispatched from Mexico to fill the shortage, and enable the exhibition to be displayed in other cities.

An album featuring 25 graphic works of the TGP artists was published in Poland following the show. Among the reproduced works, there was also one by Fanny Rabel.

Due to considerable differences of opinion between the organizers and Diego Rivera, there was only a small lithograph of his shown at the exhibition, but

miała na wystawie jeden obraz – *Bezgraniczny smutek*. Przedstawiał on martwe dziecko oplakiwane przez najbliższych i charakteryzował się dużym podobieństwem do tematyki podejmowanej przez Fridę Kahlo.

W recenzjach wystawy rzadko wymienia się obraz Fridy Kahlo, mimo że ze względu na swoje duże rozmiały musiał się przecież rzucać w oczy. Jerzy Olkiewicz, pisarz i teoretyk sztuki, zastanawiał się, analizując tę pracę, czy tendencje surrealistyczne w sztuce meksykańskiej wywodziły się z Europy. Obraz Kahlo wydawał mu się bowiem inspirowany nowoczesnymi trendami występującymi w sztuce zachodnioeuropejskiej<sup>27</sup>. Ignacy Witz zauważał z kolei stylistyczne podobieństwo między obrazem Fridy Kahlo a pracą pt. *Stolica i półkolonia* Xaviera Guerrera (która została nabyta przez Muzeum Narodowe w Warszawie i jest pokazywana na ekspozycji w Poznaniu), stwierdzając, że obrazy te za bardzo opierają się na surrealizmie, przez co mają w sobie coś bardzo indywidualnego, co obniża ich znaczenie<sup>28</sup>. Niemal wszyscy krytycy podzielali werdykt Witz, ponieważ obowiązującą wówczas w Polsce doktryną był socrealizm. W oczach większości krytyków najbardziej wyróżniającą cechą sztuki meksykańskiej było to, że z racji społecznego zaangażowania, stanowiła realistyczne odzwierciedlenie rzeczywistości kraju pochodzenia.

Wystawa cieszyła się niespotykanym dotychczas powodzeniem. Tylko w pierwszych trzech dniach obejrzało ją 40 tysięcy osób! Nakład katalogu wykupiono do ostatniego egzemplarza. Bezpośrednio po wystawie, której towarzyszyły liczne odczyty organizatorów, wszyscy wypowiedali się z największym uznaniem o znaczeniu wymiany kulturalnej. Uzgodniono, że zorganizowana zostanie międzynarodowa konferencja poświęcona sztukom plastycznym, obronie kultur narodowych i walce na rzecz pokoju. I rzeczywiście, w kolejnych latach odbyło się kilka konferencji dotyczących światowego pokoju, na których w ramach programu towarzyszącego prezentowano również sztukę meksykańską. I tak na przykład w 1955 roku na V Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie Arturo García Bustos otrzymał złoty medal za swoją grafikę. W tym samym roku nagrodzono prace meksykańskiej pracowni graficznej TGP przygotowane na konkurs mickiewiczowski w Warszawie. Ignacio Márquez Rodiles, przedstawiciel FNAP

none of his oils<sup>26</sup> were displayed. Rivera is certain to have taken it as an affront, and rightly so. Even Fanny Rabel, a relatively unknown artist, had one of her paintings exhibited – *Infinite Sorrow*. The work depicted a dead child mourned by its loved ones, which bore a substantial resemblance to themes addressed in Kahlo's work.

Reviews of the exhibition rarely mention Frida Kahlo's painting, although given the large size it could not have been overlooked. Writer and theorist of art, Jerzy Olkiewicz, deliberated in his analysis of the work whether surrealist tendencies in Mexican art originated from Europe, since to him the painting seemed to have been inspired by contemporary trends in Western European art<sup>27</sup>. Meanwhile, writer Ignacy Witz noted a similarity of style between Frida's painting and Xavier Guerrero's *The Capital and the Semi-colony* (acquired by the National Museum in Warsaw and scheduled to be shown at the exhibition in Poznań), concluding that they rely all too much on surrealism, which endows them with a highly individual quality, effectively reducing their significance<sup>28</sup>. Virtually all critics subscribed to Witz's assessment, because the sole applicable art doctrine in the then Poland was socialist realism. To a majority of critics, the most distinctive trait of Mexican art was that due to social commitment, it genuinely reflected the realities of the country.

The exhibition was truly an unprecedented success. It was seen by 40,000 visitors over the first three days, the catalogue sold out to the very last copy. Immediately after the show, which was accompanied by numerous talks and lectures delivered by the organizers, the importance of cultural exchange was on everybody's lips. It was agreed that an international conference would be held soon; it was to be dedicated to plastic arts, protection of national cultures and the struggle for peace. Indeed, in the subsequent years several conferences on world peace took place, while programme of accompanying events included presentations of Mexican art. For instance, at the 5th World Festival of Youth and Students organized in 1955 in Warsaw, Arturo García Bustos was awarded the golden medal for his graphic works. The same year, further awards went to the TGP for the projects they turned out for the Adam Mickiewicz competition in Warsaw. The letters sent by Ignacio Marquez Rodiles,

towarzyszący polskiej wystawie, w listach do przyjaciela Cháveza Morady w Meksyku opisuje wręcz euforycznie atmosferę przebudzenia i ożywienia.

### Zraniony stół

Szczególnie tajemniczym dziełem prezentowanym na wystawie w 1955 roku w Warszawie był obraz *Zraniony stół*, namalowany przez Fridę Kahlo prawdopodobnie w 1940 roku z myślą o przełomowej *IV Międzynarodowej Wystawie Surrealistów w Meksyku*. Wówczas jednak nie zwrócono na niego większej uwagi, choć jako jedyny z wypożyczonych na wystawę eksponatów nie figurował w katalogu jako depozyt z Meksyku, lecz jako własność jednego z moskiewskich muzeów, któremu został podarowany przez autorkę. Po wystawie w Polsce obraz powędrował z powrotem do muzeum w Moskwie, po czym zaginął. Warszawski katalog to ostatni ślad po tym dziele Fridy. Odtąd obraz uchodzi za dzieło zaginione.

To największy obraz, jaki Frida kiedykolwiek wykonała, a jego zaginięcie pozostaje do dziś zagadką. Jak to możliwe, by namalowany na drewnie obraz o wymiarach 2,44 × 1,21 m zniknął bez śladu? Na wystawie surrealizmu wisiał w eksponowanym miejscu, a potem długo w jadalni Fridy Kahlo w Coyoacán, zanim podarowała go moskiewskiemu muzeum. We wrześniu 1945 roku trafił do ZSRR za pośrednictwem Instytutu de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso oraz Towarzystwa na Rzecz Międzynarodowej Współpracy Kulturowej (VOKS). Miał być wystawiony na ekspozycji poświęconej sztuce meksykańskiej. W styczniu 1946 roku ambasador dziękował raz jeszcze za dar, zapewniając, że obraz będzie pokazywany w kolekcji sztuki meksykańskiej.

Obraz namalowany został w dużym formacie poziomym. Ukazuje scenę podobną do tej z wcześniejszego i znacznie mniejszego obrazu pł. *Czterej mieszkańcy Meksyku*; pojawiają się tu nawet ci samymi bohaterowie. Przedstawienie jest zagadkowe i pozwala na rozmaite interpretacje. Powszechnych skojarzeń z *Ostatnią wieczerzą* Leonarda da Vinci nie da się zupełnie odrzucić. Niemniej do przekonującego porównania brakuje tu przede wszystkim podstawowych elementów –

representative of the FNAP at the Polish exhibition, to his friend Chavez Morad in Mexico convey almost euphoric descriptions of the effervescent, exhilarated atmosphere surrounding the show.

### The Wounded Table

Among the works exhibited at the 1955 show in Warsaw there was Frida Kahlo's singularly mysterious *The Wounded Table*, which the artist had probably painted in 1940 for the groundbreaking *Exposición Internacional de Surrealismo*. However, it drew no particular attention at the time. As the only loaned work at the exhibition, it was not listed in the catalogue as a deposit from Mexico but as a property of a Moscow museum, to which it had been donated by the author. After being shown in Poland, it was returned to the museum in Moscow and vanished, never to be seen again. The Warsaw catalogue is the last trace of its presence; the painting is now considered missing.

*The Wounded Table* was the largest painting ever to be created by Frida, and its loss remains a mystery.

How was it possible for a picture measuring 2.44 by 1.21 m, painted on wood, to disappear without a trace? It hung in a prominent place at the surrealist exhibition, then, before being donated to Moscow it stayed for a long time in Frida's dining room in Coyoacán. It arrived in the USSR in September 1945, through the agency of the Mexican-Russian Institute for Cultural Exchange and the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries (VOKS). It was to have been displayed at an exhibition dedicated to Mexican art. In January 1946, the Russian ambassador expressed gratitude for the gift once again, assuring that the painting would be shown as part of the Mexican art collection.

*The Wounded Table* was a large-format, horizontally-arrayed composition, showing a scene resembling the earlier, much smaller *Four Inhabitants of Mexico*, with some of the same characters portrayed there. The representation is somewhat obscure and lends itself to a variety of interpretations. The widespread

białego nakrycia stołu, wina i chleba jako ważnych atrybutów ostatniej wieczerzy Chrystusa.

Frida z siedzącymi z nią przy stole dziwnymi postaciami w ogóle niczym się nie dzieli, niczego im nie ofiarowuje. Siedzi tu zresztą niczym na jakiejś scenie teatralnej, pokazując publiczności rany wszystkich uczestniczących postaci, nie tylko swoje własne. Zdaje się być przedstawiona podwójnie: z jednej strony widzimy Fridę w jej własnym przebraniu jako Tehuankę przy stole, z drugiej jednak strony wydaje się być też stołem, którego cztery nogi są jej własnymi nogami, obnażonymi, obdartymi ze skóry. Błąd stołu krwawi z kilku waginopodobnych ran. Frida pokazuje swoje rany i wolę przetrwania.

Przy stole siedzą ponadto – ściśle powiązane z osobą Fridy – następujące postacie: po jej prawej znana z meksykańskiej sztuki ludowej kukła Judasza wykonana z papier mâché, obłożona fajerwerkowymi rakietami, która to wkrótce wyleci w powietrze – tradycyjnie, na pamiątkę samobójczej śmierci zdrajcy w Wielki Piątek. Potężnymi rękoma obejmuje on Fridę w sposób dominujący, przyciskając swoje olbrzymie dłonie – po lewej i prawej stronie od niej – do stołu. Miejsce na lewo od Kahlo, która sama pozbawiona jest rąk, przez co nie jest zdolna do działania, zajmuje niewielka stara gliniana figurka ze stanu Nayarit, która związana jest z nią tak mocno, że można zastanawiać się nad tym, kto od kogo czerpie tu siły do życia. Wydaje się, że ta figura to symbol przeszłości, która obciążała Fridę, a której nie może ona od siebie odrzucić lub też – o której nie może zapomnieć. Postać ta na wcześniejszym obrazie była bardziej dominująca, była też w ciąży. Tu wyraźnie zmaląła, zaś Kahlo zdaje się nad nią górować. Ponieważ jednak Frida nie ma ani własnych dłoni, ani rąk – a zatem jest bezwładna – potrzebuje połączenia z przeszłością, niewielką glinianą figurką, która swoją wydłużoną ręką zastępuje jedną jej rękę. I wreszcie – całkiem po prawej – zasiada przy stole szczerząca zęby śmierć, pod postacią dużej figurki do zabawy z drutu i gipsu, której ręka zahacza figlarnie o włosy Fridy. Świadkami tej trudnej chwili w życiu artystki, w której być może rozmyśla, jak – w ten czy inny sposób – pożegnać się ze światem, są mała sarna oraz siostrzenica i siostrzeniec, Isolda i Antonio, którzy niewinnie

associations with *The Last Supper* cannot be utterly dismissed, but for a convincing comparison certain essentials are missing: the white tablecloth, wine and bread, all of which are important attributes of Christ's Last Supper.

Frida does not share anything with the bizarre figures at the table, nor does she offer them anything. Besides, she is sitting here as if it were a theatre stage, exposing the wounds of all participant characters, not only her own. Moreover, she appears to have been represented in a twofold manner: on the one hand there is herself as a Tehuana at the table, but at the same time she seems to be the table, whose four legs are her own ones, bared and flayed. The top of the table is bleeding from several vagina-shaped wounds. Frida displays her own injuries and simultaneously manifests the will to survive.

Accompanying Frida, there are some other figures, closely associated with her person: on her right, a papier-mâché effigy of Judas known from Mexican folk art; covered with fireworks, it is about to explode, as tradition dictates, to commemorate Judas' suicidal death on Good Friday. The powerful hands embrace Frida in a manner betraying dominance, while its hands are pressed on her either side against the table. The place on the left from Frida, whose missing arms make her incapable of any action, is occupied by small, old clay figurine from the state of Nayarit. It is bound to Frida so intimately that one may wonder who is the real source of vital energy here. It may be that the figurine is a symbol of the past, Frida's burden which cannot be shed nor forgotten. In the earlier painting, that character was more dominant and depicted as pregnant. It had clearly diminished, while Kahlo seems to rise above, eclipse it. Nonetheless, since Frida does not have hands or arms, she is impotent, and acutely requires a link with the past, a small clay figurine whose elongated arm substitutes for her own. Finally, furthest to the right, there is grinning death, in the shape of a large toy figure of plaster and wire, whose hand brushes Frida's hair playfully. This difficult moment in the life of the artist, who may just be contemplating how to end it in one way or another, is witnessed by a small doe and a pair of children. Those are Isolda and Antonio,

i na poły z niedowierzaniem uczestniczą w tej surrealistycznej scenie.

Jeden z uczniów Fridy Kahlo, Arturo Estrada, odnosząc się do tego obrazu pisał, że łańcuszek wokół jej szyi nie został namalowany, lecz był prawdziwy – z jadeitu. Jedynym rzeczywistym elementem w tym surrealistycznym dziele jest ta ozdoba. Podkreśla ona udawaną tylko manifestację Fridy jako pewnej siebie tehuanki i jej zawsze spektakularnych publicznych występów.

Jak już wspomniano, format poziomy upodabnia ten obraz do wcześniejszej pracy Kahlo *Czterej mieszkańcy Meksyku*. Na obu obrazach odnaleźć można te same postacie, zmieniły się jedynie ich role, Frida inaczej rozkłada akcenty.

Zapewne można by z tego obrazu wydobyć jeszcze więcej znaczeń. Surrealistyczny obraz jawił się jednak na wystawie w 1955 roku niczym jakiś absurdalny dodatek pośród innych prac utrzymanych w stylu realizmu.

Kahlo's niece and nephew, who innocently and half-disbelievingly take part in that surreal scene.

Arturo Estrada, one of Frida's students, revealed regarding the picture that the chain around Kahlo's neck was not painted; it was an actual solid necklace, made of jade. The ornament is the only real ornament in that surrealist composition. It underlines the merely feigned manifestation of Frida as a self-assured Tehuana, and the sham of her invariably spectacular public appearances.

As already observed, the horizontal layout makes the painting resemble an earlier work, namely *Four Inhabitants of Mexico*. Both compositions include the same figures, but their roles changed as Frida shifted the emphasis to highlight different aspects.

More meanings could no doubt be extracted from the work. However, at the exhibition in 1955 the surrealist painting gave the impression of being an absurd addition to other works, which adhered to the realist convention.



Frida Kahlo  
*Zraniony stół* | *The Wounded Table*, ok. / c. 1940  
olej na płycie piśniowej | oil on masonite | 2,44 × 1,21 m

## PO ŚMIERCI FRIDY KAHLO

Frida Kahlo zmarła 13 lipca 1954 roku w swoim rodzinnym domu. Według oficjalnego oświadczenia przyczyną śmierci były powiktania po zapaleniu płuc. Nie cichną jednak spekulacje mówiące o tym, że Frida pomogła sobie odejść, sięgając po środki znieczulające.

Bernice Kolko w ostatnich dniach życia Kahlo była z nią bardzo związana. Kiedy dowiedziała się o jej śmierci, przybyła do *Niebieskiego Domu*:

Wchodząc do domu, byłam, co zrozumiałe, bardzo podenerwowana. Przyjęła mnie Cristina, która mnie poprowadziła. «Straciliśmy teraz naszą Fridę» – powiedziała. Podeszłam potem do jej łóżka i spojrzałam na nią. Czekaliśmy długą chwilę, ale nie udało mi się porozmawiać z Diego, gdyż zamknął się na klucz<sup>29</sup>.

Kolko zrobiła Fridzie zdjęcia na łożu śmierci. Około siódmej wieczorem artystce zdjęto biżuterię – z wyjątkiem pierścionków i łańcuszka. Położono ją do szarej trumny i przewieziono do Pałacu Sztuk Pięknych, gdzie ciało zostało wystawione na widok publiczny. W ten sposób celebrowano w Meksyku śmierć osób wybitnych. Dla Diego Rivery jej śmierć była niespodziewana i dopiero teraz rozumiał – jednak za późno – jak bardzo będzie mu brakowało jej miłości.

## AFTER FRIDA'S DEATH

Frida Kahlo died in her family home on July 13th, 1954. The officially stated cause of death was complications due to pneumonia. However, it is also speculated that Frida must have expedited her own demise by resorting to painkillers.

In the last days of her life, Bernice Kolko was very much attached to Frida. When she found out about her passing, she came to *the Casa Azul*:

On entering the house, I was understandably very nervous. I was received by Cristina, who led me into the house. "We have lost our Frida", she said. I then approached her bed and looked at her. We waited for a longer while, but I did not manage to talk to Diego, who had shut himself in<sup>29</sup>.

Kolko took a photograph of Frida as she lay on her deathbed. Around seven p.m. her jewellery was taken off, leaving only the rings and a chainlet. She was placed in a grey coffin and transported to the Palacio de Bellas Artes, where the body was laid in state, in accordance with the Mexican custom of honouring the departure of distinguished personalities. As regards Rivera, Frida's death was wholly unexpected, and it was only now that he understood – all too late – how much he would miss her love.

## POKŁOSIE WYSTAWY Z 1955 ROKU

W 1955 roku – po śmierci Fridy Kahlo i zdiagnozowaniu choroby nowotworowej Diego – Rivera udał się na leczenie do Moskwy. Miał nadzieję, że stosowane tam naświetlania kobaltem będą w stanie go uleczyć. Rok później powrócił – przez Polskę, Berlin i Budapeszt – do Meksyku. W owym czasie napisał artykuł, w którym podsumowywał swoje spostrzeżenia i przemyślenia na temat sztuk plastycznych w Polsce oraz innych socjalistycznych krajach Europy Środkowej. W kilku słowach nakreślił w nim rozwój sztuki, poczynając od średniowiecza, dochodząc do wniosku, iż zwłaszcza stosunki między sztuką francuską a polską były uwarunkowane historycznie i że były one bardzo bliskie. W swoim tekście wymienia w szczególności rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego. Zdaniem Diego jego rzeźby wyglądały zjawiskowo przede wszystkim dlatego, że prace prezentowane w przestrzeni publicznej budowały relacje między jednostką a zbiorowością. Rivera wspomina ponadto o wspaniałej sztuce plakatu w Polsce, którą w tym czasie doceniono też na szeregu wystaw w Meksyku. Odbiły się one w prasie szerokim echem.

Wystawą sztuki meksykańskiej w 1955 roku zachwycona była m.in. polska artystka Maria Hiszpańska, czemu dała wyraz w liście z podziękowaniami skierowanym do organizatorów. Opublikowano go w prasie, po czym zaproszono ją, by i ona zaprezentowała wystawę swoich prac w Meksyku. Przy tej okazji wydano album z grafikami, równoległe do albumu *Grafika Meksykańska*, który ukazał się w Polsce. Za sprawą licznych innych wystaw popularyzujących polską grafikę i sztukę książki te dziedziny zyskały rozgłos również w Meksyku.

Diego Rivera zmarł 24 listopada 1957 roku. Przed śmiercią ciężko chory zdecydował, że cały spadek po nim i po Fridzie Kahlo ma stanowić dar dla narodu meksykańskiego. Zgodnie z jego wolą rodzinny dom Fridy, znany jako *Niebieski Dom (Casa Azul)*, przekształcono pięć lat po jej śmierci w muzeum. O ile sława Rivery rosła w sposób nieprzerwany, a jego twórczość wychwalano w niezliczonych książkach, o tyle sława Kahlo po śmierci początkowo blakła.

## THE AFTERMATH OF THE 1955 EXHIBITION

In 1955, after the death of Frida Kahlo and having been diagnosed with cancer, Diego Rivera travelled to Moscow for treatment. He hoped that cobalt therapy available there would be able to cure him. A year later he returned to Mexico, via Poland, Berlin and Budapest. In that period, he wrote an article in which he recapitulated his observations and reflections concerning plastic arts in Poland and other socialist countries of Central Europe. In succinct words, Rivera outlined the development of art, from the Middle Ages onwards, concluding that the relations between French and Polish art in particular were historically conditioned and that both traditions had in fact very much in common. His text also highlights the work of sculptor Xawery Dunikowski, since in Diego's opinion his sculptures were phenomenal, chiefly due to the fact that by being shown in public space they forged relationships between the individual and the community. Apart from that, Rivera mentions the outstanding Polish poster art, which at the time enjoyed substantial recognition in Mexico. Presented during a number of exhibitions, it received tremendous publicity in the press.

One of those enchanted with the exhibition of Mexican art in 1955 was Polish artist Maria Hiszpańska, who expressed her appreciation in a letter addressed to the organizers. The letter was published in its literal tenor in Mexican press, following which the artist was invited to show her works at an exhibition in Mexico. An album with her works was published to accompany the event, simultaneously with *Mexican Graphic Art* which came out in Poland. Numerous other exhibitions dedicated to graphic and book art gained Polish creative achievement in those fields quite a renown in Mexico.

Diego Rivera died on November 24th, 1957. Already severely ill, he bequeathed the entire legacy of Frida's

and his own as a gift to the Mexican people. The wish expressed in his will was fulfilled: five years after his death, Kahlo's family home known as the *Blue House (Casa Azul)* was transformed into a museum.

Za życia doczekała się zresztą tylko jednej wystawy indywidualnej w Meksyku oraz po jednej w Nowym Jorku i w Paryżu. Na arenie międzynarodowej była prawie nieznaną. A jednak z czasem, pomimo niewielu autorskich wystaw, prace Fridy zostały docenione. Prawdziwy przełom nastąpił dopiero trzydzieści lat po jej śmierci, gdy dostrzeżono znaczącą – w wymiarze światowym – jakość jej twórczości.

Na książkę poświęconą Fridzie Kahlo trzeba było czekać niemal ćwierć wieku – aż do 1977 roku, kiedy ukazał się legendarny już krótki zarys jej życia autorstwa Raquel Tibol. Dopiero jednak pięć lat później, w 1983 roku, wydano pierwszą – opartą na gruntownej kwerendzie – biografię Fridy Kahlo, autorstwa Hayden Herrery, północnoamerykańskiej historyczki sztuki. Książka ta położyła podwaliny pod rozwój popularności artystki, która osiągnęła gigantyczne wręcz rozmiary. Posłużyła ona też za kanwę hollywoodzkiego filmu pt. *Frida z Salmą Hayek w roli głównej*, który odniósł ogromny sukces i dzięki któremu dzisiaj jest tyłu wielbicieli malarki. Współcześnie Frida Kahlo jest niemal synonimem sztuki meksykańskiej. Trudno uwierzyć, że w 1955 roku jej główne dzieło pozostało niemalże w ogóle niezauważone na cieszącej się wówczas sporym zainteresowaniem wystawie sześćdziesięciu meksykańskich artystów.

Curiously enough, although Rivera's fame continued to grow uninterruptedly, Kahlo's seemed to dwindle at first.

Admittedly, Frida's solo exhibitions had been few and far between, with one in Mexico, and two abroad, in New York and Paris. By and large, she remained relatively unknown on the international scene. And yet, despite a small number of authorial exhibitions, Frida's works were recognized and appreciated as time went by. The decisive breakthrough came only three decades after her death, when the qualities inherent in her oeuvre, truly global in their magnitude and appeal, had been finally acknowledged.

It took almost a quarter of a century before the public saw the first volume devoted to Frida Kahlo, when Raquel Tibol published the legendary outline of her life in 1977. It was only five years later that the first, thoroughly researched biography came out. The 1983 book by Hayden Herrera, North American art historian, laid the foundations for the artist's posthumous fame, which eventually reached nearly gigantic proportions. Also, the hugely successful Hollywood production entitled *Frida*, starring Salma Hayek, was based on that very book. Needless to say, when the motion picture was released, the ranks of Frida's admirers swelled even further. Today, Frida Kahlo is virtually emblematic of Mexican Art, therefore we may find it difficult to believe that in 1955 her foremost piece drew hardly any notice from the crowds visiting the exhibition of sixty Mexican artists.

<sup>[1]</sup> Salomon Grimberg, Frida Kahlo, Bekennnisse, Prestel Verlag 2009, s. 73. Gómez Arias był kolegą Fridy z czasów szkolnych i jedną z jej pierwszych miłości. To właśnie razem z nim przeżyła w 1925 roku fatalny w skutkach wypadek autobusowy.

<sup>[2]</sup> Zarówno ten, jak i wszystkie inne szczegóły biograficzne przytaczane w tym tekście ujawnione zostały w 1983 roku przez Hayden Herrere w – wielokrotnie cytowanej i słusznie chwalonej – pierwszej biografii Fridy Kahlo. Wszelkie książki, jakie ukazały się potem, powtarzają jedynie bądź też parafrazują historię przedstawioną w biografii Hayden Herrery.

<sup>[3]</sup> André Breton, Surrealism and Painting, 1965, s. 141.

<sup>[4]</sup> André Breton, Surrealism and Painting, 1965, s. 143.

<sup>[5]</sup> Helga Prignitz-Poda, The Impossible Frida, München, Prestel 2017 (książka w druku).

<sup>[6]</sup> Notatka na odwrocie rysunku Fantazja 1, 1944 (Kat. Rais 205).

<sup>[7]</sup> Por un arte revolucionario independiente, „Clave”. 1 października 1938 roku oraz Raquel Tibol, Diego Rivera Arte y Política, Grijalbo 1979, s. 181.

<sup>[8]</sup> Paul Westheim, El Espíritu del arte en México, „Letras de México”, 1 maja 1945.

<sup>[9]</sup> Paul Westheim, Frida Kahlo, eine ästhetische Untersuchung, „Novedades”, 10 czerwca 1951.

<sup>[1]</sup> Salomon Grimberg, Frida Kahlo – Bekennnisse, German 2009, p. 73. Gómez Arias was Frida's school friend and one of her first loves. The accident which brought about such dreadful consequences for Frida happened when they were travelling on the bus together.

<sup>[2]</sup> Both that piece of information as well as all other biographical details cited in this text originate from Hayden Herrera's first biography of Frida Kahlo published in 1983, the seminal, extensively quoted and deservedly praised work. All subsequent books either repeat or paraphrase the biography by Herrera.

<sup>[3]</sup> André Breton, Surrealism and Painting, 1965, s. 141.

<sup>[4]</sup> André Breton, Surrealism and Painting, 1965, s. 143.

<sup>[5]</sup> Helga Prignitz-Poda, The Impossible Frida, München, Prestel 2017 (in press).

<sup>[6]</sup> Note on the reverse of the drawing titled Fantasy 1, 1944 (Kat. Rais 205).

<sup>[7]</sup> Por un arte revolucionario independiente, Clave, October 1st, 1938; and Raquel Tibol: Diego Rivera Arte y Política, p. 181.

<sup>[8]</sup> Paul Westheim, El Espíritu del arte en México, [in:] Letras de México, May 1st, 1945.

<sup>[9]</sup> Paul Westheim, Frida Kahlo, eine ästhetische Untersuchung, [in:] Novedades, June 10th, 1951.



<sup>[o]</sup> Arturo García Bustos w rozmowie z Hayden Herrera, [w:] Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen. Rebellin gegen das Unabänderliche, Scherz 1983, s. 297.

<sup>[1]</sup> Fanny Rabel w rozmowie z Hayden Herrera, [w:] Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen. Rebellin gegen das Unabänderliche, Scherz 1983, s. 295.

<sup>[2]</sup> Hayden Herrera, Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben, Scherz 1995, s. 298.

<sup>[3]</sup> Hayden Herrera, Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben, Scherz 1995, s. 301.

<sup>[4]</sup> Diego Rivera, *Ha vivido apenas unos anos...*, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

<sup>[5]</sup> Podobnie jak Frida Kahlo również Fanny Rabel w odniesieniu do swojej daty urodzenia nie zawsze podawała te same dane. Jeżeli – jak przypuszcza się na ogół – urodziła się w 1922 roku, to w czasie trwania pierwszej wystawy miała już 23 lata.

<sup>[6]</sup> Frida Kahlo o Fanny Rabel, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

<sup>[7]</sup> Diego Rivera o Fanny Rabel, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

<sup>[8]</sup> Ekspozycję Wystawa *Grafiki Meksykańskiej* otwarto w maju 1949 roku w Poznaniu w Muzeum Wielkopolskim. Wystawa, w ramach której ukazał się katalog ze wstępem Norberta Fryda, powędrowała następnie do Warszawy, Sopotu, Łodzi i Wrocławia.

<sup>[9]</sup> Helga Prignitz-Poda, *TGP, Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937–1977, Berlin: Seitz & Co, Berlin 1981*, s. 160.

<sup>[20]</sup> Żoną Śiwy, jednego z najważniejszych bóstw hinduizmu, była Parwati. Kiedy pogrążył się w głębokiej medytacji i przestał się o nią troszczyć, również i ona poczęła medytować, czyniąc to miliony lat, aż zaczęły z niej wyrastać rośliny, a ona stała się drzewem. Kali to ciemna strona Parwati.

<sup>[21]</sup> To znamienne, że Frida Kahlo za życia miała tylko jedną wystawę indywidualną w Meksyku, podczas gdy jej uczennica Rabel, a także fotografka Kolko, doczekały się kilkunastu. Dziś jest odwrotnie. O ile wystawy poświęcone Rabel czy Kolko stały się po ich śmierci rzadkimi zjawiskami, o tyle muzea na świecie prześcigają się w staraniach o możliwość zorganizowania wystaw dzieł Fridy Kahlo.

<sup>[22]</sup> Cytat za Hayden Herrera, *Frida: a Biography of Frida Kahlo*, New York, Harper 1983, s. 349.

<sup>[23]</sup> Za pomoc w odszyfrowaniu trudno czytelnych miejsc w tekście dziękuję Salomonowi Grímbergowi.

<sup>[24]</sup> *The Diary, An intimate Self-Portrait. Essay and Comments by Sarah M. Lowe*, New York, Abrams 1995.

<sup>[25]</sup> *Frida Kahlo, The Diary, An intimate Self-Portrait. Essay and Comments by Sarah M. Lowe*, New York, Abrams 1995, s. 149.

<sup>[26]</sup> Na wystawie pokazano jednak ok. 60 reprodukcji fotografii obrazów ściennych różnych artystów meksykańskich.

<sup>[27]</sup> Jerzy Olkiewicz, „Dziś i jutro”, 6 marca 1955 roku.

<sup>[28]</sup> Ignacy Witz, „Życie Warszawy”, 7 marca 1955 roku.

<sup>[29]</sup> Hayden Herrera, *Frida: a Biography of Frida Kahlo*, New York: Harper 1983, s. 394.

<sup>[10]</sup> Arturo García Bustos, interviewed by Hayden Herrera, [in:] *Schmerzen. Rebellin gegen das Unabänderliche*, Scherz 1983, p. 297.

<sup>[11]</sup> Fanny Rabel, interviewed by Hayden Herrera, [in:] Frida Kahlo, Scherz 1983, p. 295.

<sup>[12]</sup> Hayden Herrera, Frida Kahlo. *Ein leidenschaftliches Leben*, Scherz, 1995, p. 298.

<sup>[13]</sup> Hayden Herrera, Frida Kahlo. *Ein leidenschaftliches Leben*, Scherz, 1995, p. 301.

<sup>[14]</sup> Diego Rivera *Ha vivido apenas unos anos....* from the catalogue of the exhibition held at the club of the Jewish People’s League in Mexico, 1945.

<sup>[15]</sup> Fanny Rabel, just as Frida Kahlo, did not provide consistent information on her date of birth. If, as it is generally surmised, she was born in 1922, then she must have been 23 when the first exhibition took place.

<sup>[16]</sup> Frida Kahlo on Fanny Rabel in the catalogue to the 1945 exhibition at the club of the Jewish People’s League

<sup>[17]</sup> Diego Rivera on Fanny Rabel in the catalogue to the 1945 exhibition at the club of the Jewish People’s League

<sup>[18]</sup> Exhibition of *Mexican Graphic Art* was held in May 1949 at the Muzeum Wielkopolskie in Poznań. Accompanied by a catalogue with foreword by Norbert Fryd, the exhibition later toured Warsaw, Sopot, Łódź and Wrocław.

<sup>[19]</sup> Helga Prignitz-Poda, *TGP, Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlin: Seitz & Co 1981, p. 160.

<sup>[20]</sup> Shiva, one of the most important deities in Hinduism, had a wife, Parvati. Once immersed in profound meditation, Shiva stopped taking heed of his wife, so she began to meditate as well, continuing for millions of years until plants started to grow out of her, while she became a tree. Kali is the dark aspect of Parvati.

<sup>[21]</sup> Characteristically enough, Frida Kahlo had one exhibition during her lifetime, while Fanny Rabel and Bernice Kolko displayed their works at a dozen shows each. However, posthumous exhibitions of either artist have been few and far between, whereas museums across the world vie with one another in their efforts to organize expositions of Kahlo’s oeuvre.

<sup>[22]</sup> Quoted after H. Hayden: *Frida Kahlo, a Biographie*, New York: Harper 1983, p. 349.

<sup>[23]</sup> I am thankful to Salomon Grímberg for his assistance in deciphering some of the less legible passages.

<sup>[24]</sup> *The Diary of Frida Kahlo. An intimate Self Portrait. Essay and Comments by Sarah M. Lowe*, Foreword by Carlos Fuentes, New York: Abrams 1995.

<sup>[25]</sup> Frida Kahlo, *The Diary, An intimate Self-Portrait. Essay and Comments by Sarah M. Lowe*, New York: Abrams 1995, p. 149.

<sup>[26]</sup> However, several of his paintings were displayed as reproductions, among around 60 other images showing the works of various Mexican artists.

<sup>[27]</sup> Jerzy Olkiewicz, *Dziś i jutro*, March 6th, 1955.

<sup>[28]</sup> Ignacy Witz, *Życie Warszawy*, March 7th, 1955.

<sup>[29]</sup> Hayden Herrera, *Frida Kahlo, a Biographie*, New York: Harper 1983, p. 394.

**BIBLIOGRAFIA** / BIBLIOGRAPHY

**Diego Rivera**

Tibol Raquel: *Diego Rivera, Arte y Política*. México: Grijalbo 1979

Lozano Luis Martín and Juan Rafael Coronel Rivera: *Diego Rivera, Sämtliche Wandgemälde*. Köln: Taschen 2008

Marnham Patrick: *Diego Rivera, Dreaming With his Eyes Open. A Life of Diego Rivera*, New York: Knopf 1998

**Frida Kahlo**

Kahlo Frida: *The Diary, An intimate Self-Portrait. Essay and Comments by Sarah M. Lowe*. New York: Abrams 1995

Grimberg Salomon: *Frida Kahlo, Bekenntnisse*. München, Berlin, London, New York: Prestel 2008

Herrera Hayden: *Frida Kahlo, a Biographie*. New York: Harper 1983

Prignitz-Poda Helga; Andrea Kettenmann and Salomon Grimberg: *Frida Kahlo, Das Gesamtwerk*. Frankfurt 1988

Prignitz-Poda Helga: *Frida Kahlo, Die Malerin und ihr Werk*. München: Schirmer 2003

Tibol Raquel: *Frida Kahlo, Escrituras*. México, UNAM 2001

**Bernice Kolko**

Castellanos Rosario: *Rostrs de México, Fotografías de Bernice Kolko*. México: UNAM, 1966

Zuñiga Ariel and José Antonio Rodríguez: *Bernice Kolko, photographer*. México: Equilibrista, 1996

**Fanny Rabel**

Comisarenko Mirkin Dina; Ana María Torres and Karen Cordero Reiman: *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel*. México, 2013

Gual Enrique F.: *La Pintura de Fanny Rabel*. México: Anahuac 1968

**FNAP**

Marquez Rodiles Ignacio: *Wystawa Sztuki Meksykańskiej*, Warszawa 1955

Prignitz-Poda Helga: *TGP Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlin: Seitz 1981

**FRIDA  
KAHLO**

Frida Kahlo jest dziś światową ikoną malarstwa. Choroba, wypadek tramwajowy, złamany kręgosłup, małżeństwo z Diego Riverą, a przede wszystkim jej sztuka sprawiły, że stała się jedną z najwybitniejszych postaci Meksyku, takich jak: Emiliano Zapata, Pancho Villa czy Octavio Paz. Chciała studiować medycynę, ale nie pozwolił jej na stan zdrowia. To właśnie wtedy, przykuła do łóżka, postanowiła połączyć złamane kości, kręgi i piszczele, malując. Portretowała swoje siostry, przyjaciółki, samą siebie i swoje zwierzęta, jak również Diego, odciśniętego na własnym czole. Zdała sobie wówczas sprawę, że bardziej niż miłość uratować może ją to właśnie zanurzenie w kolorach. Każde pociągnięcie pędzla, każdy włoszek sierści psa, własnego wąsika czy jej charakterystycznych brwi, każda nić sukni, namalowanych jakże dokładnie – wszystko to wymagało od niej dużej koncentracji. Zapominając o bólu, skupiała się na własnym życiu, przeciwstawiając się śmierci, nie zgadzając się na nią, protestując. Odkąd zachorowała na polio, świadomość czyhającego zagrożenia jej nie opuszczała. Cierpienie sprawiło, że żyła w stanie nieustannego napięcia, pozwoliło też odbierać sygnały, których inni nie widzą. Malarką stała się dzięki ojcu, który – by uprzyjemnić jej samotne godziny spędzane w łóżku – dał jej w prezencie kredki. Malowała wszystko: swoje krwistoczerwone usta, krwistoczerwone paznokcie, powieki, cienie pod oczami, rzęsy, kolejne gorsety ortopedyczne, swoje narodziny, sny, palce u stóp, swoją nagość i swoją krew, krew, krew... Która wypłynęła z jej ciała i ponownie została do niego włączona w niezliczonych transfuzjach. Po wypadku w 1925 roku napisała: *Nie umarłam, a co więcej, mam po co żyć, tym czymś jest malarstwo. Na przestrzeni 30 lat przeszła 39 operacji, w wyniku ostatniej z nich amputowano jej prawą nogę do wysokości kolana. Zapisała: Po co mi nogi, skoro mam skrzydła, żeby latać.* W 1943 roku, na otwarcie pulquerii *La Rosita*, której ściany udekorowali muralami uczniowie Fridy, ona sama postanowiła przyjść piechotą i bez gorsetu. Wmieszała się w świętujący tłum i krzyknęła: *Już dość, już dość!*. Frida zmarła 13 lipca 1954 roku. Została skremowana przy dźwiękach *Międzynarodówki*. Frida od cukrowych czaszek z jej imieniem napisanym na czole, Frida od kolorowego pędzla, naszyjników z gliny i srebra, Frida od złotych pierścionków.

Frida Kahlo

ELENA PONIATOWSKA

Today, Frida Kahlo is a global icon of painting. The illness, the accident, broken spine, marriage to Diego Rivera and her art above all made her one of the most eminent figures in Mexico, on a par with Emiliano Zapata, Pancho Villa, or Octavio Paz. She wanted to study medicine but her health would not permit it, and it was then, as she lay confined to a bed, that she decided to put the fractured bones, vertebrae and tibia together through painting. She would create portraits of her sisters, friends, herself and her animals, as well as Diego's, impressed on her own forehead. Frida realized at the time that it was plunging into colour rather than love which may be her deliverance. Each stroke of the brush, each hair of the little dog, her moustache or the distinctive eyebrows, every thread of the dress, painted ever so meticulously, required tremendous concentration. Forgetting pain, she would pick up her own life, defying death, going forth in dissent and protest. The sense of threat hanging over her would accompany Frida since she contracted polio. Due to all the suffering, she lived in state of constant tension and was able to discern things others failed to perceive. She became a painter thanks to her father who presented her with crayons to make the lonely hours in bed more bearable. She painted everything, her blood-red eyes, the blood-red fingernails, eyelids, the circles under her eyes, the successive orthopaedic corsets, her birth, dreams, toes, her nakedness and her blood, blood, blood, which flowed out of her body and was pumped back in again in the countless transfusions. After the accident in 1925, Frida wrote: *I didn't die, and what is more, I do have something to live for, namely painting.* In the course of three decades Kahlo underwent 39 surgeries; she had her leg amputated during the last one: *Why should I need legs when I have wings to fly.* Frida chose to come on foot and without a corset for the opening of *La Rosita*, a tavern her students decorated with murals. She mingled in with the celebrating crowd and shouted: *Enough, enough already!* Frida died on July 14th, 1954, and was cremated the same day to the sounds of *The Internationale*. Frida of the sugar skulls and her name inscribed on the forehead, Frida of the colourful brush, necklaces of clay and silver, Frida of the gold rings.

Frida Kahlo

## FRIDA KAHLO I SZTUKA MEKSYKU FRIDA KAHLO AND MEXICAN ART DIEGO RIVERA

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

**Meksyk to miejsce, gdzie spotykały się dwie prężne i silnie oddziałujące tradycje: sztuka rdzennych Indian mezoamerykańskich i sztuka hiszpańska. Pomijając ich względne pozycje – podbitego i zdobywcy – oraz wynikię z tego krótkotrwałe konsekwencje ekonomiczne i ideologiczne czy reperkusje estetyczne, które objawiły się w nieco dłuższej perspektywie, istota elementów obydwu tych tradycji była i pozostaje sprzeczna, a tym samym niemożliwa do połączenia w jedno. Kiedy zostaną zawarte w jednym, mieszanym rasowo dziele sztuki, podążają osobnymi ścieżkami, a samo dzieło staje się wewnątrznie sprzeczne. Z drugiej strony, przydaje to dziełu swoistej oryginalności.**

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Frida Kahlo

Elementy tych dwóch tradycji zawsze buntowały się przeciw spleceni u ich w jeden organizm. Kiedykolwiek podejmuje się próby ich połączenia, prędzej czy później uwalniają się od czynnika emulgującego, rozdzielając się niczym oliwa i woda.

W czasach hiszpańskiej dominacji na ów czynnik emulgujący składała się narzucona władza zdobywcy i wszelkie środki, jakimi dysponowała: zbrojne siły porządkowe, szerzona przez braci zakonnych i uczonych kościoła propaganda w mowie i piśmie, Prawa Indii, Rozporządzenia Cechów Nowej Hiszpanii, a zwłaszcza przemożne prawo ekonomicznego popytu. Naturalnie, popyt ten zależał od upodobań zamożnych konsumentów, czyli administratorów kolonii: *encomenderos*<sup>4</sup>, właścicieli ziemskich, zarówno świeckich, jak i duchownych, właścicieli i koncesjonariuszy kopalń, patronów przemysłu i rzemiosł, wicekrólów, sędziów, kupców, żołnierzy, księży i zakonników. Wszyscy oczekiwali produktów odpowiadających ich preferencjom lub takich, które pomogłyby ich chronić bądź przysporzyć korzyści ich interesom. Nieuprawnieni czy nieposłuszni wytwórcy podlegali sankcjom określonym w rozporządzeniach cechów rzemieślniczych Nowej Hiszpanii, co sprawiało, że najbardziej lukratywne rzemiosła i zawody uprawiane były przez Hiszpanów lub Kreolów, zaś pozostałe przypadły rdzennym mieszkańcom.

Kontrolę nad produkcją artystyczną sprawowali funkcjonariusze publiczni zwani *veedores*, czyli nadzorcy lub inspektorzy; do ich zadań należało niszczenie dzieł nieprawomyślnych i dbanie o to, by Indianie nie malowali, rzeźbili bądź tworzyli rycin przedstawień religijnych. Ta sfera działalności twórczej była dla nich zabroniona; Indianom wolno było malować krajobrazy, martwe natury, tworzyć malowidła dekoracyjne, rysunki oraz – w wyjątkowych przypadkach – portrety. W momencie, kiedy Indianie mieli możliwość wyjść poza ornamentykę w rzeźbie czy malarstwie, byli zmuszeni do kopiowania dozwolonych europejskich grafik czy obrazów, które otrzymywali od hiszpańskich panów, takich jak *encomenderos*, *veedores* lub księży katolickich. To stąd wywodzi się tradycja obecna do dziś, widoczna w pudełkach z miejscowości Olinalá i innych lakierowanych przedmiotach wytwarzanych gdzie indziej, a także we wspaniałych

or later, they break away from the emulsifying agent and separate like oil and water.

The emulsifying agent during the Spanish domination consisted of the imposing force of the conqueror and all that it possessed: the armed civil police, oral and written propaganda of the friars and doctors, the Laws of the Indies, By-laws of the Unions of New Spain, and particularly the powerful economic law of demand. Naturally, this demand was determined by rich consumers, in other words, the administrators of the colony: *encomenderos*<sup>4</sup>, religious and secular landowners, mine owners and concessionaries, patrons of industry and crafts, viceroys, judges, merchants, soldiers, clergymen, and friars. They all requested the products they preferred and rejected the ones that did not comply with their preferences or help protect or augment their interests. Unauthorized or disobedient producers were subjected to sanctions per the By-laws of the Unions of New Spain, which allocated the execution of the most lucrative crafts and professions to the Spanish and the Creoles, leaving the rest to the Native Indians.

The control of artistic production was assigned to civil servants known as *veedores*, or inspectors, who were in charge of destroying unorthodox works and ensuring that the Native Indians did not paint, sculpt, or print sacred images. The Native Indians were prohibited to execute such works and were only allowed to paint landscapes, still lifes, produce decorative paintings, sculptures, pencil drawings, and, in exceptional cases, portraits. Once they extended beyond the scope of ornamentation in carved or painted objects, the Native Indians were forced to copy authorized European prints or paintings, which were provided to them by Spanish masters such as *the encomenderos*, the inspectors or Catholic priests. This is the origin of the tradition present even today on Olinalá boxes or other lacquered objects produced elsewhere as well as the magnificent *pulquería*<sup>5</sup> paintings of Mexican art that existed almost throughout the 19th century.

The production of religious images were reserved for the Spanish and the trusted Creoles; the survival of the tradition of indigenous Mexican art was feared and strong precautions were taken by authority

malowidłach zdobiących *pulquería*<sup>5</sup>, czyli w dziedzinie sztuki praktykowanej w Meksyku przez prawie cały wiek XIX.

Tworzenie obrazów religijnych było zastrzeżone dla Hiszpanów i zaufanych Kreolów; obawiano się, że tradycja rdzennej sztuki meksykańskiej jednak przetrwa, a ludzie z kręgów władzy podejmowali wyłączone działania, by plastyczny geniusz Meksyku nie stanowił dla nich zagrożenia. Mimo to nie byli w stanie jej zniszczyć, choć przez trzy stulecia udawało im się tłumić i warunkować przejawy tej sztuki.

Trzeba pamiętać, że sytuacja ta ma swoje źródło w doświadczeniach sięgających XVI w., u zarania nowego porządku; niosący nową wiarę bracia kaznodzieje, którzy wielce skutecznie wspomagali zdobywców wojskowych i cywilnych, borykali się z dokuczliwym brakiem materiału do uprawiania propagandy poprzez obrazy. Taka propaganda była niezwykle ważna, istniał bowiem problem bariery językowej, a i obydwie formy pisma dzieliła przepaść: język Meksyku posługiwał się ideograficznym zapisem wyrażonym ciągiem obrazów, podczas gdy hiszpański wykorzystywał zapis fonetyczny oparty na znakach. Stąd ogromne zapotrzebowanie na obrazy, rysunki, ryciny i rzeźby, które przemawiały językiem zrozumiałym dla wszystkich. Zakonnicy wysyłali nawróconych rdzennych artystów do Włoch, by tam poznawali malarstwo katolickie; jednak, gdy ci powracali z Włoch, okazywało się, że nie przesiąknęli pompatyczną reteryką i przesadną plastycznością, którą w owym czasie posługiwali się barokowi epigoni Michała Anioła i Rafaela. Ich inspiracją stali się *pregiottowscy* lub *giottowscy* malarze średniowiecznych Włoch, okresu, w którym lud powstawał przeciw feudalnym panom lub wyzyskującym go papieżom. Sięgali do scen z życia Chrystusa, by użyć ich jako parabolicznych przykładów, ukazując, jak Jezus wypędzał przekupniów ze świątyni i potępił bogatych, którym trudniej byłoby dostąpić raj u, niż wielbłądowi przejść przez ucho igielne.

Dzieła Indian, którzy połączyli swoją sztukę z tym, co było najlepsze w nowatorskim i buntowniczym malarstwie średniowiecznych Włoch, były po prostu wspaniałe. Świadectwem tego są malowidła na

figures against the plastic genius of Mexico. Nevertheless, although they succeeded in suppressing and conditioning the expression of this art for three centuries, they were not able to destroy it.

It is important to note that this situation had originated from the experiences in the dawn of the new order as early as the 16th century; the evangelist friars, who were the highly efficient assistants of military and civil conquerors, were extremely short of material for propagandizing with images. Propaganda was crucially significant, as not only there was the problem of linguistic differences, but there also existed a huge abyss between the two forms of writing: the Mexican language had an ideographic script expressed through images, whereas the Spanish language had a phonetic script expressed through signs. Thus, there was a great need for paintings, drawings, prints, and sculptures that spoke a language everyone could understand. The friars sent the native artists they Christianized to Italy to study Catholic painting; however, when these artists returned from Italy, it became apparent that they had not been influenced by the pompous rhetoric and the exaggerated plastics that the Baroque followers of Michelangelo and Raphael used at the time. Instead, the native artists were inspired by *pregiottescan* or *giottescan* painters of medieval Italy, a period in which the public fought against the feudal lords and the exploitive Popes. As parabolic examples, they were using scenes from the life of Christ, who reprimanded temple merchants and condemned the rich, whose entry into Paradise would be more difficult than for a camel to go through a needle's eye.

The works of the native Indians, who crossbred their art with the best features of the innovative and rebellious paintings of late medieval Italy, were simply magnificent. A proof of this can be found on the walls of Actopan, Epazoyucan, Huejotzingo, Tepeaca, and other places, where the early colonial architecture also yields the best examples under Spanish rule. The prevalent and evident kinship with the wonderful frescoes and codices of old cultures, as well as the new and implicit subversiveness undoubtedly connected to the works of the old masters, centered on the

murach w Actopan, Epazoyucan, Huejotzingo, Tepeaca i innych miejscach, gdzie znajdują się również najdoskonalsze przykłady wczesnokolonialnej architektury powstałej pod rządami Hiszpanów. Obecne w większości przypadków – i jednocześnie ewidentne – pokrewieństwo dzieł tych schrystianizowanych Indian ze wspaniałymi freskami i kodeksami starych kultur musiało zaalarmować duchownych, uczonych Kościoła i sędziów audytorów, którzy dostrzegli w nich nowy pierwiastek nonkonformizmu, ukryty w niewątpliwych nawiązaniach do dzieł dawnych mistrzów malarstwa traktującego o życiu ludzi walczących o wolność.

Jednak zdarzało się także, że podczas budowy kościołów rdzenni mieszkańcy grzebali za, a nawet pod ołtarzami (w tajemnicy lub też za wiedzą duchownego, który przyrzucał na to oczy, potrzebując wiernej trzódki i licząc na obfite dziesięciny i dary z pierwszych plonów) figury starych bożków, personifikacje poetycko-materialistycznych sił natury oraz niespożytych ludzkich impulsów.

Działo się również o wiele więcej: rdzenni artyści malowali po obu stronach krucyfiksu Słońce i Księżyc, z bukietami kwiatów na ołtarzach i u stóp zaston, a jeśli przyjrzeć się dokładniej, dostrzec można wyraźnie przedstawienie boga wody Tláloc<sup>7</sup>, wpleczonego w elementy z pozoru czysto katolickiego obrazu. Poprzeczna belka krzyża uczyniona z kolb kukurydzy przedstawia Ziemię, zaś belka pionowa jest strumieniem kropeł wody użyźniającej glebę. Czteroramienny krzyż, cztery ruchy słońca, cztery równonocce, cztery strony firmamentu: północ, południe, wschód i zachód; cztery żywioły: ziemia, woda, powietrze i ogień; czterech pierwszych ludzi: czerwony, żółty, czarny i biały, stworzonych przez trzy węże z pióropuszem z zielonych piór kwezala, które istniały przed wszystkim innym, kiedy woda w swym lotnym stanie dopiero miała stać się wodą. Pan Światła Błyskawicy, Pan Grzmotu Błyskawicy, Pan Szlaku Błyskawicy: trzy osoby naszej trójcy stwórczej, zjednoczone przez Pioruna tworzą czwórkę, która jest pierwotną siłą napędową materii i stwórcy wszechkierów jej form. Kilka okazów tych przewspaniałych, okultystycznych Chrystusów-Tláloców zostało ocalonych przed prawomysłną gorliwością inspektorów i przetrwało do dziś.

lives of the people who fought for their freedom, must have alerted the friars, doctors, and judges who viewed the works of the Christianized Indians. Still, there was something more: when constructing the churches, the native Indians had buried (surreptitiously, or under the dissimulation of the friar that needed good customers, as well as copious tithes and fees that were to be provided by the same natives?) the old idols, the personifications of poetic-materialists of natural forces, and the indestructible human impulses behind and even under the altars.

Yet, something even more important took place: the Sun and the Moon flanking the crucifixes, the bouquets of flowers on the altars and under the curtains, and the images of water god Tláloc<sup>7</sup> are evident in the paintings of the natives; they are integrated with the elements of the apparently Catholic elements in the painting. Made of maize cobs, the horizontal arm of the cross represents the earth, whereas the vertical arm represents the stream of water drops fertilizing the earth; the four-armed cross, the four movements of the sun, the four equinoxes, the four corners of the firmament, the north, the south, ekonothe east, and the west; the four elements, earth, water, air, and fire; the first four men, red, yellow, black, and white, created by the three serpents fledged with green quetzal feathers, before everything else, when the waters were on the brink of water as gas. Lord of the Flash of Lightning, Lord of the Thunder of Lighting, Lord of the Treads of Lightning; the three people of our creator Trinity and the thunderbolt that unites them— together, all four constitute the basic motion power of matter and create all its forms. A few examples of these magnificent, occultist Christ-Tlálocs have been saved from the fervor of the inspectors and survived to date.

The worship dance and prayer of the native Mexicans in Catholic temples were and continue to be directed at these hidden images. This is why it was necessary to place the Sun and the Moon in a visible place in all the churches. Otherwise, the natives would not become members of the church and give alms or pay tithes. Coupled with the necessity to construct a solid base for colonial domination by destroying the old culture when possible, all these reasons led

Adoracja wyrażana przez rdzennych Meksykanów tańcem i modlitwą w katolickich świątyniach skierowana jest właśnie do tych ukrytych obrazów. Z tego też powodu Słońce i Księżyc musiały znaleźć się w widocznym miejscu we wszystkich kościołach. W innym przypadku rdzenna ludność nie byłaby skłonna do niego przystąpić i obdarowywać go jałmużnami czy dziesięcinami.

Z tych to powodów – do których dochodziła jeszcze konieczność budowy solidnych fundamentów dla kolonialnej dominacji poprzez wykorzenianie dawnej kultury tam, gdzie tylko nadarzyła się taka sposobność – Hiszpanie stworzyli prawa, rozporządzenia i instytucje nadzoru, które wykorzystywano przeciwko plastycznemu geniuszowi Meksyku. Te same względy zdecydowały, że dopiero w XVIII wieku pojawił się oficjalnie rdzenny malarz, którego twórczość odczo konsumowało społeczeństwo oparte na kolonialnym wyzysku.

Tym twórcą był Miguel Cabrera, którego rdzenne dziedzictwo zdradzała jedynie twarz oraz – w sposób dość oczywisty – twórczość cechująca się kocią elegancją, tak odmienną od ascetycznej i posępnej manieri hiszpańskiej. Swoista elegancja tego rdzennego malarza, naznaczona już katolickimi błękitami i przyjemnymi różami, współgrała idealnie z niezwykle przemyślnymi zamysłami jezuitów, którzy byli jednocześnie wytrawnymi politykami.

Towarzystwo Jezusowe bardzo wcześnie dostrzegło pierwsze oznaki gromadzących się na horyzoncie chmur, które zwiastowały burzę, zdając sobie sprawę ze zbliżających się niebezpieczeństw. Wśród huraganu burżuazyjnej rewolucji, z którą szło wojownicze wolnomularstwo, Bogini Rozumu i straszliwe bataliony sankiulotów, w subtelny mistycyzmie grzechu – który przenikał świątynię niczym wonny dym kadzidla – jezuici znaleźli cudowny olej, który rozlany wokół nawy kościoła miał uspokoić grożące mu fale. A grzech zawsze mógł zostać odkupiony pokorną i żarliwą skruchą, pod warunkiem że towarzyszyło jej świadczanie powinności własną osobą i mieniem, by ucieszyć swych duszpasterzy, przymnożyć majątku Kościołowi i uczynić zadość nakazom świętego trybunału pokuty.

the Spanish to establish laws, regulations, and the inspection system they used against the Mexican plastic genius. For this same reason, the emergence of an officially recognized native painter was approved in the 18th century by the exploitive, colonizing society that happily consumed his production.

This painter was Miguel Cabrera, whose indigenoussness could only be discerned in his face and in his work—a simple distinction, which contained a feline elegance that was far different from the austere and sullen expression of the Spanish. Already filled with the light blues and pleasant pinks of the Catholics, the elegance of this native painter corresponded wonderfully with the intentions of the extremely intelligent and politicized Society of Jesus (or, the Jesuits).

From the onset, as soon as the first clouds of a pending storm appeared in the horizon, the Society had clearly understood the danger it was about to encounter; during the gale of the bourgeois revolution with its militant French Masons, the Goddess of Wisdom, and the terrible battalions of sans-culotte, the Society of Jesus took advantage of the calming sensuality of mysticism that permeated the church like incense smoke, to prevent the ship of the church from being capsized in the waves. The sins could always be forgiven by means of gallant and devoted penance, so long as it was accompanied by personal and economic contributions – dictated by the holy court of penance – that would please the ministers and increase the capital of the church.

Baroque art and literature were among the fundamental elements of this calming, holy incense; today in Mexico, we still suffer from the smell of this incense preserved in urns of all kinds.

Later, following the political independence that failed for lack of the necessary foundations of national economic independence, the post-feudalist sub-bourgeoisie of the old colony, which only managed to become a semi-colony after eleven years of struggle and sacrifice, tried to replace the Spanish masters and oppress the indigenous and undomesticated masses in a similar or worse manner. However, like all others, they failed at that attempt as well.

Sztuka i literatura baroku były wiodącymi składnikami tego kojącego świętego oleju; we współczesnym Meksyku, wciąż musimy znosić te wonie, które zachowano we wszelkiego rodzaju urnach.

Później, już po uzyskaniu politycznej niezależności, która zawiodła z braku oparcia w niezależnej gospodarce kraju, postfeudalna subburżuazja dawnej kolonii, która po jedenastu latach zmagania i poświęceń stała się zaledwie półkolonią, starała się zastąpić hiszpańskich panów, uciskając autochtoniczną i indometyską ludność podobnie lub nawet bardziej niż ich poprzednicy. Ponieśli jednak porażkę, tak jak i wszyscy inni, którzy tego próbowali.

Klasy społeczne, które wyłoniły się po okresie hiszpańskiej hegemonii, zawiodły z powodu odziedziczonej przez nie historycznej nieudolności i biologicznej ułomności.

Po pierwsze, owa forma feudalno-paternalistycznego reżimu społecznego, która dominowała w koloniach hiszpańskich, nie była w żadnym stopniu podatna na ruch, który objawił się w innych państwach Europy, czyli reformację, wraz z jej wolnym badaniem i liberalizmem, w łonie której rozwijała się rewolucja burżuazyjna i kształtował się jej ogromny potencjał postępowy. Po drugie, powodem było to, że nowy organizm był dziedzicznie obciążony znaczną częścią niewyczerpanych, ale patologicznych bogactw, które prześwietni przodkowie-zdobywcy zebrali wraz z łupami wojennymi w trakcie swoich „heroicznych wyczynów” na całym świecie. Dziedziczny syfilis i wywołane przezeń niedołęstwo umysłowe skutkowało długotrwałym i rozległym paraliżem ogólnym; podłożem wielopostaciowych neuroz były wyparcie i traumy spowodowane dawnym systemem kształcenia, zatem na tłumioną seksualność nakładały się społeczne, moralne i religijne uprzedzenia. Każdy rodzaj elementarnych popędów i impulsów koniecznych do życia poddany był rygorowi dyscypliny, która miała wykształcić nowe kasty przywódcze; a wszystko to wynikało z najdawniejszych zbiorowych udręk i cierpień umysłowych, których korzenie tkwiły w greko-łacińskiej kulturze niewolniczej Europy.

W sensie socjologicznym porażka pokolonialnych klas społecznych wynikała z ich niezdolności do

The social classes that ensued the Spanish domination failed due to the inherited historical ineptitude and biological incapacity.

The first reason was that the form of paternalistic feudal social regime that prevailed in the Spanish colonies was impervious to the movements that arose in other European countries and to the Reformation, which supported the bourgeois revolution and its tremendous progressive power with its free assessment and liberalism. The second reason was that the new masters had inherited a considerable part of the endless pathological treasures and booties that their illustrious conquering ancestors had collected during their “heroic deeds” across the world. Hereditary syphilis and the subsequent state of mental illness included a long and extensive process of general paralysis; various neuroses caused by suppression and trauma as a result of the old education, in other words, the sexual oppression instigated by social, moral, and religious prejudices, the oppression of all kinds of impulses required for the discipline to generate ruling classes, were all a result of the oldest collective mental sufferings, which were at the root of the Greco-Latin European slave culture.

Sociologically, the failure of the post-colonial social classes was due to their incapacity to rise to power as such. From post-feudalists to workers, all social classes demonstrated the same incapacity. Once a certain social class failed to rise to power, the only force that could exert control, namely the armed political institution – or the army-police – came to power. The army was under the command of militant politicians with or without uniform, yet all of them were armed; the only force able to maintain national unity in Mexico and in all the other semicolonial Latin American countries like ours, was the army. In all these countries, the power of the army always exists as the true single governmental authority behind the more or less civil and democratic looking individuals or groups; despite all the defects it can and did have, that army is the only thing that has made possible the national existence of the Amerindian peoples of our continent after the separation from the metropolises.

Of course, the different nations that constitute Latin America, all of which are devoid of a national

sprawowania władzy jako takiej. Od postfeudalów do robotników – wszystkie grupy wykazywały się taką samą ułomnością w tym względzie. Nieudana próba sięgnięcia po władzę przez którąś z klas społecznych równała się przejęciu jej przez jedyną siłę zdolną ją sprawować – zbrojną instytucję polityczną, czyli armię-policję. Owa armia dowodzona była przez grupy wojowniczych polityków, niekoniecznie umundurowanych, niemniej wszyscy z nich dysponowali bronią; to właśnie armia była jedyną siłą zdolną do utrzymania spójności narodowej w Meksyku i w innych, podobnych naszemu półkolonialnych krajach Ameryki Łacińskiej, bez żadnego wyjątku. We wszystkich tych krajach rządy armii pozostają jedyną autentyczną władzą państwową, funkcjonującą za mniej lub bardziej obywatelską i demokratyczną fasadą podtrzymywaną przez jednostki lub grupy osób. Mimo wszystkich poważnych mankamentów, które taki układ może mieć, i w istocie miewa, wyłącznie armia umożliwiła narodową egzystencję ludów indiańskich na naszym kontynencie po oderwaniu się od metropolii.

Rzecz jasna rozmaite organizmy narodowe składające się na Amerykę Łacińską posiadają pewną cechę, która oprócz powszechnego braku gospodarki narodowej jest wspólna im wszystkim. Mianowicie władzę sprawują tu mniej lub bardziej liberalne i postępowe rządy, niekiedy nawet wielce heroiczne, jak w przypadku Paragwaju, który jest światłem rdzennego amerykańizmu pośród mroków Ameryki Łacińskiej, która zawsze zdaje się szukać obcych panów. Postępowy charakter rządów, z jakimi bez wątplenia mieliśmy do czynienia w Meksyku i innych krajach na południe od Rio Bravo, został zdeterminowany przez zjawiska społeczne związane z koniecznością nowoczesnej industrializacji, gwarantującej zysk z zainwestowanego kapitału, co też w naturalny sposób wpłynęło na oblicze naszej kultury. Dodatkowym czynnikiem był tutaj również nieuchronny wzrost standardu życiowego mas, którego celem było stworzenie rzeszy konsumentów produktów przemysłu wykształconego przez kapitał. Innymi słowy siłą napędową tej postępowości jest skok, jaki dokonał się w dziedzinie zdolności organizacyjnych, a w konsekwencji i mentalność robotników produkcyjnych i zindustrializowanych rolników, których tenże fenomen społeczny wykształcił.

economy, have something in common: they have been controlled be more or less liberal and progressive governments, and even some greatly heroic ones as in the case of Paraguay, the light of native Indian Americans, always in search of foreign masters. The progressive character of these governments in Mexico and in some of the other countries in the south of Rio Bravo, has been determined by social phenomena and naturally reflected in culture. It is instigated by the needs of modern industrialization and the interests of invested capital, and the inevitable increase in the living standard of the masses to create consumers for the industries established by the capital. That is to say, the driving force of that progressivism has been the advancement in the organization capacity, and, consequently, the industrialized mentality of the workers and farmers, borne out of a social phenomenon.

With its continuously increasing dialectic contradictions, this phenomenon has indeed led to the resurgence and reappearance of old native American culture, which could not be destroyed by the archaic and backward colonialism established to sustain the dying feudalism in Europe and, in the ensuing years, by the inept semi-colonial sub-bourgeoisie in the pseudo-independent country.

This self-preservation is one of the most valuable consequences produced by the dialectic contradictions on the balance sheet of Mexican history, benefitting the progressive segment of present-day Mexican people and all the inhabitants of the American continent who want to march towards a much better social order in the future. If the people can work for this objective through the struggles of our time, then a unified and truly democratic American can be built.

Mexico's development through time and space is not rectilinear, simple, and dry; it is more like an electric current—fast but sinuous, and full of sparks that diffuse into the atmosphere it traverses. The social and historical atmosphere of Mexico is highly complex due to the diversity of multiple elements that constitute it.

Właśnie ten fenomen – ze swymi płynnymi, ale nieustannie narastającymi sprzecznościami dialektycznymi – sprawił, że odżyła i zaczęła się odradzać dawna kultura rdzennych Amerykanów. Nie był w stanie jej wypłenić ani archaiczny i zacofany kolonializm, który miał podtrzymać przy życiu dogorywający feudalizm w Europie, ani nieudolna, półkolonialna subburżuazja, która pojawiła się później w pseudoniezależnym kraju.

Ta zdolność przetrwania jest jednym z najbardziej wartościowych owoców dialektycznych sprzeczności ujętych w saldzie meksykańskiej historii, z którego skorzysta postępową część współczesnego społeczeństwa Meksyku i wszyscy mieszkańcy kontynentu amerykańskiego, którzy pragną kroczyć ku lepszemu porządkowi społecznemu w przyszłości. Jest on osiągalny, o ile zdadzą sobie sprawę, że należy dążyć do tego celu, zmagając się z przeciwnościami współczesności; w ten sposób powstanie zjednoczona i prawdziwie demokratyczna Ameryka.

Rozwój Meksyku – rozpatrywany w kategoriach czasu i przestrzeni – nie był liniowy, prosty i beznamiętny; przypomina raczej prąd elektryczny – biegnie szybko, falistą trajektorią znaczoną iskrami, które przenikają atmosferę, w jakiej się porusza. Owa społeczna i historyczna atmosfera Meksyku jest wysoce złożona z uwagi na różnorodność licznych elementów, które ją tworzą.

Modalności społecznego rozwoju kraju można wyraźnie odczytać ze współczesnych i przeszłych dzieł sztuki meksykańskiej. Sztuka tworzona najbardziej spontanicznie i swobodnie, czyli sztuka ludu dla ludu, niezmiernie czytelnie ukazuje dwa fundamentalne elementy leżące u jej podstaw; niemniej, bez jakiegokolwiek zewnętrznej presji obydwie elementy współlistnieją harmonijnie, nie mieszając się i nie powodując wzajemnych wynaturzeń. To współgranie jest wyraźnie widoczne w malarstwie wotywnym lub nastawach, które nazywamy *retablo*; dzieła te są uosobieniem zmysłu plastycznego rdzennych Amerykanów, charakteryzującego się niezwykle mocą palety barw i monumentalnym realizmem, który wywiera efekt mimo mniejszych rozmiarów. Z drugiej strony, mistyczny element zawieszony w atmosferze obrazu jest przyjmowany jako ornament sklepienia

The modes of the country's social development are clearly read in the past and present examples of Mexican art. The more spontaneously and freely executed art in Mexico, namely the art of the people for the people- reveals with great clarity the two fundamental elements in its origin; however, these two elements coexist harmoniously without any external pressure and without mixing with or degenerating one another. This is evident in the devotional paintings or altarpieces we call *retablo*; in these works, the Native America sense of plastic arts is conserved with its monumental realism that remains effective with smaller physical dimensions and the extraordinary color use of the natives. On the other hand, the suspended mystical element in the atmosphere of the painting is accepted as an ornament of the sky and nothing else, whereas the occultist and poetic materialism governs the people, who believe that they benefit from Jesus and the Virgin Mary on earth, as well as the miracle of the Spanish saints floating above the mystical clouds. The altarpieces are the best products of mysticism in semi-colonial Mexico throughout the 19th and in the early years of the 20th century. During this period, José María Velasco was the most outstanding artist whose work was devoid of any Spanishness.

Towards 1921, symptoms began to appear in Mexican art that expressed the people's impulse to leave behind the semi-colonial state, regain their economic and political independence, and emerge with their own emancipated personality on the world scene.

All the Mexican paintings produced between 1921 and 1943 with some positive value reflect these symptoms like a mirror. As the dialectic opposite of the positive acquisition that modern Mexican painting represents, the plastic manifestations that continue to offer semi-colonial and subordinate character also coexist in this context; they are lamentable and provincial imitations of the art of the European metropolis. Unlike the artists in the United States and South America, who admirably affirm the independent existence of American art and culture, they are equivalent to the miserable by-products of North and South American artists afflicted with the same disease. The pseudo-artists who still suffer from the semi-

niebieskiego i nic ponadto, podczas gdy okultystyczny i poetycki materializm rządzi tymi, którzy wierzą, iż na ziemi będą korzystać z cudu Jezusa Chrystusa, Matki Boskiej i świętych hiszpańskich, unoszących się nad mistycznymi obłokami. Te nastawy są najlepszymi wytworami mistycyzmu w półkolonialnym Meksyku wieku XIX i na początku XX. Najwybitniejszym twórcą owego okresu był José María Velasco, którego dzieła wyzbyte były wszelkiej hiszpańkości.

W miarę jak zbliżał się rok 1921, w sztuce pojawiły się symptomy zdradzające dążenie ludu meksykańskiego do porzucenia półkolonialnego charakteru państwa i odzyskania niezależności politycznej i gospodarczej; Meksyk pragnął pokazać światu własną, wyemancypowaną tożsamość.

Ten stan rzeczy odbija się niczym w zwierciadle w całości malarstwa meksykańskiego stworzonego między 1921 a 1943, które niosło ze sobą jakąś pozytywną wartość. Dialektycznym przeciwieństwem waloru uosobionego we współczesnym malarstwie Meksyku są koegzystujące z tym ostatnim przejawy twórczości plastycznej, która nadal tchnie półkolonialnym i uległym charakterem; to żalosne i prowincjonalne imitacje sztuki europejskiej metropolii. Nie ustępują w niczym nędznej tandecie twórców północno- i południowoamerykańskich dotkniętych tą samą chorobą zależności, w przeciwieństwie do dzieł tych artystów ze Stanów Zjednoczonych i Ameryki Południowej, który w podziwu godny sposób afirmują niezależność amerykańskiej kultury i sztuki. Pseudoartyści, którzy wciąż ulegają półkolonialnej endemii czyniącej z nich lokajów Europy, dzielą się na dwie obszerne grupy:

- a) tych, którzy kopiuje ostatnie produkty burżuazyjnej i drobnomieszczańskiej sztuki europejskiej; malarze, których prace trafiają na obrazki sprzedawane w kościołach lub stają się ozdobą kalendarzy biurowych i komercyjnych czasopism; pozbawione smaku portrety, „obrazy”, które ujrzeć można wyłącznie w domach generalów i nuworoszy z wąskimi horyzontami lub – co najbardziej godne pożałowania – oficjalne portrety głów państwa;
- b) bardziej przebiegłych i dobrze zorientowanych młodych artystów malujących w dawnej i współ-

colonialist endemic that transforms them into the footmen of Europe can be divided into two large groups:

- a) those that copy the inferior products of bourgeois and petit-bourgeois European art, painters of the images that adorn the postcards, calendars, and commercial magazines sold at churches; tasteless portraits, "paintings" that can only be seen in the homes of generals and the nouveau riche, and – even worse – the official portraits of the chiefs of state.
- b) The more astute and well-informed, young and old suppliers of art galleries; academic painters who copied Murillo, Rafael, Ingres... or Clavé-Fabrés in San Carlos<sup>8</sup>, are now replaced by new academic artists who copy Picasso, Chirico, Miró... or Dalí-Sert, again in San Carlos or a number of other places. There is no digestion without the excrement.

Amidst the panorama of all Mexican painting of quality produced in the last twenty years, the paintings of Frida Kahlo Calderón shine like clear, hard, precious and hard diamonds in the center of a great piece of jewelry. Jesus, Mary, and the saints disappear from the altarpiece. Not just any miracle but the permanent miracle constitutes the subject of the painting; the vitality, always flowing, always different, and always the same in its circulation through the veins and the sideral bodies. A life contains the elements of all the lives and if one penetrates all the way to the bottom, one encounters LIFE's abysmal depth, vertiginous height, and infinite ramifications weaved for centuries of light and shadow. For this reason, Frida's altarpieces always portray her own life. Two Fridas, both equal to, yet different from one another.

The analytical, constructive-destructive, and deluded skeptic German – the genes of her father – prevails, completely eradicating the Spanish and allying with the native Indian – the genes of her mother. Beyond the wide open door of the sky, there is only an implacable and marvelous space, where the Sun and the Moon shine together over the pyramids; their microscopic size for a star and a planet, they have an astounding greatness and an immense system of proportions that echo they entire universe.

czesnej manierze, dostawców galerii sztuki zastępujących akademizm – w ramach którego kopiowali dzieła Murilla, Rafaela, Ingres'a... czy Clavé i Fabrása z San Carlos<sup>8</sup> – na nowy akademizm, próbujących kopiować Picassa, Chirico, Miró... czy też Dalego i Serla, również z San Carlos lub innych miejsc. Nie ma trawienia bez odchodów.

W całym dorobku wysokiej próby malarstwa, tworzonego w Meksyku na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat, obrazy Fridy Kahlo Calderón jaśniej niż przeczysty, twardy i cenny diament o wyrazistym, ostrym szlifie, tkwiący w sercu wielkiego klejnotu. Z ołtarza znikają Chrystus, Maria Dziewica i święci. To nie jakiś tam sobie cud, to cud bezustanny i wiekuisty stanowi temat jej malarstwa; to żywa, nieustannie płynąca treść, zawsze odmienna i wiecznie jednaka w swoim żylnym i astralnym krwioobiegu. To życie, które zawiera w sobie elementy wszystkich istnień, a jeśli ktoś zdoła przeniknąć do samego dna, natknie się na przepastną głębię, zawrotną wysokość i nieskończone implikacje tkanego wiekami światła i cienia ŻYCIA.

Z tego względu ołtarze Fridy zawsze ukazują jej własne życie. Dwie Fridy – równe sobie, a mimo to różne.

Po niemiecku analityczna, konstruktywno-niszcząca, pełna zdziwienia sceptyczka – geny jej ojca – to bierze tu górę, odrzucając wszystko, co hiszpańskie i zawierając przymierze z tym, co rdzennie indiańskie – to geny jej matki. Za szeroko otwartymi wrotami nieba istnieje tylko nieubłagana, ale cudowna przestrzeń, gdzie Słońce i Księżyc wiszą jednocześnie nad piramidami, obdarzone niezwykłą wielkością jak na swe mikroskopijne rozmiary względem gwiazdy i planety, przeogromne w swych układach proporcji, w których przebrzmiewa echo całego wszechświata.

Dziewczynka siedząca w centrum świata trzyma zabawkowy samolocik; szybkość jego lotu przewyższa prędkość światła, równając się z bystrym biegiem wyobraźni-umysłu; dziewczynka rozpoznaje gwiazdy i miasta, zanim dosięgnie je teleskopem i dotrze do nich kolejną. To szybkość, która tkwi w samej Fridzie, samotnej w przestrzeni wypełnionej mechaniką, wyciągniętej na łóżku, z którego przez łzy dostrzega,

The toy plane of the girl seated in the center of the world equals imagination-mind in speed, much faster than the speed of light; she recognizes the stars and the cities before reaching them by telescope or locomotives. It is a speed that resides in Frida, alone in the mechanized space, stretched out on a bed, from where she sees, crying, that the life-fetus is a flower-machine, a slow snail, a mannequin and bony armor in appearance, but in reality, an imagination-mind that travels faster than light. A recurrent self-portrait, not one of which resembles the other and looks more like Frida every time, changeable and permanent like the universal dialectic.

The monumental realism is resplendent; occultist materialism in the heart cut in two, blood flowing from the tables, bathtubs, plants, flowers, and the arteries closed by the haemostatic forceps of the artist.

The monumental realism is expressed in its smallest dimension; tiny heads are almost sculpted as though they were colossal in size and thus appear as such when a magic projector amplifies them to the size of an entire wall. When Frida's visual background is put under the microscope, the mind appears; the network of veins and cells are different, requiring new elements such that the total capital of the art of painting is increased with a new perception. Frida's altarpieces resemble neither other altarpieces, nor other painters, nor anything else.

Frida's art is collectively individual, so monumentally realistic that in its total space, it is N-dimensional, mathematically speaking. Consequently, she paints the exterior, the interior, and the background of herself and the world at the same time. In the oxygen plus hydrogen plus carbon sky, comprising electricity, the spirits of space Hurakán, Kukulkán and Gukamatz<sup>9</sup> are alone with her parents and grandparents, and she is on earth an in the matter with thunder, lightning, and thunderbolt that create man through their dialogues. For Frida, the mother figure is the tangible, the center of everything, the matrix; sea, storm, nebula, woman.

Frida is the only example in the history of art of someone who tears open her heart and breast to tell the

że życie-plód jest kwiatomachiną, powolną skorupą, pozornym manekinem i kościstym pancerzem, który w swej istocie pozostaje wyobraźnioumystem poruszającym się szybciej niż światło. To stale powracający autoportret; żadna z jego odston nie jest podobna do drugiej, a każdy kolejny coraz bardziej przypomina Fridę, jednocześnie zmienną i permanentną niczym uniwersalna dialektyka.

Monumentalny realizm olśniewa; okultystyczny materializm jest obecny w rozciętym na dwie połowy sercu, krew spływa ze stołów, wanien, roślin, kwiatów i tętnic ściśniętych hemostatycznymi klemami autorki.

Ten monumentalny realizm wyraża się w swoim najmniejszym wymiarze; pędzel rzeźbi malusieńkie główki, jak gdyby były obiektami kolosalnych rozmiarów – i takimi właśnie się okazują, kiedy magia projektora powiększy je do skali całej ściany. Dno oka Fridy, ukazane w powiększeniu fotomikroskopii, dostarcza powód; organiczna siatka żył i komórek różni się od innych – brakuje pewnych elementów, tym samym wzbogacając całość sztuki malarskiej o nową percepcję. Nastawy Fridy nie przypominają innych nastaw; nie przypominają w istocie nikogo ani niczego. Dzieła Fridy są kolektywnie indywidualne, tak monumentalnie realistyczne, że ich całkowita przestrzeń jest przestrzenią n-wymiarową.

W efekcie Frida maluje jednocześnie aspekt zewnętrzny, wnętrze, tło samej siebie i świata. Na niebie (z tlenu, wodoru i węgla) naładowanym sprawczą elektrycznością przebywają duchy przestrzeni Hurakán, Kukulkán i Gukamatz<sup>9</sup> wraz z rodzicami i dziadami, a ona istnieje w ziemi i w materii, w grzmocie, błyskawicy i piorunie, których dialog kreuje ostatecznie człowieka. Jednakże dla Fridy prawdziwie namacalna jest figura matki, oś i centrum wszystkiego, macierz; jest morzem, burzą, mgławicą, kobietą.

Frida jest jedynym takim przypadkiem w historii sztuki, jedynym twórcą, który rozdiera swoje łono i serce, by wypowiedzieć biologiczną prawdę o tym, co w nich czuje, co więcej, obdarzona jest wyobraźnioumystem, który jest szybszy niż światło. Namalowała swoją matkę i swoją mamkę, świadoma, że w rzeczywistości nie zna ich oblicz; twarz

biological truth about what she feels in them. She painted her mother and her wet-nurse, aware that she did not really know their faces; the nutritive nana's face is only a hard stone Indian mask, and her nipples drip milk like rain fertilizing the earth and tears fertilizing pleasure. Her mother's face is Virgin Mary of Sorrows (Mater Dolorosa) with seven daggers of pain making possible the tear through which baby Frida emerges; the only human force which, starting with the extraordinary Aztec master who sculpted black basalt, molded birth in its own true action.

A birth that produced the only woman, who has expressed in her work of art the feelings, functions and creative power of a woman with insurmountable KALIS-TEKNIKA.

A birth that produced the painter, who is the greatest painter and the best testimony to the reality of the Renaissance of Mexican art.

Diego Rivera, Frida Kahlo y el arte mexicano, Bulletin of Mexican Seminary of Culture by the Ministry of Education, volume 1, No.2, October 1943.

<sup>[1]</sup> A greatly talented ruler of the city-state Texcoco, the principal centre of Acolhua, a people related to the Aztecs.

<sup>[2]</sup> A book of myths and histories of the kingdom of K'iche', a Maya people who once inhabited the mountainous regions of Guatemala.

<sup>[3]</sup> Cucucuilco, Tulum, Teotihuacán and Monte Albán are some of the largest and most important archaeological sites in Mexico, magnificent testimonies to the cultural development of the peoples of Mesoamerica.

<sup>[4]</sup> Encomienda was a slave-labour system instituted by the Spanish crown during the colonization of the Americas. The function of encomenderos. i.e. the overseers, was most often entrusted to conquistadors and soldiers, though women and native notables assumed such roles as well.

<sup>[5]</sup> Public establishments where patrons could indulge in the Mexican drink known as pulque.

<sup>[6]</sup> Mexican municipalities where numerous monuments of sacred architecture of the colonial period can be found.

<sup>[7]</sup> An Aztec deity, lord of the rain, and thus god of fertility of earth and masters of the waters.

<sup>[8]</sup> The San Carlos Academy boasted a splendid gallery of art.

<sup>[9]</sup> Deities of the K'iche.



karmiącej ją „niani” jest jedynie indiańską maską z twardego kamienia, a z dojrzałych kłóci jej sutków kapie mleko niczym deszcz zapładniający ziemię i lzy, które karmią rozkosz. Twarz jej matki to oblicze Matki Bolesnej z siedmioma sztyletami cierpienia; uczyniona nimi rana rozewrze się, by mogła wyłonić się mała Frida, jedyna ludzka siła, która od czasów niezwykłego mistrza azteckiego rzeźbiącego w czarnym bazalcie zdołała nadać narodzinom właściwy im i realny kształt.

To narodziny, które dały światu jedyną kobietę wyrażającą w swojej sztuce uczucia, działania i potencjał twórczy osoby obdarzonej niezrównaną KALIS-TEKNIKĄ.

To narodziny malarki nad malarzami, która jest najdoskonalszym dowodem renesansu sztuki Meksyku.

Diego Rivera, *Frida Kahlo y el arte mexicano*, Biuletyn Seminarium Kultury Meksykańskiej, Ministerstwo Edukacji, tom 1, nr 2, październik 1943.

<sup>[1]</sup> Obdarzony wieloma talentami władca miasta-państwa Texcoco, głównego ośrodka Acolhua, ludu spokrewnionego z Aztekami.

<sup>[2]</sup> Księga mitologicznych i historycznych opowieści o dziejach królestwa Kicze, ludu należącego do cywilizacji Majów, zamieszkującego niegdyś góryste obszary dzisiejszej Gwatemali.

<sup>[3]</sup> Cucicuilco, Tulum, Teotihuacán i Monte Albán to jedne z najważniejszych i największych stanowisk archeologicznych w Meksyku, które są świadectwem kulturowego rozwoju ludów Mezoameryki.

<sup>[4]</sup> Encomienda był systemem niewolniczego zarządzania zasobami, wprowadzonym przez koronę hiszpańską podczas kolonizacji Ameryk. W większości przypadków funkcje encomenderos powierzane były konkwistadorom i żołnierzom, choć były wśród nich kobiety czy wywodzący się z rdzennej ludności notable.

<sup>[5]</sup> Sklepy specjalizujące się w sprzedaży alkoholu zwanego pulque.

<sup>[6]</sup> Miejscowości w Meksyku, w których znajdują się liczne zabytki sakralnej architektury okresu kolonialnego.

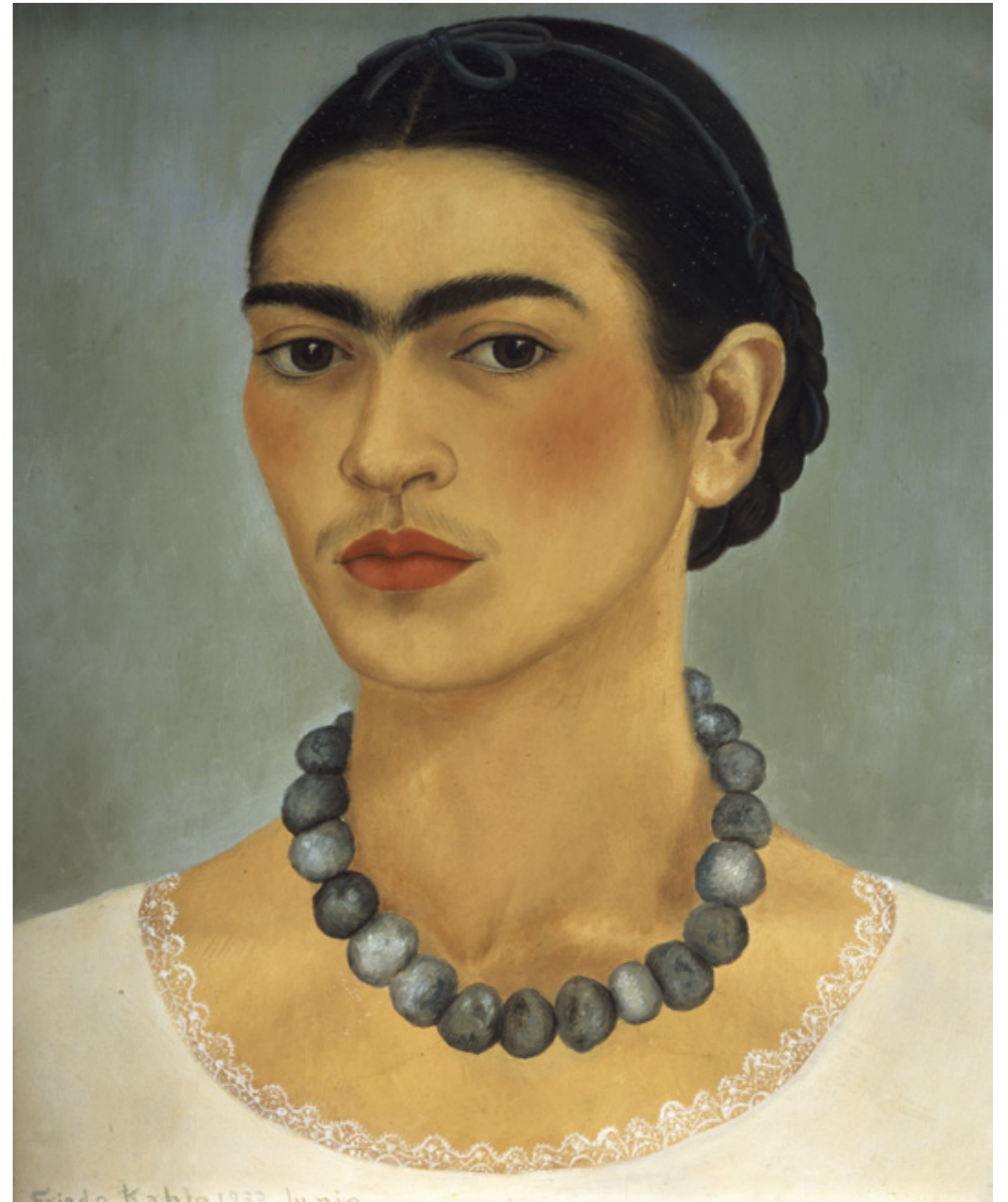
<sup>[7]</sup> Bóstwo azteckie, władca deszczu, a tym samym płodności ziemi i wody.

<sup>[8]</sup> Przy Akademii San Carlos istniała bogata galeria dzieł sztuki.

<sup>[9]</sup> Bóstwa ludu Kicze.

**Frida Kahlo**  
**Autoportret z naszyjnikiem** | *Self-Portrait with Necklace*, 1933  
olej na metalu | oil on metal | 34,5 X 29,5 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Ten autoportret powstał podczas drugiej wizyty Kahlo i Rivery w Detroit, rok po jej tragicznym poronieniu. W tym kunsztownie wykonanym portrecie Kahlo jest poważna, a jednocześnie naturalnie piękna. Widać zaledwie górną partię jej nieskazitelnie białej sukienki. Frida zdaje się wznosić ponad błahe troski codziennego życia i spogląda wprost w oczy patrzącego. Choć jej twarz wygląda młodo i świeżo, nosi w sobie znamiona jakiegoś ciężaru. Poważny, pełen godności wyraz twarzy i jednocześnie beztroska aura to tylko pozory; Frida istotnie dźwiga w sobie brzemię.

O upodobaniu Fridy do zabytkowych, jadelitowych naszyjników świadczą liczne fotografie. W tym autoportrecie sznur starych kamieni zwiesza się swoim ciężarem z jej delikatnej szyi, symbolizując ludzkie przywiązanie do dawnych wspomnień, z którymi trudno zerwać.

Misterna koronka zdobiąca dekolł jej białej sukni sugeruje, że Frida musiała odczuwać głęboki żal i smutek. Jest to nawiązanie do swoistej gry słów w języku hiszpańskim – słowo *encaje* oznacza co prawda koronkę, ale czasownik *encajar* to „przyjmować cios” lub „przyznać się do porażki”. Tym bardziej słuszna wydaje się interpretacja, zgodnie z którą Frida przedstawiona w tym portrecie jest osobą dźwigającą jakiś ciężar.

Niejednokrotnie zwraca się też uwagę na wręcz obojnacze cechy jej wyglądu. Poprzez odmalowany włoszek po włosku wąsik na górnej wardze i wydatne, zrośnięte brwi ukazuje siebie jako silną i dojrzałą kobietę, świadomą pełni możliwości kochania osób obu płci. Przypominające rozpostarte skrzydła ptaka brwi uosabiają również żarliwe uміłowanie wolności. Jak wiele innych kobiet Frida mogła usunąć owłosienie z górnej wargi, jednak nie uczyniła tego, by podkreślić swoją biseksualność.

Metal stanowi dość niezwykły materiał malarski, lecz Kahlo wykorzystywała go dość często, gdy nawiązując do meksykańskiej tradycji malarstwa wotywnego, kierowała prośbę do nadprzyrodzonych mocy. Ponieważ wzorem starych mistrzów Frida używała najdelikatniejszych typów pędzli, to właśnie ten materiał stawiał najmniej opór. Pędzel ślizgał się swobodnie po gładkiej powierzchni, bowiem tarcie nie hamowało jego pociągnięć. To podłoże przydaje niezwykłości obrazowi, który zdaje się wciągać odbiorcę.

Na początku 1938 r. portret ten został zakupiony przez Edwarda G. Robinsona, amerykańskiego aktora. Przyjmuje się, że jest to ten sam obraz, który wystawiano pod tytułem *Xochitl* podczas wystaw indywidualnych Fridy, z których jedna odbyła się w tym samym roku w galerii Juliana Levy'ego w Nowym Jorku, a kolejna w Paryżu w 1939 r.

W języku Azteków *xochitl* to zarówno „kwiat”, jak i oznaczenie ostatniego dnia miesiąca w azteckim kalendarzu. Będąc sumą wszystkich dni, *xochitl* jest uosobieniem całokształtu ludzkich umiejętności, całkowitej samorealizacji jednostki we wszystkich jej aspektach.

This self-portrait was painted during Kahlo and Rivera's second visit to Detroit, a year after she suffered a tragic miscarriage. In this exquisitely painted portrait, Kahlo depicts herself in a serious and simply beautiful manner. Her pure white dress is only visible in the upper section. She appears to have risen above the petty concerns of daily life and looks directly at the viewer. Although her countenance is young and fresh, she seems to be burdened by something. The serious, dignified expression and the carefree demeanor is merely a front; Frida Kahlo indeed carries a burden.

Frida's fondness of such antique jade necklaces is evidenced in many photographs. In the self-portrait, this necklace of old stones rests heavily around her fine neck, symbolizing how people hang on to the old stories that they cannot easily let go. The fine lace on the neckline of her white dress implies that Frida had to put up with much grief; it is a Spanish wordplay, as the word *encaje* not only refers to lace, but the verb *encajar* also means taking a blow or accepting defeat.

This also supports the interpretation that in this painting, she is in fact burdened by something. Frida's almost androgynous expression in this painting is often noted. Through the hair-by-hair depiction of the moustache neatly painted over her upper lip and the conspicuous unibrow over her eyes, Frida presents herself as a strong and mature woman, who is aware of the wide possibility of loving humans of both sexes. Resembling the wings of a bird, her eyebrows imply Frida's passion for freedom. She could, as many women do, have removed the hair on her upper lip; however, she refrained from it to emphasize bisexuality.

The unusual material of the painting is metal. Kahlo often used this material when, in Mexican Ex Voto (small devotional painting) tradition, she would make a wish to the otherworldly powers. Scrupulously executed with the finest paintbrush in the manner of old masters, this material provides the least resistance to brush strokes. The brush easily slides over the smooth surface that presents no hindering friction. The material renders uniqueness to the painting, for it draws the viewer in.

American film actor Edward G. Robinson purchased this portrait in early 1938. It is assumed that this is the same painting that was exhibited with the title *Xochitl* in the Frida Kahlo solo exhibitions that were opened at the Julien Levy Gallery in New York the same year and in Paris in 1939.

In the Aztec language, *Xochitl* means "flower", yet at the same time, it is a calendar for the last day of the month. As the sum of all days, *Xochitl* symbolizes the summary of all human abilities, the complete self-actualization of the individual with all its facets.

**Frida Kahlo**  
**Portret Diego Rivery** | *Portrait of Diego Rivera, 1937*  
**olej na płycie pilśniowej** | oil on masonite | 53 × 39 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*



**Frida Kahlo** darzyła **Diego Riverę** bezgraniczną miłością. Wielbiła jego artystyczne dokonania z czcią bliską religijnej, podziwiała też jego fizyczną moc i siłę. Ta fizyczna vitalność, którą jego ciało emanowało w niespotykanych ilościach, było czymś, o czym Frida mogła tylko marzyć. Własna kruchość sprawiała, że w jej oczach tężyzna Diego wzrastała niepomierne.

Jednakże w tym portrecie Kahlo uwieczniła swojego męża z nietypowym dla niej umiarkowaniem. Choć jest w tym dziele niemało czułości, przypomina nieledwie fotografię paszportową, pozbawioną zbędnych ikonograficznych przydatków.

<span></span>	<span></span>
Przy swej azjatyckiej głowie i ciemnych włosach, które są tak cienkie i delikatne, że zdają się unosić w powietrzu, Diego jest ogromnym, olbrzymim dzieckiem o przyjaznym obliczu i raczej smutnym spojrzeniu. Jego duże wypukłe oczy, ciemne i inteligentne, prawie wyskakują z orbít, trzymane ostatnim wysiłkiem przez obrzmiałe, wypukłe, ropusze powieki. Są osadzone znacznie dalej od siebie, niż jest to w przypadku innych oczu. Pozwalają jego spojrzeniu objąć większe pole widzenia, tak jakby zostały skonstruowane specjalnie dla malarza przestrzeni i wielości. Pomiędzy tymi tak odległymi od siebie oczami można uchwycić niewidzialność orientalnej mądrości, choć z jego ust o pełnych wargach, przypominających usta Buddy, niezmiernie rzadko znika czuły i ironiczny uśmiech, który jest perłą jego oblicza <sup>1</sup> .	<span></span>

Za tło posłużyła tu zwykła pusta ściana, rzecz niecodzienna w przypadku Diego, który z ich malowania uczynił wręcz treść życia. Owa jasna ściana symbolizuje bowiem nowy początek. Niebieska koszula z rozpiętym kołnierzykiem dodaje mu aury młodości, jednocześnie symbolizując trud pracy, bowiem niebieski kołnierzyk, niebieska koszula czy kombinezon to tradycyjne atrybuty robotnika. Diego Rivera istotnie się za takiego uważał, bo jego praca poza studiem niewiele różniła się od pracy robotnika. Malujący rozległe połacie murów przedstawiciele ruchu muralistycznego organizowali się w związki zawodowe i dzień w dzień tworzyli swoje dzieła *al fresco*. Odnosiło się zwłaszcza do Rivery, który pracował ponad osiem godzin dziennie. Frida Kahlo powiedziała kiedyś, że Diego kończył pracę, kiedy padał już z wyczerpania, jak kładący cegły murarz.

Diego z portretu ma 51 lat, ale Kahlo ukazała go nieco młodszego, nie pomijając jednak żadnych szczegółów. Kiedy Frida dodaje jego podobiznie piękna, czyni to powodowana wewnętrznym impulsem – kontrasty łagodzi tu miłość. Nie stara się reżuszować nierówności skóry czy problemów z oczami, na które uskarżał się Diego. Rok wcześniej u malarza rozwinęło się poważne zakażenie oczu, musiał zatem w ramach leczenia odpoczywać dłuższy czas w zaciemnionym pomieszczeniu. Frida marłwiła się, że Diego może stracić wzrok; pisała, że odwiedzili wszystkich okulistów w mieście. Niemniej kiedy powstawał portret, Diego wrócił już do zdrowia. Na początku 1938 r. Kahlo pisała do swojej przyjaciółki Lucienne Bloch:

<span></span>	<span></span>
Co się tyczy Diego, mogę z radością powiedzieć, że czuje się świetnie, oczy przestały mu dokuczać. Jest gruby, ale nie za bardzo, i jak zwykle pracuje od rana do nocy z dawnym entuzjazmem; zdarza mu się zachowywać jak dziecko; od czasu do czasu pozwala mi skarcić siebie, choć oczywiście nie mogę tego przywileju nadużywać. Krótko mówiąc, jest równie świetnym facetem, jakim był zawsze, i pomijając jego słabość do «pań» (głównie młodych Amerykanek przyjeżdżających do Meksyku na dwa lub trzy tygodnie, którym zawsze z chęcią pokazuje murale swojego autorstwa stworzone poza stolicą), jest tym samym miłym i wspaniałym chłopakiem, jakiego znałaś <sup>2</sup> .	<span></span>

Frida Kahlo's love for Diego Rivera was immense. She worshipped him for his marvelous achievements as an artist and admired his physical power and strength. This physical strength that poured out of Diego's body in unusual measure was something that Frida could only dream of. In her eyes, her own frailty carried Diego's strength to an immeasurable degree.

Nevertheless, in this portrait, Kahlo depicts her husband with an uncharacteristic sobriety. Though affectionate, the work portrays Diego almost like a passport photograph, without using too many iconographic accessories.

<span></span>	<span></span>
With his Asiatic head and dark hair, so thin and fine that it seems to float in air, Diego is an enormous child with a friendly face and a rather sad gaze. His large protuberant eyes, dark and extremely intelligent, are barely restrained - almost leaping from their orbits – by the swollen, bulging batrachian eyelids, and are set far apart from one another, more so than other eyes. They permit his gaze to embrace a wider visual field, as if they were constructed specially for a painter of spaces and multitudes. Between these eyes, one so far from the other, can be glimpsed the invisibility of Oriental wisdom, and but very seldom disappears from his full-lipped Buddha-like mouth a tender and ironic smile, the flower of his image <sup>1</sup> .	<span></span>

The simple, bright background is a blank wall, which is unusual for Diego who endlessly painted walls. On the contrary, the wall symbolizes a new beginning. The blue shirt with the open collar renders him a young air and suggests work, for the blue collar, the blue shirt, and the blue overalls are traditionally the clothes of a worker. Diego Rivera did consider himself a worker, because his work outside was, in fact, not much different from that of a worker. As they painted large walls, the artists of the mural painting movement in Mexico were also organizing unions and daily created their works al fresco. This was particularly true of Diego Rivera, who worked for more than eight hours a day. Frida Kahlo once said that Diego worked himself to exhaustion, much like a bricklayer.

The portrait shows Diego at the age of 51. Kahlo portrayed him somewhat younger, without omitting any details. When she renders beauty to her subject, she does so innately; the contrasts are smoothed with love. She does not retouch the unevenness of the skin or the eye problems, which troubled Diego. A year before the painting was executed, Diego had contracted a serious eye infection and had to rest for a long time in a darkened room. Frida Kahlo was greatly concerned that Diego would lose his sight and, as she wrote, the couple visited all the ophthalmologists in the city. Yet, by the time she painted the portrait, the troubles were long gone and in early 1938, Kahlo wrote the following lines to her friend Lucienne Bloch:

<span></span>	<span></span>
About Diego, I am happy to tell you that he feels very well now, his eyes don't bother him anymore, he is fat but not too much, and he works as always from morning to night with the same enthusiasm; he still behaves sometimes as a baby, he permits to scold him once in a while without abusing too much of that privilege naturally; in one word, he is pretty swell guy as ever was, in spite of his weakness for "ladies" (mostly young Americans who come to Mexico for two or three weeks and to whom he is always willing to show his murals outside of Mexico City) he is as nice and fine boy as you know <sup>2</sup> .	<span></span>

<sup>[1]</sup> A text from the catalogue to the exhibition diego Rivera Cincuenta años de labor artistica ( Diego Rivera 50 year of artistic work ), Mexico, Palacio de Bellas Artes.

<sup>[2]</sup> Letter to Lucienne Bloch, 14.2.1938 [English translation by Gregory Dechant in Frida by Frida. Selection of Letters and Texts, Forward and notes by Raquel Tibol. México: RM 2006, p. 344-357.] in Raquel Tibol, Frida Kahlo Escrituras, México, UNAM 2001, p.160.

<sup>[1]</sup> Tekst z katalogu do wystawy zatytułowanej Diego Rivera, Cincuenta años de labor artistica (Diego Rivera. 50 lat pracy twórczej) Meksyk, Palacio de Bellas Artes, sierpień – grudzień 1949.

<sup>[2]</sup> List do Lucienne Bloch z 14 lutego 1938 r. (w przekładzie Gregory Dechanta opublikowanym w Frida by Frida. Selection of Letters and Texts, Foreword and notes by Raquel Tibol. México: RM 2006, s. 344–357.), [w:] Raquel Tibol, Frida Kahlo Escrituras, México, UNAM 2001, s. 160.

**Frida Kahlo**  
**Autoportret na łóżku lub Ja i moja lalka** | *Self-Portrait on Bed or Me and My Doll*, 1937  
olej na metalu | oil on metal | 40 x 31 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Dwie rzeczy są w tym obrazie uderzające – naga lalka na łóżku obok Fridy i dość oczywista sterylność wszystkich elementów dzieła. Trudno wyobrazić sobie detale bardziej przepojone smutkiem niż te tutaj. Obciągnięte rafia łóżko jest zbyt małe, twarde i niewygodne. Podłoga z terakoty jest równie naga i prosta jak ściana. Suknia Fridy jest spartańską wersją tradycyjnego stroju z Tehuany; jedynie skromny haft ozdabia linię dekoltu. Fryzura, zazwyczaj pełna misternych i wymyślnych splotów, ułożona jest niedbale i mało oryginalnie. Z kolei siedząca w nieprzyzwoitej pozycji lalka wyciąga błagalnie ręce ku patrzącemu.

Kim są te dwie dziwne Fridy? Zgodnie z dość rozpowszechnioną interpretacją Frida miała poprzez ten portret odnieść się do swoich nieudanych ciąż i aborcji. Według innej wykładni ważną rolę odgrywała tu kwestia własnego wizerunku i rozdwojonej duszy autorki. Tak czy inaczej, Frida zdaje się nawiązywać bezpośredni kontakt z patrzącymi i poprzez swoje dzieło prosić o ich pomoc. Jednocześnie Adriana Zavala słusznie zauważa, że na ustach Kahlo błądzi lekki uśmiech, jakby coś ją bawiło.

Autoportrety na łóżku spotyka się rzadko, pewnie dlatego, że są w stanie insynuować wiele niekoniecznie pożądanых znaczeń. Frida siedzi tu na łóżku z papierosem w ręku niczym prostytutka czekająca na klienta. Lalka, która zdaje się ją wspierać, wyróżnia się dużymi, okrągłymi oczami, namalowanymi z wielką emfazą. W meksykańskiej odmianie języka hiszpańskiego, wyrażenie *ojos grandes y redondos* (duże, okrągłe oczy) oznacza pieniądze. Barwy jej sukni sugerują jeszcze inne nawiązanie: tradycyjny strój św. Judy Tadeusza, najpopularniejszego świętego Meksyku, składa się z białej tuniki i zielonej togi. Meksykanie modlą się o jego wstawiennictwo w trudnych czy niemożliwych do rozwiązania sytuacjach.

Rok 1937 był dla Fridy istotnie trudny. Liczne listy, które napisała do swojego mecenasa i marszanda Alberto Misrachiego, wskazują na poważne problemy natury finansowej. Z tego też powodu w 1937 r. powstało więcej prac niż w jakimkolwiek innym okresie jej kariery. Osiem obrazów stworzonych w tamtym roku miało zostać wysłane na wystawę w Nowym Jorku. W autoportrecie z lalką Frida przedstawia siebie jako zubożałą kobietę, której nie pozostaje nic innego jak „sprzedać swoje ciało”, żeby przeżyć. Naga lalka jest tu drugim „ja” Fridy; swymi dużymi, okrągłymi oczami stara się przyciągnąć uwagę i tym sposobem znaleźć zasobnego opiekuna. To przesłanie dodatkowo uwydatnia fakt, że obraz powstał na metalu, tradycyjnym podłożu malarstwa wotywnego. Innymi słowy: Frida albo wyraża swoją prośbę, albo dziękuje za jej spełnienie.

W liście do Misrachiego, którego podobiznę namalowała w tym samym roku, osadzając ją na złotym tle i w aureoli gwiazd, wyrażając w ten sposób swą wdzięczność za finansową stabilizację, opisała swoje położenie następująco:

Chciałabym prosić cię o przysługę, czy mógłbyś wypłacić mi zaliczkę na przyszły tydzień? Z pieniędzy na ten tydzień nic nie zostało: zwróciłam ci 50, które byłam winna, dałam 50 Adrianie, 25 Diegowi na jego niedzielną wycieczkę, 50 dostała Cristi, zostałam więc bez grosza przy duszy<sup>3</sup>....

Two things stand out in this painting: the naked doll on the bed next to Frida Kahlo and the obvious sterility of all the elements in the work. The details could hardly be depicted with more sorrow. The bed is hard, with a raffia-covered bedstead, much too small and uncomfortable. The terracotta floor is just as bare and plain as the wall. Frida's dress is a Spartan version of the traditional Tehuana clothes; only a delicate layer of embroidery decorates the neckline. Compared to her usual elaborate braids, even her hairdo appears poorly done. The naked doll, on the other hand, sits indecently and stretches her little arms pleadingly towards the viewer.

What are these two strange Fridas? The common interpretation is that Frida wishes to draw attention to her difficult pregnancies and abortions with this painting. Another observation concerned with the representation of Frida and her split soul also plays a role. Frida, however, appears to be in direct contact with the viewers and solicits their help through the painting. Adriana Zavala rightly notes that Kahlo carries a faint smile and seems to be amused by something.

Self-portraits on bed are rare, for they may be laden with insinuations. In fact, Frida sits on the bed, with a cigarette in hand, like a common prostitute waiting for her customer. The doll supports her and stands out with her large, round eyes, which are painted with great emphasis. In the Mexican language, the expression *ojos grandes y redondos* (large, round eyes) means money. The colors of her dress also point to another connection: Saint Jude Thaddeus, the most popular saint of the Mexicans, traditionally wears a white undershirt and a green toga. He helps during the most difficult and impossible situations.

1937 was indeed a difficult year for Kahlo. The numerous letters she wrote to her patron and art dealer Alberto Misrachi indicate that she suffered from financial problems. This is why she painted more in 1937 than at any other time of her career. The eight paintings dated to this year were to be sent to the exhibition in New York. In this self-portrait, Frida represents herself as an impoverished woman who has no choice but to 'sell her body' to survive. Here, the naked doll is Frida's second 'self'; she strives to draw attention and find a patron — with her large, round eyes. To emphasize the message, the painting is executed on metal in Ex Voto (small devotional painting) tradition. In other words, she is either making a wish or thanking for the fulfillment of a wish.

In a letter she wrote to Misrachi, whose portrait she painted the same year on a golden background and surrounded by a frame of stars to express her appreciation for her solid financial situation, she describes the situation as follows:

I would like to ask you for a favor: Could you possibly give me an advance for next week? There is nothing left from this week's allowance, as I paid you back the 50 I owned, I gave 50 to Adriana, 25 to Diego for his Sunday excursion, 50 to Cristi, and now I am completely broke<sup>3</sup>...

<sup>3</sup> Raquel Tibol (ed.), *Jetzt wo du mich verlaesst, liebe ich dich mehr denn je*, München 2004, p.154.

<sup>3</sup> Raquel Tibol (red.), *Jetzt wo du mich verlaesst, liebe ich dich mehr denn je*, München 2004, s. 154.

**Frida Kahlo**  
**Autoportret MCMXLI** | *Self-Portrait MCMXLI*, 1941  
olej na płótnie | oil on canvas | 39 × 27,5 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*





**MCMXLI**. Ta cyfra, imię i nazwisko Fridy oraz nazwa jej rodzinnego miasta zostały nakreślone dopracowaną czcionką przy górnej krawędzi obrazu. Litery, naniesione na brązową gipsową ścianę, tworzą wrażenie, jakby obraz został namalowany w technice fresku. Wykonane farbą inskrypcje o charakterze kommemoratywnym wywodzą się z tradycji antycznej; zabieg służył upamiętnieniu ważnych postaci, wyrazów hołdu i historycznych chwil, tak jak czynili to niegdyś starożytni, kując w marmurze.

To właśnie w 1941 roku Kahlo została wykładowcą Szkoły Malarstwa i Rzeźby La Esmeralda. W liście napisanym do przyjaciół Bertrama i Elli Wolfe w Nowym Jorku Kahlo tak opisuje codzienność akademickiej pracy:

Praca: z trudem starcza mi na nią energii, bowiem uczę teraz w akademii sztuk pięknych (prestż spory, ale odpoczynku niewiele). Pracę zaczynam o ósmej rano, kończę o jedenastej. Pół godziny zajmuje mi dotarcie do domu – robi się południe. Zabieram się za to czy tamto, żeby żyć «przyzwoicie»: gotowanie, czyste ręczniki, mydło, nakładanie do stołu itd., itd. – jest druga, czas na posiłek. Potem myję gryzące perełki i paszczę (to znaczy moje zęby i usta).

Zostaje mi tylko popołudnie, żeby poświęcić się sztuce. Maluję tylko małe obrazy – muszę je sprzedać, kiedy tylko są gotowe, żeby mieć kasę na pokrycie comiesięcznych wydatków... Późnymi wieczorami idę do kina lub do cholernego teatru, a kiedy wracam do domu, padam na łóżko i śpię jak zabita. (Czasem cierpię na bezsenność, przez co zupełnie dostaję na łeb!)<sup>4</sup>.

W tym obrazie Kahlo uwiecznia siebie w pozie akademickiej. Tak jak w innych autoportretach, jej spojrzenie jest poważne i wyzywające. Lecz jeśli przyjrzeć się uważnie, można dostrzec akademicki biret, którego wełniane nici wplecione są w jej warkocze; z boku biretu zwisa frędzel. Frida po mistrzowsku przeobraziła kobiecą fryzurę rodem z południowego Meksyku (tzn. z Tehuany), żeby osiągnąć swój cel, czyli stworzyć aurę akademickiej nobliwości. Czy skazy na urodzie są częścią obrazu szacownego wykładowcy? Tak jak wybacalne grzechy? Być może z tego powodu Frida dodatkowo uwydatniła wypukłość podbródka. Zastępując biret fryzurą kobiet z meksykańskiej wsi, Frida w istocie ukrycie drwi z akademickiej szacowności. Najwyraźniej Kahlo, która bezlitośnie wyśmiewała wszystkie przejawy ustalonego porządku, kpi z samej siebie, jako że sama stała się jego częścią.

Różyczki wyhaftowane na złotej lamówce bluzki są z kolei aluzją do prowadzonych przez nią zajęć, podczas których wraz ze studentami malowała murale w *pulquerii*<sup>5</sup> zwanej *La Rosita* (Różyczka).

Choć na pierwszy rzut oka w tym wizerunku nie ma nic niezwykłego czy szczególnie atrakcyjnego, jest on przejawem mistrzowskich umiejętności Fridy Kahlo, która potrafiła zawrzeć głębokie treści i odniesienia w pozornie nieistotnych detalach.

<sup>4</sup> List do Bertrama i Elli Wolfe, Meksyk 1944 r., [w:] Raquel Tibol, *Frida Kahlo, Escrituras*, UNAM 2001, s. 268.

<sup>5</sup> Sklep specjalizujący się w sprzedaży alkoholu zwanego *pulque*.

MCMXLI. This number, Frida's name, and the name of her hometown appear in large black typeset letters in the upper border of the painting. Written on the brownish plaster wall, the letters render the sense that the work was painted al fresco. Inscribing on any kind of commemorative plate with paint was a tradition that was inherited from Antiquity. This way, important names, tributes, and historic moments were immortalized like their forerunners chiseled in marble.

1941 was the year in which Kahlo was appointed as a teacher to the art academy La Esmeralda. In a letter she wrote to her friends Bertram and Ella Wolfe in New York, describing a routine teaching day at the Academy as follows:

Work: it is too much for my energy, for I am now teaching at an art school (much prestige, little rest). I begin work at 8 in the morning. It ends at 11 o'clock. A ½ hour on the way from work to home = 12 o'clock. I take care of a number of things to live 'decently', cooking, clean towels, soap, setting the table, etc., etc. = 2 o'clock, meal time. Next, I wash my biting pearls and my trap (meaning, my teeth and mouth).

I only have the afternoon to dedicate myself to fine arts. I only paint small paintings, because I have to sell them as soon as they are finished to earn a few coins to cover the monthly expenditures... At nights, I go to the movies or to a down-and-out play and when I get home, I sink into bed and sleep like a stone. (Sometimes I suffer from insomnia, which makes me complete bugger!)<sup>4</sup>.

In this painting, Kahlo depicts herself in academic pose. Similar to her other self-portraits, her gaze is serious and challenging. Yet, when we look more carefully, we notice that a doctoral cap of wool threads is woven into her braids; a tassel hangs from the side of the cap. Frida has masterfully transformed the hair of South Mexican (Tehuana) women to attain her goal, creating, in other words, academic respectability. Are flaws of beauty part of academic respectability? Like forgivable sins? This may be why she makes the bump on her chin more visible. In fact, by replacing the doctoral cap with the hairstyle of rural women, she implicitly mocks academic respectability. Evidently, Kahlo ruthlessly ridiculed everything about the established order. Now that she has become a part of that order, she is simply making fun of herself.

The little roses embroidered on the gilded fringe of her blouse allude to her curriculum, as she painted murals with her students at a *pulquería*<sup>5</sup> called *La Rosita* (*Little Rose*).

Appearing almost plain and unattractive at first sight, the painting demonstrates Frida Kahlo's mastery in rendering profound meanings and references to seemingly small details.

<sup>4</sup> Letter to Bertram and Ella Wolfe, 1944 r., [in:] Raquel Tibol, *Frida Kahlo Escrituras* UNAM 2001, p.268.

<sup>5</sup> A local bar or pub that specializes in *pulque*.

**Frida Kahlo**  
**Autoportret z warkoczem** | *Self-Portrait with Braid*, 1941  
olej na płycie pilśniowej | oil on masonite | 51 × 38,5 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*



Krótko po ponownym wyjściu za mąż za Diego Riverę Frida namalowała *Autoportret z warkoczem*, który ukazuje ją jako postać tyleż egzotyczną, co irytująco upartą.

Jednocześnie Frida jest tu naga i bezbronna. Jediną rzeczą, jaka ją chroni, jest winorośl, której liście zasłaniają jej nagość. Od czasów starożytnych liście winorośli były – obok liści figowych – uznawane za symbol wiecznego życia i rajskie odzienie; w tym przypadku, Frida czyni z tego motywu symbol „wiecznej miłości”<sup>6</sup>.

Jej naszyjnik, złożony z zabytkowych obrobionych kamieni, muszli i kamienia w kształcie męskiej głowy, symbolizuje naturę jej związku z Diego. Z kolei podłużny kamień lub fragment kości, który Kahlo umieściła pomiędzy męskimi i kobiecymi elementami, oznacza zawieszoną intymność, bowiem ponownie poślubieni małżonkowie podjęli decyzję o pozostaniu we wzajemnej abstynencji seksualnej.

Fantazyjny warkocz, z którego obraz czerpie swój tytuł, został sztywno zapleciony wysoko nad głową Fridy. Ten jedyny w swoim rodzaju sposób układania włosów zobaczyć można u młodych dziewcząt z regionu Chinantla w stanie Oaxaca, które przepłatają swoje włosy wełnianą nicią, tworząc na głowie strukturę podobną kształtem do precla. Tę fryzurę Frida przedstawia może w nieco przesadny sposób, ale uzyskuje zamierzone, wierne odwzorowanie lemniskaty, symbolu nieskończoności.

Z kolei w heraldyce sznur skręcony w ten sposób znany jest jako „węzeł miłosny” – połączenie dwóch okręgów w ramach takiego węzła symbolizuje małżeński związek dwojga kochanków. Jednak nieład fryzury Kahlo nie pasuje do panny młodej. Jej włosy są rozwichrzone i niezbyt umiejętnie zaplecone, jak gdyby coś kazało jej wątpić w tę obietnicę wiecznego trwania. Niesforne włosy Fridy wystające z węzła miłości wskazują, że w związku Kahlo i Rivery nie brakło trudnych chwil. To, czy powtórne małżeństwo zostanie zwieńczone prawdziwym połączeniem się obojga, wciąż stoi pod znakiem zapytania.

**Poczucie niepewności i nagość przedstawione w portrecie symbolizują kruchość oraz potrzebę opieki i ochrony. W liście z lipca 1941 do doktora Leo Eloessera, wieloletniego przyjaciela i zaufanego lekarza, Frida pisała:**

**Nasze powtórne małżeństwo jest póki co udane. Mniej sporów, a więcej wzajemnego zrozumienia, mniej drżenia z mojej strony w związku z innymi paniami, które nagle zajmują ważne miejsce w jego sercu. Jak widzisz, w końcu dotarło do mnie, że właśnie o to w życiu chodzi – cała reszta jest jedynie mrzonką. Gdyby mój stan zdrowia był lepszy, można byłoby nawet powiedzieć, że jestem szczęśliwa, ale fakt, że od stóp do głów jestem całkowitym wrakiem, kładzie się czasem ciężarem na myślach i nie szczędzi mi bolesnych chwil...<sup>7</sup>.**

<sup>[1]</sup> Winorośl jest starożytnym symbolem i odzieniem związanym z lubieżnymi, ekstatycznymi bachanaliami. Szerzej o emblemacie Amicus Post Mortem patrz Henkel i Schöne 1996, s. 259. (pełny tytuł: Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart und Weimar 1996).

<sup>[2]</sup> List Fridy Kahlo do Leo Eloessera z 18 lipca 1941 r. Raquel Tibol, Jetzt wo du mich verlaesst, liebe ich dich mehr denn je, Munich, 2004, s. 252.

Shortly after her second marriage to Diego Rivera, Frida painted *Self-Portrait with Braid*, in which she appears exotic and irritatingly self-willed.

Frida is naked and vulnerable in the painting. The only thing that protects her is the grape vine that covers her nudity with its leaves. Regarded as the symbol of eternal life and the clothing of Paradise alongside the fig leaf since ancient times, the wine leaf is often employed by Frida Kahlo to represent “everlasting love”<sup>6</sup>.

Comprised of old stones, as well as a seashell and a stone in the shape of a male head, the necklace symbolizes the nature of her alliance with Diego. The longish stone or bone link that Kahlo sets between the male and female elements clearly illustrates this: intimacy is prevented; the couple has agreed on abstinence in their second marriage.

The fantastic hairstyle, which gives the painting its name is a braid twisted upright over the head. Indeed, young girls from the Chinantla region in the state of Oaxaca wear their hair in this unique style. They braid their hair with thick woolen threads and set a pretzel – like do on their heads. Frida represents this hairstyle in a somewhat exaggerated manner. The eight she forms is a true lemniscate, the symbol of infinity.

A rope twisted in this manner is also known as the love knot in heraldry. The linking of two circles in the love knot symbolizes the union of two lovers in marriage. Nevertheless, Kahlo’s hairstyle is too disheveled for a bride. The hair is unkempt and poorly styled, as though something in her resists believing in this declaration of eternity. Kahlo’s unruly hair coming out of the love knot indicates that the couple went through several rough patches in their relationship. Whether this remarriage will actually lead to a union remains uncertain.

Kahlo’s sense of uncertainty is coupled with her nudity, which symbolizes fragility and the need for protection in the painting. In July 1941, Frida wrote the following lines to her old friend and physician Dr. Leo Eloesser:

**The remarriage is going well. There are fewer disputes, more mutual understanding, and less drilling investigations on my part about the other ladies, who suddenly hold an important place in his heart. As you see, I finally realized that this is what life is all about – everything else is just a pipe dream. Had my health been better, one could even say that I was happy, but the fact that I am such a wreck from head to toe sometimes muddles my mind and puts me through painful moments...<sup>7</sup>.**

<sup>[3]</sup> The grape vine is the ancient symbol and clothing of Bacchus lustful bouts in the Elysium Fields. For the Amicus Post Mortem emblem, see Henkel und Schöne 1996, p. 259.

<sup>[4]</sup> Full title: Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart und Weimar 1996).

<sup>[5]</sup> Letter from Kahlo to Eloesser, 18 July 1941. Raquel Tibol, Jetzt wo du mich verlaesst, liebe ich dich mehr Bac-chus. Munich, 2004, p. 252.

**Frida Kahlo**  
**Autoportret z małpami** | *Self-Portrait with Monkeys*, 1943  
olej na płótnie | oil on canvas | 81,5 × 63 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



**W roku 1943, kiedy powstał ten obraz, życie Fridy obrało nowy kierunek. Miała 36 lat, została współzałożycielką Seminario de Cultura Mexicana i otrzymała stanowisko profesorskie w Szkole Malarstwa i Rzeźby La Esmeralda, stworzonej przez Ministerstwo Edukacji rok wcześniej. Zaczęła uczyć i wkrótce otaczał ją krąg oddanych jej studentów.**

**W swoim autoportrecie Frida, ubrana w tradycyjny biały huipil (tunikę) z Yalalag, przyjmuje pozę znamionującą autorytet. Oprócz otaczających ją liści w przedstawieniu znalazł się również kwiat strelicji i cztery małpy, z pyskami rozdziawionymi z podziwu.**

**Co interesujące, brakuje jednej z wełnianych kitek, które zdobią huipil. Do bluz z Yalalag zazwyczaj mocuje się kilka włókien wełny bądź jedwabiu, które zwieszają się w formie dwóch frędzli po prawej i po lewej stronie pod dekoltem. Brakujący element nie został jednak zapomniany, lecz po prostu „usunięty”. W ten sposób Frida bawi się słowami – *tomar la borda*. Kolokwialne wyrażenie oznaczające ukończenie studiów to dosłownie „branie frędzelka”, a czarny biret z frędzelkiem był nakryciem głowy noszonym przez studentów akademii podczas uroczystości wręczenia dyplomów. Z kolei biret profesorski, utkany z wełnianych nici wplecionych we włosy Fridy, jest swoistą manifestacją dumy z bycia nauczycielem akademickim. Frida jest też tutaj królową, bowiem strelicja w języku hiszpańskim zwana jest *flor de la reina*, czyli „kwiat królowej”. Jest tu tylko jeden kwiat i jedna królowa – Frida, której poza jest istotnie postawą władczyni, otoczoną przez swoją świtę.**

**Małpy mogłyby być jej wielbicielami lub uczniami, wszakże miała dokładnie czterech studentów, zwanych Los Fridos<sup>8</sup>. Rozdziawiając pyszczki z ekscytacji i radości, próbują nauczyć się czegoś od swojej mistrzyni.**

**Jedna z małp bezceremonialnie chwyta za materiał tuniki i owija ogon wokół ramienia Fridy. Druga dotyka znaku wyhaftowanego pod frędzelkami. Znak ten pochodzi z wewnętrznego kręgu kalendarza azteckiego, symbolizując cztery mityczne cykle stworzenia. W drugim cyklu, którego schematyczne przedstawienie przykrywa ręka zwierzęcia, rodzaj ludzki został unicestwiony przez huragany; kataklizm przetrwały tylko nieliczne małpy.**

**Sukces Fridy jako wykładowcy La Esmeraldy był istotny nie tylko dla studentów malarki, ale najwyraźniej podbudował jej pewność siebie. Jej wyniosłe, świadczące o pełnej suwerenności spojrzenie pozostaje nieprzeniknione, ale pobrzmiwają w nim nuty cichej ironii. Z jednej strony portret przedstawia Fridę jako dumną nauczycielkę, z drugiej jednak alegoryczne ujęcie jej studentów nie jest zbyt pochlebne. Choć może i drwi z ustalonego porządku rzeczy, jest świadoma, że czerpie z takiego układu przyjemność i satysfakcję. W rezultacie kpi również z siebie.**

<sup>[…]</sup>

<sup>8</sup> Byli to Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada i Fanny Rabel. Ta ostatnia wspominała: „Każdy z nas kochał ją na swój sposób. „Nasze życia były tak ze sobą splecione, że nie potrafiliśmy sobie wyobrazić funkcjonowania bez niej – niczym rodzina razem jedliśmy, razem chodziliśmy do kina i rozmawialiśmy, dyskutując o życiu”. [w:] Linde Salber, *Frida Kahlo*, Rowohlt 1997, s. 116.

In 1943, the year in which this painting was executed, Frida's life had taken on a new direction. She was 36 years old, was among the co-founders of "Seminaria Cultura Mexicana", and was appointed as a professor to the School of Painting and Sculpture La Esmeralda, which had been opened by the Ministry of Education the year before. She began teaching and was soon surrounded by a group of dedicated students.

In the painting, Frida is dressed in the traditional white huipil clothing of Yalalag; she stands before the viewer in an authoritative manner. She is surrounded by leaves and a single bird of paradise flower; their mouths agape with admiration, four monkeys complete the painting.

Interestingly, one of the wool tassels of the huipil is missing. Traditionally, several wool or silk strands are fastened to the Yalalag blouses; they hang down as two tassels from left and right. One of the tassels is absent in the painting; however, it is not forgotten, but simply "removed". Frida thus offers wordplay: the colloquial term for graduation in Spanish is *tomar la borda*, "getting the tassel". It was common to wear a black cap with a tassel during graduation ceremony from the Academy. With the doctoral cap woven out of black wool threads in her hair, Frida is thus proud of herself as an academic. Furthermore, she depicts herself as a queen, as the colloquial name for bird of paradise flower in Spanish is *flor de la reina*, or the flower of the queen. There is a single flower, a single queen in the painting and that is Frida herself. Resembling a queen in posture, she is surrounded by her retinue.

The monkeys around her could represent her admirers or students. Frida had exactly four students, who were called Los Fridos<sup>8</sup>. Their mouths open with enthusiasm and joy, they are trying to learn something from their teacher. One of the monkeys brazenly reaches for the teacher's blouse and wraps its tail around her arm. Another monkey touches the sign embroidered underneath the tassel. The sign originates from the inner circle of the Aztec calendar and symbolizes the four creation cycles in the legend. Covered by the monkey's arm, the second creation cycle has destroyed humankind in a hurricane, leaving behind only a few monkeys.

Frida's success as a teacher at the Academy was not only important for her students, but, evidently, also good for her self-confidence as well. Her sovereign stare remains impenetrable, yet it also divulges a quiet irony. One could say that in the painting, Frida depicts herself as a proud teacher. Yet, the allegory she uses for her students is not entirely flattering. As much as she mocks the established order, Frida is aware that she is in fact enjoying this order. Consequently, she also makes fun of herself.

<sup>8</sup> Arturo García Bustos, Guillermo Monioy, Arturo Estrada and Fanny Rabel, *We all loved her each one in his own way*, tells us Fanny Rabel, *Our lives had been so close to each other that we could not imagine to live without her, like a small family, eating together, going to movies, and talk together, discuss life*. In: Linde Salber: *Frida Kahlo*. 1997, p. 116

**Frida Kahlo**  
**Autoportret jako Tehuanka lub Diego w moich myślach** | *Self-Portrait as Tehuana or Diego in My Thoughts*, 1943  
olej na płycie pilśniowej | oil on masonite | 76 × 61 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Okazałe, koronkowe nakrycie głowy okrywa tu Fridę niczym welon panny młodej. Zgodnie z tradycją mieszkanki Tehuany, wyłącznie w drodze do kościoła, narzucały luźno na ramiona tę obficie nakrochmaloną część garderoby – zdobioną barwną jedwabną lamówką – zakładając ją na głowę jak kaptur, dzięki czemu ich oblicza wyglądały jak kwiaty w pełnym rozkwicie. Był to zatem element uroczystego stroju, mocno zakorzenionego w lokalnym obyczaju, jednak w tym konkretnym obrazie jest to znak czegoś bardzo szczególnego, symbol głębokiej i tajemnej myśli.

Decydując się na wybór tego swoiście ortodoksyjnego i uroczystego kostiumu, Kahlo pragnie zademonstrować, że jej podziw dla Diego osiągnął wręcz religijny wymiar. Wyczekuje go jak panna młoda; jej spojrzenie jest przepełnione miłością i czułością, a jednocześnie zdaje się być nieobecne, ze wzrokiem skierowanym gdzieś w dal. Czoło Fridy zdobi portret Diego, bowiem tylko wyłącznie on istnieje w jej myślach. To właśnie te myśli promieniują białymi nitkami z nakrycia głowy na podobieństwo metafizycznej aury, płynąc dalej, poza ramy obrazu.

Kwiecisty diadem we włosach Fridy nie jest jednak elementem tradycyjnego stroju; szczególną uwagę zwracają tu liczne liście tworzące tę unikalną ozdobę. Wianek z kwiatów noszony zazwyczaj przez młode dziewczyny uległ tu pewnej modyfikacji – kwiaty zostały zastąpione liśćmi. Wiodące z nich żyłki wiją się między białymi „myślami” Fridy, na podobieństwo delikatnych pędów winorośli lub czarnych korzeni.

Motyw liści stopniowo porastających otoczenie pojawia się w innym dziele Kahlo, mianowicie w *Korzeniach*, które powstały mniej więcej w tym samym czasie. W *Korzeniach* Frida zawarła aluzję do buddyzmu, którego praktykami wówczas się zainteresowała. Miała bowiem nadzieję, że poprzez medytację osiągnie taki stopień koncentracji, by wytworzona siłą umysłu energia była w stanie dokonywać zmian w niej samej i w jej otoczeniu.

W niniejszym arcydziele Frida jest wycofana, zamknięta w sobie, a jednocześnie niezwykle skupiona, jakby gdyby pragnęła przywołać obecność Diego modlitwą lub poprzez inny rodzaj białej magii. Z kolei białoróżowe, w pełni rozwinięte kwiaty lotosu symbolizują czystość i miłość. Ich obecność w tym portrecie ma swoje źródło w fascynacjach Fridy, która – w czasie, gdy powstawał ten portret – ogromnie interesowała się mitologią Indii. Z pewnością była jej znana historia miłosna Parwati i Śiwy.

Aby zyskać miłość Śiwy, Parwati musiała mu udowodnić, że dorównuje mu w dziedzinie, w której Śiwa osiągnął doskonałość, czyli w ascetyzmie. Parwati starała się osiągnąć konieczną wytrwałość i samokontrolę, osiągnęła wszystkie wskazane stopnie wyrzeczenia i samodyscypliny, przez długi czas oddając się ascetycznym praktykom. W końcu bogowie docenili wysiłki Parwati i nagrodzili ją, bojąc się, że energia, którą emanowała, uczyni poważne szkody. Długość nitki i żyłek wskazuje, że Frida również do końca znosiła ciężkie próby. Medytuje zatem i czeka na gest bogów mających pobłogosławić jej związek z Diego, który będzie ją wreszcie prawdziwie kochał i nigdy więcej nie złądzi.

With a large, lace huipil headgear worn by the Tehuanas on Sundays, Frida covers herself like a bride with a veil in this painting. Traditionally, this starched-lace garment with colorful silk trimming would be loosely draped over the shoulders; the wide flounce was pulled over the head like a hood only on the way to the church, revealing the face like a blossoming flower. This lace garment was a ceremonial attire; in this particular painting, it serves as a sign of something very special and a symbol of mysterious thought.

By choosing this strict and ceremonial costume, Kahlo strives to demonstrate that her admiration of Diego has attained almost a religious dimension. She waits for Diego like a bride; her look is filled with love and affection, though she is simultaneously absent, gazing into the distance. Frida's forehead is emblazoned with a portrait of Diego, indicating that he alone dominates her thoughts. They are arranged in the form of white threads that radiate from the hood like an aura into the distance and extend beyond the painting's frame.

The flower decoration in her hair, however, is not part of the traditional costume. Particularly the numerous leaves in Frida's hair decoration draw the eye; the classical flower ring decorating the hair of a young girl is modified and the flowers are replaced by leaves. The veins of the roots meander around Frida's white "thoughts" like fine grape-vines or black roots.

Frida used the leaf motif overgrowing the environment in another painting, namely *Roots*, which she painted around the same time. In *Roots*, Frida alludes to Buddhism, which she had grown interested at the time because she was hoping that with the help of meditation, she would be able to focus her thoughts and cause changes with the produced energy.

In this masterpiece, Frida is withdrawn, yet highly focused. It appears as though she wants to invoke Diego's presence with prayers or a different kind of white magic. Symbolizing purity and love, the lotus flowers blossom in pinkish white colors. During the time she painted this work, Frida was highly interested in Indian mythology. It is certain that she was familiar with the love story of Parvati and Shiva.

In order to earn Shiva's love, Parvati had to prove to him that she could measure up to him in his domain, namely asceticism. Parvati strived to master steadfastness and self-control, underwent all the prescribed stages of self chastisement, and subjected herself to ascetic practices for a long time. Finally, the gods recognized her efforts and rewarded Parvati, as they were afraid that the energy emanating from Parvati would cause harm. As the length of the threads and veins suggests, Frida too has endured hardships for a long time. She meditates and waits for the gods to give their benediction to her relationship with Diego, that Diego finally loves her truly and never strays again.



**Frida Kahlo**  
**Panna młoda przerażona otwierającym się przed nią życiem**  
*The Bride who Becomes Frightened When She Sees Life Opened, 1943*  
olej na płótnie | oil on canvas | 76 × 61 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



W tym obrazie Frida czerpie z tradycji martwej natury w duchu *memento mori*, jednocześnie korzystając z rozmaitych źródeł literackich, by zilustrować złożoną wewnętrzną relację między seksualnym pożądaniem a miłością.

Natura rzeczy przejawia się w zmysłowej aranżacji owoców – dwie połówki arbużów i dwa kokosy tworzą układ jin-jang. Banany u dołu przedstawienia symbolizują jang, pierwiastek męski, zaś pierwiastek żeński, jin, uosabia rozcięta papaja u góry. Obydwa elementy dopełniają się, lecz nigdy nie stają się jednością. To dlatego połówki arbużów nie zostały wycięte z jednego owocu, co sprawia, że nie da się ich połączyć. Przed kompozycją z owoców siedzi sowa, która zdaje się dumać nad przedstawionym tu układem. Obecny tu również konik polny stara się zwrócić na siebie uwagę ptaka, co stanowi nawiązanie do bajki Ezopowej o sowie i koniku polnym. W przypowieści tej sowa zaprasza drażniącego ją niezmiernie owada na kolację, która kończy się dla biedaka tragicznie.

Jak zauważa Salomon Grimberg, tytułowa bohaterka, czyli przedstawiona na drugim planie lalka, może być nawiązaniem do przyjaciółki Fridy – Jacqueline Lamba. Frida Kahlo kupiła tę lalkę na pchlim targu w Paryżu i w liście do Nickolasa Muraya zwróciła uwagę, że jej blond włosy, niebieskie oczy i suknia ślubna czyniły ją prawdziwie piękną<sup>9</sup>. Kiedy wielce podobna do owej lalki Jacqueline, żona André Bretona, odwiedziła Fridę w Meksyku, ta przeżywała właśnie namiętny romans<sup>10</sup>. Kahlo wplotła przyjaciółkę w kompozycję jako delikatną, czarującą laleczkę, która rozważa, jak głęboko przeraża ją ta symfonia ziemskiej żądz, przebrzmiewającej w konfiguracji martwej natury.

Poprzez dwa rozkrojone w ząbki arbuzy Frida daje patrzacemu wgląd w przerażającą naturę jej własnych pragnień, obnaża głębię swojej żądz, nienasyconego głodu symbiotycznej wzajemności. Jednak gdyby złożyć oba owoce razem, nie nastąpi harmonia, ani nie dojdzie do spełnienia, ponieważ nie będą do siebie pasować. Z oczami zwróconymi na pannę młodą kokosowa głowa należąca do męskiej części układu zdaje się uchylać kapelusza w przyjaznym pozdrowieniu, flirtując z powabną lalką<sup>11</sup>. Z kolei kokos u dołu, element żeńskiego ansamblu, spogląda smutnym wzrokiem na patrzącego i konika polnego siedzącego na bananach. Jeśli obraz ten miałby być wyobrażeniem życia Fridy w 1943 roku – a przecież jej dzieła nierzadko niosą takie przesłanie – to odzwierciedlenie jej ówczesnego stanu jest niezwykle precyzyjne. Trawiona miłością do Diego Frida głęboko pragnie tego symbiotycznego zjednoczenia. Jednocześnie trapi ją niezmierny kompleks niższości. Konik polny daremnie stara się zwrócić na siebie uwagę sowy. Jeśli jednak sowa go zauważy, tak jak w bajce Ezopa, konsekwencje będą tragiczne. Istnieje bowiem tylko jedna możliwość – *memento mori*.

<sup>9</sup> Salomon Grimberg, *Frida Kahlo The Still Lifes*, London, New York 2008, s. 86–91.

<sup>10</sup> Lamba i Breton rozstali się w 1943 r. Jaqueline poślubiła później Davida Hare, amerykańskiego rzeźbiarza.

<sup>11</sup> W języku hiszpańskim o flirtcie mówi się czasem „haciendo cocos”, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „robić kokosy”.

In this painting, Kahlo picks up the still life tradition of *Memento Mori* and by using various literary sources, she depicts the complex relationship she has with sexual desire and love.

The nature of things is portrayed through the sensual arrangement of fruit: two halved watermelons and two coconuts formally create a yin-yang sign. Representing the male part, the yang is symbolized with bananas below, whereas representing the female part, the yin is represented by an open papaya above. Both parts complement one another, yet they never become one. This is why the watermelons are not cut from one piece and thus can never be joined. An owl sits before the composition as though reflecting on the represented arrangement. A grasshopper tries to draw the owl's attention. This scene illustrates the Aesop's fable of the owl and the grasshopper: the owl invites the grasshopper with a nerve-racking stridulation to dinner, which has fatal consequences for the poor insect.

As Salomon Grimberg notes, the title heroine in the background, which is a doll, may be connected to Frida Kahlo's friend Jacqueline Lamba. Frida Kahlo bought this doll at a flea market in Paris and in a letter she wrote to her lover Nick Murray, she described how very beautiful the doll was with her blond hair, blue eyes and bridal gown<sup>9</sup>. When André Breton's wife Jacqueline, who looks very similar to the doll in the painting, visited Frida Kahlo in Mexico, she was having a torrid affair<sup>10</sup>. Kahlo included her friend Jacqueline in the painting as a delicate, charming doll, reflecting how she is frightened by the earthly symphony of lust that the still life arrangement evokes.

With the two scalloped watermelons, Frida offers the viewer insight into the frightening nature of her own desires; she presents the greed for lust, the unquenchable desire for symbiotic mutuality. Yet, nestling the two watermelons together would not yield any actual harmony or satisfaction because the watermelons do not match. With his eyes on the bride, the coconut head over the male part seems to raise his hat with a friendly greeting, as he flirts with the bride<sup>11</sup>. Set in front of the fruit ensemble, the other coconut, which belongs to the female part, seems to gaze sadly at the viewer and the grasshopper on the bananas. If this painting serves as a symbol of Frida's life in 1943 – and her paintings are often laden with such messages – then it reflects exactly her condition at the time: consumed by Diego's love, Frida yearns to have a symbiotic relationship with him. At the same time, she is also suffering from an immense inferiority complex. The grasshopper unsuccessfully tries to draw the attention of the owl. Yet, if at one point, the owl notices the owl – as it does in Aesop's fable – then the consequences will be fatal. For, there is only one possibility – *Memento Mori*.

<sup>9</sup> Salomon Grimberg, *Frida Kahlo The Still Lifes*, London, New York 2008, p. 86-91.

<sup>10</sup> Lamba and Breton separated in 1943. She later married David Hare, the American sculptor.

<sup>11</sup> In Spanish, flirting is sometimes called *haciendo cocos*, literally meaning, "making coconuts".

**Frida Kahlo**  
**Portret Nataszy Gelman** | *Portrait of Natasha Gelman*, 1943  
olej na płótnie | oil on canvas | 30 × 23 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*



Ten obraz jest świetnym dowodem na to, że Frida Kahlo tworzyła nie tylko niedoścignione autoportrety, ale potrafiła również przedstawiać znakomite wizerunki innych.

Uchodząc przed nazistowskim zagrożeniem, melancholijna Natasza Zahalkaha (1911–1998), opuściła Czechosłowację, by udać się do Meksyku, gdzie spotkała Jacques’a Gelmana (1909–1986), który sam wyemigrował z Rosji, a w Meksyku odniósł niemały sukces jako producent filmowy. Razem zaczęli kolekcjonować sztukę.

Jacques Gelman zamawiał portrety swojej żony u licznych artystów współczesnych – te, które powstały, mogły wypełnić sporych rozmiarów salę wystawową.

*Portret Nataszy Gelman* autorstwa Fridy był pierwszym dziełem, jakie kolekcjoner od niej zakupił. Wszystkie inne arcydzieła obecne na tej wystawie powstały w kolejnych latach, zaś *Portret Nataszy* jest swoistym prologiem wieloletniej przyjaźni, wskazując jednocześnie, że ich wzajemna relacja była na początku co najmniej chłodna.

W 2007 r. w mieście Meksyk odbyła się retrospektywna wystawa zatytułowana *Frida Kahlo. Homenaje Nacional* będąca wyrazem rodzimego hołdu dla artystki. W znakomitym eseju napisanym z okazji wystawy Juan Rafael Coronel Rivera przypuszcza<sup>12</sup>, że malując ten portret, Kahlo była owładnięta zazdrością, ponieważ Diego spotkał Nataszę Gelman w miejscach, w których zdarzyło mu się już ulegać urokowi pięknych kobiet – w studiach filmowych Posa i należącym do przyjaciela Gelmanów Barze de Ciro. Ku rozgoryczeniu Fridy bar ten gromadził głównie gwiazdy i gwiazdeczki kina, które garnęły się do Rivery, pragnąc pozować sławnemu artyście jako modelki. Korzystając ze znajomości zawartych w tym wielce popularnym miejscu spotkań meksykańskiego beau monde'u, Rivera stworzył cykl dziesięciu murali w estetyce pin-upu, w których modelki hojnie eksponowały swoje wdzięki. Płotka mówi, że wśród nich była również Natasza Gelman.

Z tego powodu namalowany przez Kahlo portret kolekcjonerki cechuje się zdystansowaną oraz, jak zauważa Coronel, „złośliwą” manierą. Należąca do śmiećki towarzyskiej Natasza ukazana jest oczywiście w kreacji najnowszego kroju, bez folklorystycznych elementów, za którymi przepadała Frida. Każdy szczegół świadczy o tym, że mamy do czynienia ze światową damą, osobą w pełni świadomą ówczesnej estetyki. Widzimy tu i modną czarną suknię z wykwinnym kołnierzem z delikatnego futra, kolczyk z diamentami, jak i perfekcyjnie wykonany makijaż i elegancko wyskubane brwi, które stanowią mocny kontrast dla wydatnych brwi Fridy. Kolejnym elementem jest finezyjna fryzura, która sugeruje, że Natasza Gelman przyszła pozować Fridzie prosto z salonu piękności, wątpliwe, by Natasza wyglądała tak na co dzień. Zapewne jest przygotowana na elegancki wieczór, a jej loki, świeżo ułożone lokówką, przypominają fryzury gwiazd filmu, chociażby Joan Crawford. Elektryczne lokówki z regulacją temperatury dopiero co pojawiły się na rynku, a układanie włosów w ten sposób było jednym z ówczesnych trendów. Niemniej, dzięki pomysłowemu zabiegowi Fridy, loki nad czołem Nataszy przypominają różki, co potęguje wrażenie szkaradności charakteru modelki. Nie jest to bynajmniej przypadkowa czy niezamierzona aluzja do skłonnej do deprawacji żądz ukrytej za fasadą eleganckiego wyglądu.

Choć pierwotnie stosunki między Fridą a Nataszą były dość napięte, obie kobiety połączyła szczerą, wieloletnią przyjaźń. Natasza uwielbiała twórczość Fridy, której prace gęsto ozdabiały ściany sypialni kolekcjonerki.

With this painting, Frida Kahlo proves that not only does she excel in self-portraits, but that she is an outstanding portraitist as well.

Running away from the Nazis, the melancholic Natasha Zahalka Krawak (1911-1998) had fled Czechoslovakia to Mexico, where she met Jacques Gelman (1909-1986) who had escaped from Russia. Jacques Gelman was a successful movie producer and together with Natasha, he began to collect art.

Jacques Gelman commissioned many contemporary artists to paint portraits of his beautiful wife. It was possible to fill out an entire hall with the portraits of Natasha.

Frida Kahlo's *Portrait of Natasha Gelman* is the first work that the collector purchased from her. All the other masterpieces you will see in this exhibition were executed in the ensuing years. The portrait thus assumes its place at the onset of a longterm acquaintance and indicates that the friendship was, to say the least, cool in the beginning.

In an outstanding essay he wrote on the occasion of the Homenaje Nacional exhibition organized in Mexico City in 2007, Juan Rafael Coronel Rivera notes<sup>12</sup> that Kahlo was possibly overwhelmed by jealousy when she painted this portrait because Diego met Natasha Gelman in a setting in which many beautiful women had turned his head: the Posa Film Studios and Bar de Ciro at Hotel Reforma, which belonged to a friend of the Gelmans. Much to Frida's chagrin, mostly female stars and starlets would gather at this bar and swarm around Rivera to offer themselves as models to this famous artist. From the acquaintances he made at this prominent social scene in Mexico, Rivera created a series of ten murals in which the pin-up girls were generously displayed. Rumor has it that Natasha Gelman also modeled for one of these pin-ups.

This is why Kahlo depicts the collector in a distant and, as Coronel notes, somewhat “malicious” manner. As a socialite, Natasha is depicted in the most modern clothes, without any folkloric accessories that Frida was so fond of. Each detail testifies to the high international standards of this lady. The fashionable black dress with the fine fur collar, an earring with diamonds, a well-applied make-up with elegantly plucked eyebrow that are in direct contrast to Frida's. In addition, there is the refined hairdo, which indicates that Natasha Gelman came straight from the beauty parlor to pose for Frida Kahlo. With freshly curled waves, this hairdo is not a daily style. Natasha is prepared for an elegant evening and her locks, freshly curled with a curling iron, resemble the modern hairdos of movie stars of the period, such as Joan Crawford. The electrical curling irons with heat control had just been released and it was thus quite fashionable to curl hair in this style. However, by letting the little curls on Natasha's forehead stand up like little horns, Frida ingeniously strengthens the malicious impression. This is certainly not an inadvertent allusion to a concealed, easily depraved sense of lust hidden behind the elegant appearance.

This early critical phase between the two women was followed by years of good friendship. Natasha loved Frida Kahlo's works and surrounded her bedroom with her paintings.

<sup>12</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, *Homenaje Nacional*, 2007, p. 236-241.

<sup>12</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, *Homenaje Nacional*, 2007, s. 236–241.

**Frida Kahlo**  
**Miłosny uścisk wszechświata, Ziemia (Meksyk), Ja, Diego i Pan Xolotl**  
*The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Me, Diego and Señor Xolotl*, 1949  
olej na płycie piśniowej | oil on masonite | 70 × 60,5 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Forma Diego jest formą łkliwego monstrum, którego babka, Pradawna Ułajaczka, konieczna i wieczna materia, matka ludzi i wszelkich bogów, zmyślonych przez człowieka w jego malignie, KOBIEȦ, a wśród nich wszystkich JA, chciałaby trzymać w swych ramionach jak nowo narodzone dziecko

– pisała Frida z okazji obszernej retrospektywnej wystawy dzieł Rivery, którą otwarto w 1949 r. w Palacio Nacional de Bellas Artes w mieście Meksyk. Kahlo stara się w tym tekście ująć swoją miłość do Diego.

Uczucia, które Frida pragnie wyrazić w swoim eseju, stały się głównym wątkiem *Miłosnego uścisku wszechświata*, niezwykle złożonego dzieła stworzonego w tym samym okresie. W obrazie dominują dwa motywy ikonograficzne, jak w innych pracach powstałych w tym czasie Frida łączy elementy wywodzące z odmiennych tradycji religijnych, tzn. chrześcijaństwa i buddyzmu, umieszczając św. Annę Samotrzecią (Matkę Boską z Dzieciątkiem i św. Anną) w kosmicznym kontekście, jednocześnie wiążąc tenże motyw z buddyjską koncepcją jedności.

W *Miłosnym uścisku wszechświata* postać matki przyjmuje kształt meksykańskiej bogini Ziemi; jej obfitujące w pokarm piersi spływają mlekiem. Przed nią siedzi Frida, odziana w krwistoczerwony strój Tehuanek. Frida płacze – krew spływa z otwartej rany na piersi. W ramionach trzyma nagie dziecko, Diego Riverę, który w jednej dłoni niesie płomień Śiwy, a z jego czoła patrzy niszczycielskie trzecie oko Śiwy. To właśnie oko i ogień tego indyjskiego bóstwa spopielił jego otoczenie, kiedy uścisk Parwati zakłócił jego medytację. Parwati objawia tu swoją mroczną stronę: Frida przybiera postać bogini Kali, która nosiła czarne, rozpuszczone włosy i domagała się ofiar z krwi. W tradycji indyjskiej Kali niejednokrotnie wyobrażona jest z ciałem swego małżonka, Śiwy, spoczywającym na jej łonie. Śiwa z kolei posiadał trzecie oko w swoim czole; Kali uratowała Śiwę dzięki swojej mocy i dała mu ducha. Stąd też, jako Matka Ziemia, Parwati-Kali daje Śiwie życie, które dzięki swojej dwoistej naturze może mu zawsze odebrać przez chorobę i śmierć.

Jednocześnie Kahlo nawiązuje do chrześcijańskiego motywu św. Anny Samotrzeciej. Św. Anna, matka, trzyma na podółku Marię, w której objęciach spoczywa Jezus. Wśród znanych przedstawień tego motywu jest m.in. przedrenesansowa Madonna, Dzieciątko, św. Anna i Aniołowie Masolino da Panicale – którego reprodukcja znajdowała się w jednej z ksiąg w bibliotece Fridy – oraz św. Anna Samotrzec Leonarda da Vinci.

Głównym celem tych religijnych dzieł jest wzbudzenie uczucia współczucia i litości, które zachęcają patrzącego do mistycznego utożsamienia się w wyciszonej, nabożnej adoracji. Frida zaś zwraca się do kosmicznych sił, by pomogły jej oprzeć się temu, co grozi jej zniszczeniem. Jednocześnie pragnie, by patrzący znalazł w sobie współczucie i litość dla niej.

Obecność Słońca i Księżyca, które Frida często wykorzystywała w swoim malarstwie jako symbole połączenia niebiańskiej miłości z jej własną, sprawia, że tradycyjny motyw zyskuje wymiar kosmiczny. Choć jin i jang są dwoma odwiecznie przyciągającymi się siłami, nie osiągnęły jeszcze pełnej jedności. Słońce i Księżyc ujmują ranną i samotną Fridę w swoje objęcia we wszechświecie, który przyjął kształt jin i jang. U stóp Fridy, w ramionach Kosmosu, spoczywa mały bezwłosy pies Xolołl, który będzie jej towarzyszem w przyszłym istnieniu.

Diego's form is that of an affectionate monster, which the grandmother, the Antigua Ocultadora, the essential, eternal matter, the mother of men, and all the gods invented by them in their delirium, out of fear and hunger, THE WOMAN, and among all of them - I MYSELF - would like always to hold in her arms like a newborn child,

– writes Frida Kahlo on the big Diego Rivera retrospective opened at Palacio Nacional de Bellas Artes in Mexico City in 1949. In this text, Kahlo strives to put her profound love for Diego into words.

In the highly complex work she painted during the same period, the theme is centered on the feelings she expresses in the text. Frida fundamentally follows two iconographic motifs in the painting. Similar to her paintings from those years, she connects different world religions with one another, namely Christian iconography with Buddhist thought. She places the art-historical Anna Selbdritt (the Virgin and Child with St. Anne) motif in a cosmic context and, at the same time, connects this iconography with the Buddhist theory of unity.

Here, the mother is depicted as a Mexican earth goddess with milk dripping from her fertile breasts; dressed in the blood-red clothing of the Tehuanas, Frida sits in front of her. She is crying; blood flows from the open wound on her chest. In her arms, she holds the naked baby Diego Rivera, who carries the flame of Shiva in one hand and has Shiva's destructive third-eye on his forehead. The Indian God Shiva burned down his immediate surroundings with this third eye and the flame of life because he was distracted from meditation with Parvati's embrace. Here, we see the dark side of Parvati: Frida is in the form of goddess Kali, who wore her black hair down and, as the dark goddess of the time, needed blood victims. According to Indian belief, Kali carried her husband Shiva's body on her lap. Shiva had a third eye on his forehead; Kali rescued Shiva with her power and gave him spirit. Hence, as the earth mother Parvati, Kali gave Shiva life, which, due to her double nature, she could always take back by sickness and death.

At the same time, Kahlo uses the Anna Selbdritt iconography, which is a part of Christian worship images. In this iconography, St. Anne, the mother, holds baby Mary on her lap, whereas, the Virgin Mary holds her own baby Jesus in her arms. Among the renowned examples of this kind are early Renaissance master Masolino da Panicale's *Madonna and Child, Saint Anne and the Angels* – which was featured in a book in Frida Kahlo's library – and Leonardo da Vinci's *The Virgin and Child with Saint Anne*.

In any case, the objective in these devotional paintings is to arouse feelings of sympathy and compassion. The paintings invite the viewer in silent worship to mystical identification. In order to cope with what threatens to destroy her, Frida Kahlo calls upon cosmic forces for help. At the same time, she wishes the viewer to have sympathy and compassion for her.

By adding sun and moon figures, which she often employs in her paintings to combine celestial love with that of her own, Frida Kahlo introduces a cosmic dimension to this traditional motif of art history. Yin and Yang are two forces that have eternally attracted one another, but have not yet attained absolute union. The Sun and the Moon embrace the injured and lonely Frida in universe in a Yin-Yang form. As her companion to the hereafter, the small hairless dog Xolołl rests at the feet of Frida, in the arms of Cosmos.

**Frida Kahlo**  
**Portret kobiety w bieli** | *Portrait of a Woman in White*, 1929  
olej na płótnie | oil on canvas | 119 × 81 cm

*Kolekcja prywatna* | Private collection



**W czasie gdy Diego Rivera oświadczył się Fridzie Kahlo, artystka malowała portret swojej przyjaciółki Dorothy Brown Fox, pochodzącej z Kalifornii. Dorothy przyjechała do Meksyku, aby poćwiczyć słownictwo, ponieważ chciała zostać nauczycielką języka hiszpańskiego. Jej portret nie został dokończony prawdopodobnie dlatego, że wkrótce Frida Kahlo i Diego Rivera sami wybrali się w podróż do Kalifornii. Przez wiele lat (aż do 2014 roku) zagadką pozostawało, kim jest sportretowana kobieta w bieli. Rozstrzygnęły ją dopiero opowieści rodziny Brown Fox, a także znajdujące się w ich zbiorach zdjęcia oraz listy, przechowywane obecnie w Muzeum Fridy Kahlo.**

***Portret kobiety w bieli* to w pewnym sensie rodzaj portretu ślubnego. Postać kobiety została na nim przedstawiona niejako przed wypowiedzeniem przysięgi małżeńskiej. W rzeczywistości zarówno Frida, jak i Dorothy były wtedy pannami młodymi. I właśnie dlatego ta nieskończoność kompozycji dodaje jej uroku.**

When Diego Rivera proposed to Frida Kahlo, she was painting a portrait of her friend, Dorothy Brown Fox from California. Wishing to become a teacher of Spanish, Dorothy had come to Mexico to practice the language. Her portrait was never completed, probably because not long thereafter Frida and Diego themselves would go to California. Many years later the mystery concerning the identity of the woman in white was resolved. It was corroborated by the stories recounted by members of the Brown Fox family, as well as photographs and letters found in the family collection. The latter are now a part of the archive at the Frida Kahlo Museum.

In a sense, *Portrait of a Woman in White* is a wedding portrait, as the female figure in it was depicted before taking marriage vows. In fact, both Frida and Dorothy were brides-to-be at the time, and it is that singular incompleteness which endows the composition with its appealing charm.



**Frida Kahlo**  
**Maski (Carma)** | *Mask (Carma)*, 1946  
tusze sepiowy na papierze | sepia ink on paper | 21,6 x 27 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

Pod koniec lat 40. XX wieku świat przedmiotów obecny we wczesnych obrazach olejnych Fridy ustępuje miejsca całkowicie odmiennemu uniwersum rysunku, czerpiącemu obficie ze sfery fantazji, domeny, która do tej pory nie była brana przez nią pod uwagę. Dla Kahlo decydującym czynnikiem jest fakt, że do wykonania rysunku nie potrzeba znacznej ilości materiałów i narzędzi. Przykuta chorobą do łóżka Frida była w stanie pracować bez większych trudności, rysując ołówkiem lub tuszem sepiowym. Kiedy się patrzy na rysunki, ma się wrażenie, że nie zostały stworzone na sprzedaż, a po to, by swobodnie komunikować ciągi pojawiających się w myślach skojarzeń. Tym samym Frida mogła bezpośrednio przetransmitować swoje tęsknoty na papier, do wykreowanej na nim krainy marzeń.

Bogactwo pogmatwanych i głębokich fantazji sprawia, że owe mistrzowskie rysunki stają się podróżą w jedyny w swoim rodzaju świat formy, którą rzadko kojarzy się z Fridą. W tym świecie artystkę zajmuje przede wszystkim psychologia i antropomorficzne rojenia surrealistów, które Kahlo splata ze swoim własnym wszechświatem marzeń. Istota tych przedstawień zawiera się w cudownie wyschniętych krajobrazach – w pragnieniu użyźnienia i syntezy elementów męskich i kobiecych. Widzimy w nich smutną Fridę, której tęsknota za połączeniem miłości i zaspokojenia przybiera kosmiczne wręcz rozmiary.

Najlepszą bodaj analogią dla tych wypełnionych surrealistycznymi niespodziankami rysunków są dzienniki Fridy.

Rysunki wykonane tuszem sepiowym ukazują ulotne przeświadczenie artystki, że może spełnić swoje tęsknoty, sięgając do kluczowej koncepcji buddyzmu zakładającej jedność wszechświata. To właśnie poprzez akumulację splecionych ludzkich ciał, głów, zwierząt i kończyn, które przenikają się i przeobrażają się wzajemnie, Kahlo komunikuje transcendentalną ideę: każde indywidualne istnienie jest częścią całości, w każdym detalu kryje się wielkość całego stworzenia. Ręce, nogi i oczy symbolizują jedność idei i czynów.

After the 1940s, the world of objects in Frida's early oil paintings are replaced by an entirely different world of drawing that stems from the realm of fantasy that has not been considered up until that point. For Kahlo, the crucial factor was that drawings could be executed with very few pieces of equipment. They were more spontaneous and direct than the complicated oil paintings. As she lay in her sick bed, Frida was able to work easily on her drawings with pencils or sepia ink. In looking at the drawings, one feels that they were not intended for sale, but were designed to freely communicate Frida's associations. Frida directly transmitted her yearnings on paper in a dreamland.

With all those muddled and profound fantasies, these masterful drawings thus take us to an entirely unique world of form that is usually not associated with Frida. In this world, Frida is preoccupied with psychology and the anthropomorphic fantasies of the Surrealists, which she connects with her own dream world. Wondrously dried up landscapes with a thirst for the fertilization and fusion of the male and female elements constitute the core of these representations. They reveal a sad Frida, whose longing for the combination of love and satisfaction attains cosmic dimensions.

Filled with surreal surprises, these drawings can be best compared to Frida's journals.

Frida's drawings in sepia ink demonstrate her fleeting conviction that she can fulfill her longing with the central Buddhist idea of the unity of the universe. Through the accumulation of intertwined human bodies, heads, animals and limbs that penetrate and reshape one another, Kahlo conveys this transcendental idea: every individual thing is a part of the whole and great creation is hidden in each detail. Hands, legs, eyes, symbolize the unity of ideas and actions in these drawings.



Frida wykorzystuje ten symboliczny język buddyźmu, by nadać swemu pragnieniu jedności konkretną formę. Niekiedy w przedstawieniu pojawiają się portrety krewnych i znajomych, a także autoportrety Fridy, które zresztą nietrudno rozpoznać. W ten sposób Kahlo ujmuje swój osobisty świat w filozoficzne ramy. W porównaniu zaś z wcześniejszymi pracami erotyczna tęsknota obecna we wszystkich dziełach z lat 40. XX wieku wyrażona jest w znacznie bardziej bezpośredni sposób.

Ten cykl sepiowych rysunków określano błędnie mianem *Carma*. Istotnie, na niektórych znajduje się napis *Саржа*. Byłoby jednak błędem przyjmować, że to litery łacińskie i odczytywać ten zapis jako słowo *Carma*. To w istocie cyrylica – po transliteracji otrzymujemy wyraz czytany jako „sadża”, co oznacza kuropatwę. Frida Kahlo lubiła bawić się taką przewrotną grą słów. Były częścią jej zabaw w chowanego, kiedy próbowała ukryć swoje romanse. Prosiła na przykład swoich kochanków, by adresowali swe listy do Carmen i przesyłali je na poste restante do Coyoacán. To było jedno z imion, które otrzymała na chrzcie: Magdalena Carmen Frida Kahlo. Zbieżność słów „Carmen” i „carma” nie wymaga objaśnień. Z drugiej zaś strony, koncepcja karmy wiążącej się z buddyjską ideą ponownych narodzin często pojawia się w pracach Fridy i pisana jest przez „k”.

W pierwszym rysunku wyróżnia się małpa w ludzkiej masce, chwytająca się jedną ręką za pośladki. Spod spodu wystają liczne ręce i nogi, jak gdyby pod ciałem zwierzęcia kryły się inne postacie. Z prawej strony siedzi odziana w maski naga para, a ich ciała noszą ślady ran; spod nich również sterczą ręce i nogi. W środku widzimy dwie karty – rozłożone niczym dwie strony otwartej książki – i dwie wyobrażone na nich twarze. Z górnego prawego rogu frunie uskrzydłona głowa, zaś tło stanowią rozbudzające apetyt kawałki owoców. Rysunek ukazuje zmysłowość zakazanej miłości i ukrywanie pozamałżeńskiego związku.

Ten sam wątek, choć zrealizowany z większą finezją, pojawia się w drugim rysunku cyklu. Aby ukazać jedynostkowość jako część większej całości, a całość stanowić część indywidualnego elementu, Kahlo ilustruje tu buddyjską ideę jedności i cykliczność odradzania się.

Kahlo uses the symbolic language of Buddhism to lend a concrete form to her longing for unity. At times, easily identifiable portraits of friends and relatives, as well as Frida's self-portraits also find their way into the drawings. Hence, Kahlo presents her private world in a philosophical framework. Compared to her earlier works, the erotic longing observed in all her drawings from the 1940s, are executed in a much more direct manner.

This collection of sepia drawings has wrongly been referred to as *Carma*. Some of them are indeed marked *Саржа*. However, it is a mistake to treat these letters as Roman letters and, derive the title *Carma* with a false reading. These are indeed Cyrillic letters and when *Саржа* is transliterated, it should be read as *Sadja*, meaning partridge. Frida Kahlo enjoyed playing such tricky word games. They were part of her hide-and-seek plays, to conceal her love affairs. For example, she asked her lovers to address their letters to “Carmen” and send them poste restante to Coyoacán. It was one of her baptismal names: Magdalena Carmen Frida Kahlo. The relationship between the works “Carmen” and “carma” needs no further explanation. The concept of “karma” on the other hand, is related to the Buddhist notion of rebirth, which frequently appears in her paintings and is spelled with the letter K.

A monkey wearing a human mask and grabbing his buttocks with one hand stands out in the first drawing. Numerous hands and feet protrude from below, as though there are others hidden underneath the monkey. Wounded and masked, a naked couple is seated on the right; hands and feet also stick out under them. Opened at the centerfold, a page stands at the center of the drawings. Two faces appear on the page; a winged head floats down from the upper right corner. Pieces of fruit whet the appetite and constitute the background. The drawing portrays the sensuality of forbidden love and the concealment of an extra-marital affair.

The same theme is more finely executed in the second drawing of the series. In order to demonstrate how each individual unit is part of a larger whole and how the whole is part of each individual unit, Kahlo draws the Buddhist idea of unity and the cycle of rebirth in this work.

Większe, przezroczyste postacie zawierają w sobie inne, mniejsze. Przedstawienia męskich i żeńskich mocy pierwotnych uzupełniają się wzajemnie. Buddyjskie Koło Dharmy widnieje obok nakrycia głowy symbolizującego lingę (fallusa) w joni (żeńskim łonie). Liczne detale spletają się w harmonijną całość. W świecie fantazji Fridy nikną wszelkie sprzeczności, rodzi się za to nowa jedność.

Trzeci rysunek jest bliższy wcześniejszym fantasmagorycznym rysunkom, które artystka wykonała ołówkiem. Frida wyraża tu surrealistyczną tęsknotę za antropomorficznym zespoleniem życia i natury. Głębokie pragnienie jedności i erotyczne marzenia odbijają się w krajobrazach obnażających sprzeczności: są tu Słońce i Księżyc, niebiańscy kochankowie, którzy miłują się ponad wszystko, ale którym nigdy nie będzie dane się zjednoczyć; są suche, jałowe ziemie i rzeka, góry i doliny. Wszystko to łączy się z częściami ciała, które stapiają się i rozplywają w krajobrazie.

The large, transparent figures contain the other smaller ones. The representation of male and female primary powers complement one another. Buddha's Wheel of Wisdom stands before a cap that symbolizes the Lingam (phallus) in the Yoni (female genitalia). Numerous details create a harmonious unity. In Frida's dream world, all the contradictions are eradicated and a new unity is born.

The third drawing is more closely related to the earlier fantastical drawings that are executed not in sepia ink, but in pencil. Here, Frida expresses the Surrealist longing for the anthropomorphic union of life and nature. The great longing for unity and erotic dreams are reflected in landscape depictions in which opposites are revealed: The Sun and the Moon, celestial lovers that love each other more than anything else but can never unite, arid lands and a river, mountains and valleys all intermingle with body parts that dissolve into the landscape.



Frida Kahlo  
11: 25 (*Carma*), 1946  
tuszu sepiowym na papierze | sepia ink on paper | 27,9 × 19,1 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

W 1932 roku Frida przebywała z Diego w Detroit, gdzie Rivera pracował nad muralami. Była w ciąży i z ambiwalentnymi odczuciami oczekiwała narodzin dziecka. Głęboko trapił ją fakt, że relacje Diego z dwójką swoich dzieci z poprzednich małżeństw nie były najlepsze, ponieważ pragnął poświęcać się wyłącznie sztuce. Co więcej, zły stan zdrowia Fridy sprawiał, że bała się ciężaru, jakim mogłoby być macierzyństwo. Ponadto obawiała się, że kiedy zostanie matką, jej ambicje związane z karierą artystyczną będą musiały zejść na drugi plan.

Zdarzyło się jednak inaczej. W lipcu 1932 r. Frida poroniła w Szpitalu Henry'ego Forda w Detroit. Próbowała poradzić sobie z tym traumatycznym przeżyciem, odnosząc się do niego w dwóch pracach – obrazie olejnym na metalu zatytułowanym *Szpital Henry'ego Forda* i tej właśnie litografii, jedynym takim dziele w całej swojej twórczości. Grafika ta jest wyrazem żałoby; Frida oplakuje swoje nienarodzone dziecko, a jednocześnie zastanawia się nad rozdziwieniem między siłą natury, która jest w stanie dać życie – po lewej stronie widzimy bowiem podział komórki i narodziny ludzkiego życia – a pogodzeniem się z faktem, że nic dostatecznie pięknego nie powstanie z żadnego dzieła ludzkich rąk, stąd nieco przesadny rysunek ręki po prawej stronie.

Księżyc patrzący na tę scenę z góry roni łzy, jak gdyby był pogrążony w żałobie wraz z Fridą. Poprzez rosnące w ziemi rośliny, przyjmujące kształt organów rozrodczych, dłoni i płomienia Śiwy, symbolu płomienia miłości, która daje życie, widzimy, jak jałowa ziemia staje się dzięki odchodom żyzną glebą. A paleta w trzeciej ręce Fridy pozostaje niezmiennie pusta.

Cały nieboskłon zdaje się płakać – łzy nieba, Słońca, Księżycy i Fridy mieszają się z krwią spływającą z jej pochwy.

In 1932, Frida Kahlo was in Detroit with Diego Rivera, who was painting murals there. Frida was pregnant and she was expecting the birth of her child with ambivalent feelings. She was also greatly concerned because Diego Rivera had a bad relationship with his two children from his previous marriages, as he only wanted to dedicate himself to his art. Furthermore, Frida's health was in a poor state and she was afraid to be overburdened with maternity. In addition, once she became a mother, Frida would have to push her own ambitions to become a successful artist into the background.

Things did not exactly go as planned. In July 1932, Frida had a miscarriage at the Henry Ford Hospital in Detroit. She tried to deal with this traumatic event through art in two of her works: the oil on metal painting entitled *Henry Ford Hospital* and this particular lithograph, which is the only example of its kind in her oeuvre. This drawing represents Frida's mourning over her unborn child, as well as her reckoning with the contrast between nature's power to give life on one hand – the left side of the page portrays cell division and the creation of human life – and the acknowledgement that nothing adequately beautiful can come from anything made in the hands of humans – thus the large and exaggerated drawing of a hand on the right side of the page.

Looking at the scene from above, the weeping crescent moon seems to be mourning with Frida. We see how a heap of earth in the shape of plants representing the reproductive organs, hands, and flame of Shiva, which is the symbol of the flame of love that gives life, transforms waste into a good garden soil. The palette on Frida Kahlo's third arm is still empty.

The whole sky seems to be crying; the tears of the sun, the moon, and of gives mix with the blood dripping from her vagina.

Lucienne Bloch, przyjaciółka Fridy, tak opisuje historię tej litografii:

Powróciwszy do apartamentu w hotelu Wardell, Frida cierpiała na tak ciężką depresję, że Diego poprosił bym z nią została. Postanowiłyśmy zrobić coś razem, korzystając z faktu, że nieopodal hotelu znajdowała się pracownia sztuk użytkowych. Pracownia należała do kobiety, która zapraszała już nas, byśmy ją odwiedzili, mimo że z uwagi na sezon letni szkółka była zamknięta.

Frida's friend Lucienne Bloch describes the story of this lithograph as follows:

Back at her apartment at The Wardell Hotel, Frida was suffering from such a heavy depression that Diego asked me to stay with her. We decided to do something together and wanted to take advantage of the applied arts studio near the hotel. The studio belonged to a lady who had invited us to visit although the school was closed for the summer.



**Frida Kahlo**  
**Frida i poronienie** | *Frida and the Miscarriage*, 1932  
litografia | lithograph | 22,5 × 14,4 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

W swoim dzienniku pod datą 24 lipca 1932 zapisałam, co następuje:

wszystko idzie zadziwiająco dobrze. Przyszliśmy o dziewiątej. Dozorca pokazał nam warsztat litograficzny z dużą prasą i kamieniami. Próbował objaśnić nam, jak wygląda druk litograficzny, ale nie był w stanie przypomnieć sobie kolejnych kroków; musieliśmy sprawdzić to w grubym tomie. Ja zajęłam się szlifowaniem kamieni. Stanowią doprawdy wspaniałą powierzchnię, po której można swobodnie kreślić woskową kredką... Frida bezpośrednio na kamieniu rysowała sceny ukazujące, jak krwawiła, płód i podział komórki. Kiedy tylko ktoś wszedł do pracowni, by zobaczyć czym to się «bawimy», zachowywała się jak dzikie zwierzę. Nikt nie pojmował, że to, co robiliśmy, nie miało w sobie nic z zabawy. Frida była tak rozdrażniona, że przeklinała za każdym razem, kiedy w panującym wówczas upale mucha ośmieliła się usiąść na jej ramieniu. Byliśmy spięte, ale i szczęśliwe, że możemy wreszcie pracować. Kiedy Frida skończyła rysować, zdecydowaliśmy się zrobić odbitki zgodnie z mglistymi wskazówkami dozorczy i zaleceniami z książki, ale byliśmy koszmarnie rozczarowane, bo na kamieniu pojawiły się jakieś okropne smugi, których nie można było usunąć. Przecież na nich znajdowała się cała praca Fridy!

Diego przyszedł późnym popołudniem, żeby zobaczyć, jak nam idzie; biorąc pod uwagę, że cały dzień malował freski w Detroit Institute of Art, jego wizyta była przemilłym gestem...

11 sierpnia:

tego ranka Frida i ja poszliśmy do pracowni ponownie, rysunki na kamieniu zostały przygotowane już wcześniej. Z większą pewnością siebie zaczęliśmy od mojego kamienia – poszło dobrze. To było dość ekscytujące; pokrywałyśmy kamień tuszem, który potem był zmywany. Tusz, który przylgnął do wosku, pojawiał się ponownie. Odbitka była tak dobra, że napięcie opuściło nas jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zdolałyśmy wykonać dwanaście odbitek, zanim rysunek na kamieniu się zatart...<sup>1</sup>.

I wrote the following in my journal on July 24th, 1932:

how well everything seems to progress. We arrived at nine o'clock. The caretaker showed us the lithograph workshop with the large press and stones. He attempted to give us a few instructions for the printing process; however, he could not exactly recall the steps; we had to look them up in a thick book. Somehow, I began to polish the stones. They are the most marvelous material over which one can let a wax pen slide.... Frida drew the scenes of her bleeding, the fetus, and the cell divisions directly on her stone. As soon as someone entered the studio to see what we were 'playing' with, she would behave like a wild animal. No one understood how seriously we were working. Frida was so irritable that she swore each time a fly landed on her arm in the heat of the Midwest. We were tense, but happy that we could finally work. When Frida finished drawing on the stone, we decided to print in line with the vague instructions of the caretaker and the guidelines of the book, but we were terribly disappointed because horrible strips appeared on the stone and it was impossible to remove them. Frida's whole work was there!

Diego came in the late afternoon to see how we were doing; considering he painted frescos all day at the Detroit Institute of Art, his visit was a lovely gesture...

August 11th:

This morning Frida and I went to the studio again. We had prepared our drawings on stone for printing. With more confidence, we began first with my stone and it went well. It was quite exciting; we would paint the ink over the stone, which would be washed away. Then, when the ink was stuck to the wax, it would reappear. This print was so good that our tense mood magically disappeared. We were able to make twelve prints before the drawing on the stone faded...<sup>1</sup>.

Urodzony w Rosji reżyser filmowy Arcady Boytler (1895–1965) był bliskim przyjacielem Fridy. Podarowała mu ten rysunek z okazji jego 52 urodzin, a w liście datowanym na 31 sierpnia 1947 napisała:

Mój słodki Arkaszo,

chciałam narysować ci wspaniały portret, ale obawiam się, że wyszedł nieco «prerażająco». Jeśli jednak liczą się dobre intencje, to miałam ich w bród, oprócz całej miłości, jaką cię darzę.

Być może zdziwi cię symboliczne oko, jakie umieściłam na twoim czole, ale wiedz, że chciałam tym sposobem wyrazić twoją błyskotliwą fantazję, inteligencję i wyjątkowy dar obserwacji życia, który nosisz w sobie, choć rzadko pozwalasz mu się objawić. Czyż nie jest właśnie tak? Życzę ci szczęścia i w twoje urodziny, i w całym twoim życiu.

Twoja dzika bestyjka, Frida – właśnie w tym momencie skończył mi się tusz<sup>2</sup>.

Podczas ciągnącego się miesiącami pobytu Fridy w szpitalu Arcady Boytler pragnęła dostarczać jej rozrywek, organizując je bezpośrednio na szpitalnym oddziale. Wśród sprzętów, które tam przyniósł, był między innymi ekran i projektor filmowy. Codziennie o czwartej po południu wyświetlał nowy film. Po jakimś czasie do seansów dołączyli lekarze i pielęgniarki, którzy z chęcią korzystali z możliwości oderwania się od szpitalnej rutyny. Pokój Fridy i korytarz pełne były gości; serwowano słodkości, a dla zdrowych znalazł się także lyk tequili.

<sup>2</sup> List do Arcadego Boytlera, Raquel Tibol, [w:] *Jetzt wo du mich verla esst, liebe ich dich mehr denn je*, Munich 2004, s. 313–314.

Of Russian origin, film director Arcady Boytler (1895-1965) was a good friend of Frida Kahlo. She gave him this drawing on his 52nd birthday and wrote the following lines in her letter dated August 31st, 1947:

My sweet Arcasha,

I wanted to draw a wonderful portrait of you, but I am afraid it turned out a little "fearsome". Still, if good intentions count, there is plenty of it, in addition to all my love.

If the symbolic eye I placed on your forehead seems strange to you, just know that what I wanted to express with it was your brilliant fantasy, intelligence, and unique gift for observing life, which you carry within and only rarely let out. Is it not so? I wish you happiness on your birthday and in your entire life.

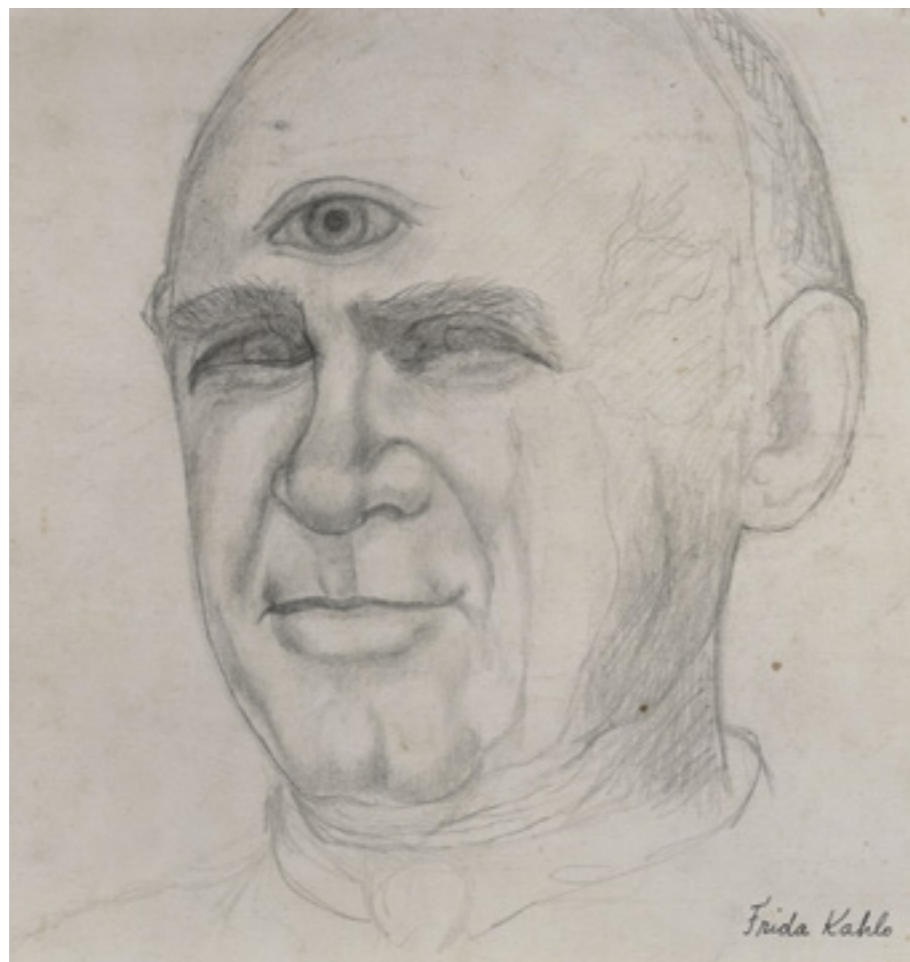
Your little wild beast, Frida – I just ran out of ink here<sup>2</sup>.

During Frida's months-long hospitalization, Arcady Boytler wanted to entertain her by carrying the fun to the hospital. Among other things, the equipment he brought included a screen and a film projector. Every day at 4 PM, he would screen a new movie. After a while, even the physicians and the nurses began to join the screening to enjoy this distraction from the hospital routine. Frida's hospital room and corridor was filled with visitors; sweets were offered and there was even Tequila available for the healthy ones.

<sup>2</sup> Letter to Arcady Boytler, 31.08.1947, Raquel Tibol: *Jetzt wo du mich verlaesst, liebe ich dich mehr denn je*, Munich, 2004, p. 313-314.

<sup>1</sup> Lucienne Bloch, [w:] Helga Prignitz-Poda, Salomon Grimberg, Andrea Kettenmann, *Das Gesamtwerk*, 1987, s. 224.

<sup>1</sup> Lucienne Bloch, [in:] Helga Prignitz-Poda, Salomon Grimberg, Andrea Kettenmann, *Das Gesamtwerk*, 1987, p. 224.



**Frida Kahlo**  
**Portret Arkadego Boytlera (recto) i Oczy (verso)**  
*Portrait of Arcady Boytler (recto) and Eyes (verso), 1947*  
 ołówek i tusz sepłowy na papierze | pencil and sepia ink on paper | 22,3 × 21,7 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
 the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
 © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
 Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*

Fakt, że rysunek był swoistą kartką urodzinową dla drogiego przyjaciela, tłumaczy radosne przedstawienie licznych oczu narysowanych na rewersie. Oczy są niezwykle istotnym elementem dzieł Fridy Kahlo. Niejednokrotnie umiejscowienie zegarów i wskazówek zegarów wkomponowanych w oczy to u Fridy rodzaj sekretnej języka czy szyfru; w tym przypadku, wykorzystując ten motyw, Frida składa jubilatowi życzenia harmonii i szczęścia poprzez zawarty w oku znak jin i jang; pragnie, by wszedł na pokład statku powietrznego zmierzającego do krainy fantazji.

The use of drawing as a birthday greeting for a dear friend explains the cheerful depiction of the numerous eyes drawn on the reverse side of the paper. Eyes play an extraordinarily important role in the works of Frida Kahlo. There is often a kind of secret language and code hidden in the positioning of the conspicuous clocks and clock pointers set inside the eyes; in this particular case, Frida uses eyes to wish harmony and happiness to the birthday child with the yin and yang she reveals inside the eye and wants him to board an aircraft to journey into the realm of fantasy.

Podobnie jak w przypadku innych rysunków z cyklu *СарЖа* z lat 40. ten również pozostawał w posiadaniu kochanka Fridy, Josepa Bartolíego, w Nowym Jorku. Bartolí, urodzony w Barcelonie w 1910 r., był malarzem i rysownikiem walczącym w wojnie domowej w Hiszpanii. W lutym 1939 r. udało mu się przedostać przez granicę do Francji, gdzie został aresztowany przez nazistów i osadzony w obozie koncentracyjnym. Po dwóch latach spędzonych w różnych obozach udało mu się uciec z pociągu jadącego do Dachau i szczęśliwie dotrzeć do Meksyku, gdzie przelał swoje doświadczenia na papier. W tym czasie poznał Diego Riverę i Fridę Kahlo. Przyjaźń, a następnie uczucie, jakie rozkwitło między Fridą i Bartolím, miały przetrwać wiele lat. Często spotykali się w Nowym Jorku, po tym jak Bartolí przeniósł się tam, by dołączyć do kręgu de Kooninga, Kline'a, Pollocka i Rothki. Bartolí do końca życia strzegł dedykowanych mu rysunków i listów od Fridy, które trzymał pieczołowicie zamknięte w skrzyni.

Wśród nich był również *Rysunek ze stopą*, zainspirowany prawdopodobnie pełnymi gracji pracami Bartolíego, które artysta kreślił ołówkiem. W antropomorficznym pejzażu pojawiają się tu tęsknoty Fridy, która łaknie bliskości i oddania. Te subtelne linie – kończyny, które pragną się wzajemnie, liście, których żyłki dążą, by spleść się w jedno – składają się na głęboko odmienną od olejnych obrazów artystki abstrakcyjną kompozycję.



**Frida Kahlo**  
**Rysunek ze stopą** | *Drawing with Foot, 1946*  
 niebieski i czarny ołówek na papierze  
 blue and black pencil on paper | 22,3 × 21,7 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
 the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
 © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
 Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*

Similarly to the other *СарЖа* drawings from the 1940s, this paper was also in possession of Frida's lover Josep Bartoli in New York. Born in Barcelona in 1910, Bartoli was a painter and draughtsman, who was active in the Spanish Civil War. In February 1939, he succeeded in crossing the French border, but he was arrested and sent to the Nazi concentration camps. After having stayed in seven different concentration camps in two years, he managed to escape from the train headed for Dachau and, in a happy ending, safely made it to Mexico, where he executed his experiences on paper. During this period, he became acquainted with Diego Rivera and Frida Kahlo. A friendship and love that would last for many years began to flourish between Kahlo and Bartoli. They also often met in New York after Josef Bartoli moved there and joined the circle of Kooning, Kline, Pollock, and Rothko. Bartoli guarded the drawings and letters Frida Kahlo dedicated to him with great care and respect in a chest until his death.

Among these, this particular drawing, possibly inspired by Bartoli's graceful pencil drawings, expresses Frida's longing for togetherness and devotion in an anthropomorphic landscape. With their delicate lines, the limbs that long for one another and the leaves, the veins of which strive to intertwine, constitute an abstract composition that is markedly different from Kahlo's oil paintings.

Na odwrocie karty widnieje następujący zapis:

Dieguito niño de mi vida. Aquí le manda su niña de Ud el cuadrito para Eremberg Por favor le suplico lo fotografía amplicado el Sr.Zamora para de por miedo de Elenita y Teresita se ponga de acuerdo como hacerlo llegar a su destino. Los extraño como el aire y... que cumplir su pas, sabado proximo... Fisita...

Dieguito, synku, twoja córeczka przesyła obrazek dla Eremberga . Bardzo proszę, by pan Zamora zrobił zdjęcie w powiększeniu i żebyś poprzez Elenitę i Teresitę ustalil sposób dostawy. Brakuje mi was jak powietrza, w najbliższą sobotę... Fisita...

Ten niezwykły kolaż został stworzony na odwrocie kartki wyrwanej ze szkicownika. W powyższej notce Frida prosi Diego, by wykonał fotografię załączonej pracy. Na tym, co obecnie uważane jest za awers, znajduje się pocztówka, którą Frida uzupełniła kolorem i romantycznymi dodatkami, dorysowując na przykład wydatne brwi kobiecie leżącej w łóżku. Radosny, absurdalny wierszyk na pocztówce dobrze oddaje tęsknotę Fridy za miłością; artystka wyraża nadzieję, że sprawi tym przyjemność Diego:

Luz es la luna solitaria y blanca Confidente del alma en sus dolores  
Luz es la nota armoniosa que se aranca Del virgen corazon en sus amores

Światło białego i samotnego księżycza Powiernika duszy cierpiącej,  
Światło jest czułą obietnicą wyrastającą Z dziewiętych serc kochanków

The reverse side of the card reads:

Dieguito niño de mi vida. Aquí le manda su niña de Ud el cuadrito para Eremberg Por favor le suplico lo fotografía amplicado el Sr.Zamora para de por miedo de Elenita y Teresita se ponga de acuerdo como hacerlo llegar a su destino. Los extraño como el aire y... que cumplir su pas, sabado proximo... Fisita...

Dieguito, child of my life, your daughter sends a picture for Eremberg. Please ask to have mister Zamora make an enlarged photograph of it and arrange with Elenita and Teresita how to deliver it. I miss you like I would miss air and... can't wait till Saturday next... Fisita...

This unusual collage is executed on a page torn out of a sketchbook. On the reverse side of the note, Frida requests Diego to take a photograph of the enclosed work. Presently considered the front, the other side is a postcard that Frida colored and personalized with romantic additions. Frida, for example, drew over the eyebrows of the woman lying in bed. The cheerful, absurd poem on the postcard reflects well Frida Kahlo's longing for love; she hopes to please Diego with it:

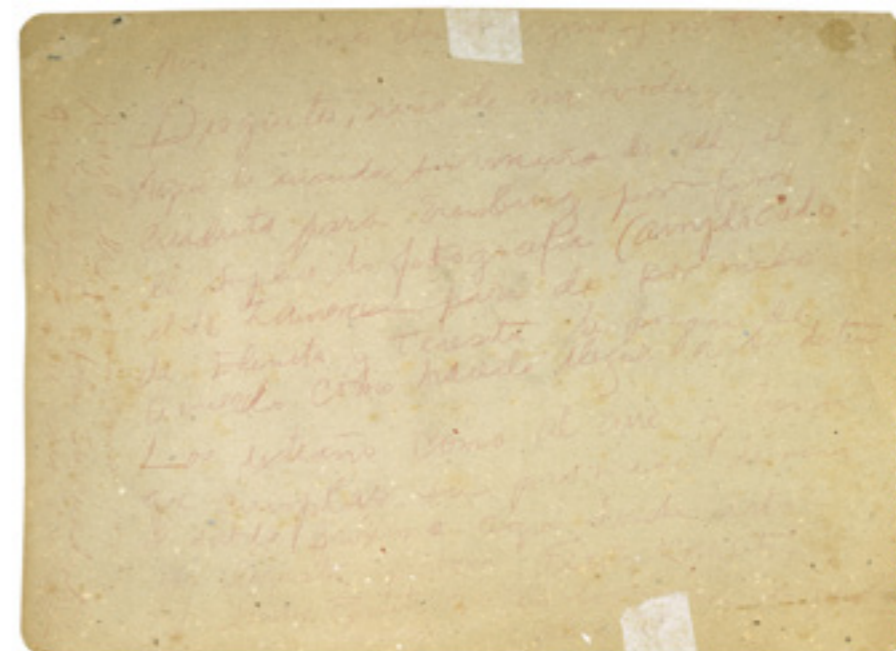
Luz es la luna solitaria y blanca Confidente del alma en sus dolores  
Luz es la nota armoniosa que se aranca Del virgen corazon en sus amores

Light of the white and solitary moon Confidante of the spirit in pain  
Light is the affectionate promise that rises From the virginal hearts of lovers



**Frida Kahlo**  
**Kolaż z dwoma muchami** | Collage with two flies, 1953  
**kolaż i akwarela na tekturze** | collage and watercolor on cardboard | 12,7 × 16,8 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



**Słońce...** jest raczej szkicem niż autonomicznym rysunkiem; Frida Kahlo ukazuje tu widok z jej okna w Nowym Jorku, mieście które odwiedziła z Diego Riverą w 1932 r. z okazji otwarcia jego wystawy w Museum of Modern Art.

Ich małżeństwo jest jeszcze we wczesnym stadium, kariera Fridy jako artystki dopiero się rozwija, a Kahlo nie wie do końca, co ma ze sobą w Nowym Jorku zrobić. Kolory, jakimi zapisuje swoje imię, są dość ponure: szare, brązowe, w odcieniach cegły. Odbite w szybie i promieniejące do wnętrza słońce jest jedynym elementem, który świadczy o jej tęsknocie za domem i rodzinnym krajem. Słońce przybiera kształt kwiatu niczym jądro jej przepętnionych nostalgią odczuć.

*The Sun...* in this particular work, which is more of a sketch than an independent drawing, Frida Kahlo portrays the view from her window in New York, which she visited with Diego Rivera in 1932 for the opening of his exhibition at the Museum of Modern Art.

The couple's marriage is still in its early stages and Frida's career as an artist is not yet established, so she does not quite know what to do with herself in New York. The colors with which she writes her name in pencil are quite dreary: gray, brown, shades of brick. Reflected from a window and radiating into the room, only the sun attests to Frida's homesickness. The sun is drawn like a flower, as the center of her feelings of longing.



**Frida Kahlo**  
**Słońce zagląda przez okno** | *The Sun peeks through the Window*, 1932  
kolorowy i czarny ołówek na papierze | colored and black pencil on paper | 27 × 18 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



**Frida Kahlo**  
**List, Coyoacán, 1943**  
**A Letter, Coyoacán, 1943**  
akwarela i tusz na papierze | watercolor with ink on paper | 30,5 x 22,9 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

Termin „chromofor”, za pomocą którego Frida określa nadawcę listu, pochodzi z dziedziny nauk chemicznych i oznacza pochłaniającą światło cząsteczkę, dzięki której objawia się kolor. Z kolei odnoszący się do adresata „auksochrom” to cząsteczka zmieniająca lub wzbogacająca impuls kolorystyczny, który emituje do otoczenia.

Te przeciwstawne elementy struktur chemicznych, związane z zachowaniem i emanacją koloru, są powszechnie utożsamiane z osobami Rivery i Kahlo. Niemniej istnieje możliwość, że Frida miała na myśli swój związek z Agustínem Olmedo, dawnym kolegą ze szkoły, który był jednym z jej pierwszych kochanków i z którym korespondowała przez całe życie.

Zakreślonych słów tego nigdy niewysłanego listu nie da się rozpoznać ani odczytać, lecz wyschnięty pejzaż jest wyrazistą metaforą fizycznego pragnienia miłości, które trawiło Fridę. Abstrakcyjna forma płodu unosi się na niebie ponad krajobrazem.

The term Chromophore, which Kahlo specified as the sender of the letter, is a chemical term for a light absorbing molecule that renders color, whereas the term Auxochrome, which she specified as the receiver, is the chemical name of the molecule that changes and enriches the received color impulses and delivers them to the environment.

These color-protecting and color emitting opposite compounds are commonly identified with Diego Rivera and Frida Kahlo. However, it is also conceivable that Frida may be referring to her relationship with Agustín Olmedo, a schoolmate of hers, who was one of her very first lovers and with whom she exchanged letters all her life.

Although this letter was never sent, the lines of which are made unrecognizable and illegible, includes a dried landscape as a metaphor for Frida's physical thirst for love. A fetus in an abstract form floats in the sky over the landscape.

## FRIDA KAHLO PAMIĘTNIK OK. / C.1945

Od połowy lat 40. Frida prowadziła dziennik, w którym rzadko odnotowywała daty, miejsca i zdarzenia, poświęcając uwagę swoim romansom czy ogromnej miłości do Diego. A w chwilach największej samotności wędrowała ścieżkami marzeń i wspomnień.

Ponieważ dziennik rzadko poddawany był przez nią jakiegokolwiek edycji, jego właściwa chronologia jest niemożliwa do ustalenia. Frida wykreślała strony, wyrwała kartki lub zamalowywała wpisy, by nikt nie był w stanie odcyfrować jej aluzji. Teksty zdradzają jednak ogromny talent literacki, z wyraźnym upodobaniem do tajemniczości i absurdu, a ilustracje ciężko ku surrealizmowi. Zapis na jednej z wyrwanych stron mówi o fantastycznych stworzeniach:

## FRIDA KAHLO DIARY, OK. / C.1945

As of the mid 1940s, Frida Kahlo kept a diary in which she recorded – rather than dates, places, or events – her love affairs, as well as her immense love for Diego and pursued her dreams and memoirs in her loneliest moments.

Since she randomly revised the entire diary, today one can no longer distinguish its chronology. Frida deleted and tore out pages, and painted over her entries in order to make her own allusions unrecognizable. The texts reveal her enormous literary talent with a proclivity for the mysterious and the absurd, whereas the illustrations lean towards Surrealism. The inscription on one of the torn-out pages talks about fantastical creatures:



Frida Kahlo  
**Chromofor, Auxochrom (recto, verso)**  
*Chromophore, Auxochrome (recto, verso)*, 1944  
kolaż | collage | 42 x 36 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

Aqui estan los Fantasmones siniestros. Asi son y asi seran. (verso) Auxocromo y Cromoforo.

Są tu złowieszcze widma. Takie są i takimi pozostaną. (verso) Auksochrom i Chromofor.

Ryby, ręce i oczy, ptaki i liście służą Fridzie do konstruowania wielobarwnych kompozycji opartych na kontrastujących kolorach, których zestawienia sugerują pogmatwaną relację pomiędzy tym, co nadaje barwę, a tym, co ją zachowuje – w dzienniku Fridy terminy auksochrom i chromofor często odnoszą się do Agustina Olmedo.

Frida Kahlo chciała pierwotnie zostać lekarką. Choć tragiczny wypadek przekreślił te plany, Frida przez całe życie interesowała się medycyną. Starła się pozyskiwać wiedzę o swoich schorzeniach, w tym celu zgromadziła nawet w swoim domu spory księgozbiór o tematyce medycznej. Były tam między innymi podręczniki anatomii, w których ludzkie ciało pokazywano w formie swoistej układanki z ruchomymi elementami, co ułatwiało bezpośredni wgląd w budowę organów.

Przykładem wczesnego atlasu anatomii tego typu była książka niemieckiego lekarza, doktora Panzera, którą w 1880 r. przetłumaczył na hiszpański doktor Rafael del Valle y Aldabalde (1857–1936). Jej dwa tomy ukazały się nakładem madryckiego wydawnictwa Bailly-Bailliere e Hijos. Jeden tom skupia się na ciele kobiety, drugi zaś na ciele mężczyzny. Anatomia ludzkiego ciała została w obu tomach podzielona na układy – od nerwowego, poprzez trawienny, sercowo-naczyniowy i krążeniowy do dokrewnego – a poszczególne ich elementy ukazane są na stronach z okienkami.

W tym właśnie kolażu Frida Kahlo wykorzystwała pięknie ilustrowane plansze z atlasu, zestawiając układ nerwowy i szkieletowy kobiety z układem trawiennym mężczyzny. Ciało kobiety pozbawione jest stopy, z czego można wnosić, że chodzi tu o Fridę Kahlo wyobrażoną jako wrażliwa dusza. Z kolei solidnie zbudowany mężczyzna naprzeciw niej składa się wyłącznie z układu trawiennego. Inskrypcja *Auxocromo, Cromoforo* umieszczona wewnątrz jego ciała sugeruje, że jest to jej kochanek Agustín

Aqui estan los Fantasmones siniestros. Asi son y asi seran. (verso) Auxocromo y Cromoforo.

There are sinister ghosts here. Thus they are and thus they will be. Auxochrome and Chromophore (verso).

Fish, hands and eyes, birds, and leaves are elements that Frida Kahlo uses to create multicolor compositions from contrasting colors, whose combination suggests a confusing relationship between one that lends color and another that retains it: the chemical terms auxochrome and chromophore in Frida's diary often refer to Agustín Olmedo.

Frida Kahlo originally wanted to become a doctor. Although her big accident made it impossible for her to fulfill this desire, she nonetheless maintained a life-long interest in medicine. She kept herself informed of her own illnesses and even had a considerable library of books on medicine in her house for this purpose. Among there were numerous anatomy books in which the human body was presented with detachable parts, making direct observation possible.

An early example of anatomy books of this kind was written by German physician Dr. Panzer and translated by Spanish physician Dr. Rafael del Valle y Aldabalde (1857-1936) in 1880. The book is comprised of two volumes, both published by Bailly-Bailliere y Hijos publishing house in Madrid. One volume is concerned with the female body, whereas the second focuses on the male body. In both volumes, the bodies are divided into different systems in pop-up mode: the nervous system, the gastrointestinal system, the cardiovascular and the circulatory system, and the endocrine system.

Frida Kahlo used the beautiful tables in this anatomy book for her collage (1944) in which she placed the nervous and skeletal system of the female body across from the gastrointestinal system of the male. The female's foot is severed, so we recognize that the female body is Frida Kahlo, who presents herself as a sensitive soul. The substantially robust male across from her is comprised solely of a gastrointestinal system. The inscription *Auxocromo, Cromoforo* inside the body suggests that this male is her lover Agustín

Olmedo, jako że wywodzące się z nauk chemicznych pojęcie „auksochrom” oznacza „wzmocniony kolor”, a „chromofor” to „barwnik”. Artystka kiedyś już namalowała Olmedo trzymającego w dłoni liść – jakby to on ją zerwał, być może nadając barwę jej życiu? Tak czy inaczej, w swoim dzienniku Frida często nazywała Olmedo uwydatniającym kolor „auksochromem”, a siebie barwnikiem, czyli „chromoforem”.

Umiejętnie wykorzystując znajomość medycyny i chemii, Frida ukazała intymną relację w zupełnie nowej technice – kolażu. Bez wątpienia dzieła tego rodzaju są u Kahlo rzadkością, jednak Frida uwielbiała pełną aluzji, inteligentną zabawę w chowanego uprawianą przez surrealistów, co wcale nie ułatwiała zadania odbiorcom, którzy na pierwszy rzut oka nie dostrzegali zawołowanych treści.

Olmedo because as chemistry terms, “auxochrome” means “enlarged color,” whereas “chromophore” refers to “coloring agent.” Once she had painted Olmedo also, holding one single leaf in his hand, as if he had picked her, giving the color of life to her? Anyhow, in her journal she often referred to Olmedo as the color lending “auxochrome,” and to herself as the coloring agent “chromophore.”

Intelligently using her knowledge of medicine and chemistry, Frida Kahlo depicted her relationship with a completely new technology: collage. We are not used to seeing such works by Frida Kahlo. However, she loved the allusion-laden and intelligent hide-and-seek games of the Surrealists, which did not make it easy for the viewers to recognize the connections at first glance.



**Frida Kahlo**  
**Bez tytułu (Bomba atomowa)** | *Untitled (Atom Bomb)*, ok. / c.1951  
 technika mieszana, rysunek węglem na papierze | mixed media, charcoal on paper  
 29,5 x 22,2 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
 the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
 © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
 Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



**Frida Kahlo**  
**Pani Wolność | Lady Liberty**, 1945-1950  
 sepia, ołówek na papierze | sepia, pencil on paper | 29,8 x 22,3 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
 the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
 © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
 Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

**Frida Kahlo**  
**Wolność amerykańska, proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!**  
*American Freedom, Workers of the World Unite*, ok./c. 1945-1950  
 ołówek, sepia, kredka, papier | sepia, pencil and colorpencil on paper | 29,5 x 22 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art,  
 the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
 © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust,  
 Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York





**W momencie, w którym Frida Kahlo stała się już znaną malarką, słowo „wolność” zyskało dla niej o wiele szersze znaczenie. Chciała być niezależna nie tylko osobiście, ale również swoją twórczością przyczynić się do tego, aby ideał wolności stał się rzeczywistością dla wszystkich ludzi. We wspomnieniach pisze z żalem, że swoim malarstwem zbyt słabo przyczyniła się do realizacji rewolucyjnych celów politycznych:**

**Odczuwam duży niepokój w związku z moim malarstwem. Głównie dlatego, by uczynić je czymś sensownym dla rewolucyjnego ruchu komunistycznego. Bowiem do tej pory znalazło się w nim zaledwie odbicie mnie samej.**

**Takie intencje przyświecały jej podczas rysowania Statuy Wolności, bowiem jej dotychczasowe malarstwo, skupiające się przede wszystkim na własnych biograficznych problemach, napotykało na ogromny opór. Również szkic olejowy znajdujący się obecnie w *Niebieskim Domu*, a nawiązujący do wcześniejszych rysunków, nie został z tego powodu dokończony.**

**Politycznym tłem tych czterech prac była sytuacja, jaka miała miejsce w czasie II wojny światowej. Solidarność wszystkich intelektualistów i artystów w walce z faszyzmem przez pewien czas tak mocno ich zjednoczyła, że wielu z nich, np. Frida Kahlo i Diego Rivera, zaangażowali się w pracę w różnych komitetach politycznych, udzielających pomocy w formie finansowej i organizujących wiz uciekinierom z Europy. Ale tuż po wojnie, za rządów prezydenta Trumana, rozpoczęły się zbrojenia atomowe, plan Marshalla dla państw Europy Zachodniej, poparcie kongresu dla House of Un-American Activities Committee (HUAC) i wreszcie – poprzez stworzenie komisji badań senatora McCarthy’ego – polowania na rzeczywistych i zmyślonych komunistów w USA. Związane z tymi działaniami wybryki obserwowane były przez wszystkich artystów, także przez Fridę Kahlo, z dużym zaniepokojeniem. Artystka w miarę możliwości opowiadała się za ruchem pacyfistycznym, uczestniczyła w demonstracjach lub zbierała podpisy.**

**Zniekształcona przez Kahlo Statua Wolności stała się na jej rysunkach synonimem więzienia, charakteryzującym**

Once Frida Kahlo had gained acclaim as a painter, the word “freedom” became a much broader notion for the artist. Transcending personal independence, she wanted her art to contribute to making the dream of freedom a reality for all people. In her diary, she writes with some regret that her painting has been amiss in furthering the revolutionary cause:

I feel a lot of restlessness in the matter of my painting. Above all, I should make it useful for the revolutionary Communist movement, as thus far I have merely been painting an earnest depiction of myself.

That very intention was behind the drawing of the Statue of Liberty; Frida struggled tremendously, since her painting so far focused primarily on her biography and the problems life did not spare her. The oil sketch on canvas kept at *the Casa Azul*, which drew on the earlier drawings, was not completed either.

The political developments after the end of hostilities in 1945 provided a background for all four works. During the war, the entire community of artists and intellectuals became united in the anti-fascist struggle; many, including Frida Kahlo and Diego Rivera, were involved in various political committees, which aided those fleeing Europe, supplying funds and helping them to obtain visas. However, when Truman had come to power after World War II, the nuclear arms race began; the Marshall Plan was implemented to benefit the countries of Western Europe, while the Congress gave its support to the House of Un-American Activities Committee (HUAC). Finally, Senator McCarthy and his subcommittee for investigations began their witch-hunt for real and imagined communists in the United States. All artists, including Frida Kahlo, watched those unwholesome developments with tremendous concern and grave misgivings. As much as she could, the artist became involved in the peace movement, taking part in demonstrations or collecting signatures.

In the drawings, Frida's distorted, perverse statue of liberty turns into a synonym of prison, an emblem denoting forfeiture of the ideals of freedom, while due to the activities of the HUAC, America itself became an abode of suppression and restraint.

**się utratą ideałów wolności, zaś sama Ameryka, z powodu działań HUAC – raczej domem niewoli.**

**Na naszyjniku Statuy Wolności jako trofeum wisi mieszanka różnych polityków (m.in. Hitler, Truman). W ten sposób Frida nawiązała do starej tradycji azteckiej, w której posągowi bogini słońca Coatlicue, pani życia i śmierci, zawieszano naszyjnik z wyrwanych ofiarom serc i obciętych rąk.**

**Jest to też symptomatyczne, że żaden z wymienionych szkiców nie został zrealizowany. Ostatecznie Frida Kahlo miała rację, pisząc o sobie w pamiętniku, że jej praca artystyczna nie nadaje się jako wsparcie walki rewolucyjnej i politycznej. W ten sposób dzieła Fridy Kahlo pozostały nadal tylko szkicami, ale dokładnie odzwierciedlały polityczne zaangażowanie artystki oraz jej świadomość, jak wielkim problemem jest zagwarantowanie wolności, a także jak trudno jest człowiekowi z niej korzystać.**

**W swoich rysunkach Frida Kahlo zawsze wyrażała to, co działo się w głębi jej duszy. W odróżnieniu od obrazów olejnych rysunki te nie były nigdy przeznaczone na sprzedaż. Były to raczej subtelne szkice, oddające stan jej ducha, którymi zazwyczaj obdarzała swoich najbliższych przyjaciół, choć niekiedy wcale tych prac nie zachowywała.**

**Przeżyła jednak szczególnie dużo rysunków stworzonych po 1946 roku, w których Frida sępią kreśliła na papierze kształt swoich myśli. Część z nich podarowała swojemu ostatniemu kochankowi – hiszpańskiemu artyście José Bartolíemu, którego wielofiguralny styl stał się inspiracją dla prac z cyklu znanego jako *Carma*.**

**Podobnie jak dziennik Fridy jej rysunki stają się dla patrzącego konfrontacją z uobecnieniem wybujałych żądz i niecenzurowanym uniwersum erotycznych wyobrażeń. W przeciwieństwie do autoportretów, wykonanych z ogromną dozą samokontroli, w których zawilość znaczeń i mnogość treści jest wyrazem złożonego, conceptualnego paradygmatu, dziennik Fridy Kahlo i jej rysunki sępią obnażają czystą, tętniącą erotyką tęsknotę za zjednoczeniem.**

A curious mixture of various politicians hang on the statue's necklace, like a set of trophies. Here, Frida draws on the centuries-old tradition of the Aztecs, who would adorn statues of Coatlicue, goddess of life and death, with necklaces of cut-off hands and torn-out hearts of immolated victims.

Significantly enough, none of the sketches yielded an actual painting. Ultimately, Frida Kahlo must have been right when she observed in her diary that her oeuvre was not fit to serve the revolutionary and political struggle. Yet, mere drawings though they were, the works accurately reflect political commitment of the artist and her profound apprehension of the fact that freedom is difficult to attain and no less difficult to exercise.

In her drawings, Frida Kahlo would give shape to what her innermost being felt. Unlike the oils, they were never intended for sale, being rather light sketches echoing her frame of mind, which she most frequently presented to her friends. Often enough though, she did not keep them all.

However, numerous drawings created after 1946 survived, in which she conveyed her thoughts onto paper with sepia ink. Some of those became Frida's gift for her last lover, Spanish artist José Bartolí, whose multifigural style she drew upon in the so-called *Carma* series.

With these drawings, Frida confronts us with manifestations of wild desires, with the uncensored universe of erotic fantasies, very much like her diary does. In stark contrast to the self-portraits she executed with so much inner discipline, in which the vortex of levels of signification presupposes a complex mental construct, the diary and the sepia drawings are a flagrant disclosure of pure longing, suffused with vibrant eroticism.

Staje się oczywiste, że pożądanie Fridy Kahlo nie ogniskowało się jedynie na Diego Riverze; świat jej pragnień stał również otworem dla wielu innych przyjaciół i kochanków. W cyklu datowanym na ok. 1947 r., określanym jako *Dom (House)*, Kahlo otwarcie dawała upust swoim fantazjom, przelewając na papier żądze i tęsknotę w manierze nawiązującej do *cadavre exquis* („wyrafinowanego trupa”) – uprawianej przez surrealistów gry towarzyskiej. Owa gra polegała na tym, że trzech lub czterech uczestników tworzyło kolejne elementy rysunku, kolażu lub zdania, nie widząc, co stworzyli poprzednicy. W ten sposób Frida mogła z przymrużeniem oka wykreować coś pozytywnego z chaosu swoich namiętności. Mamy tu zatem do czynienia zarówno z odważnymi, jak i pełnymi humoru przedstawieniami pożądania.

It becomes evident that Frida's desires were not confined solely to Diego Rivera, but that their world was open and accessible to many other friends and lovers. Without inhibitions, Frida Kahlo resorted to image to lend form to her fancies in *the House* drawings, dated to around 1947, which in the manner of the *Exquisite Corpse*, the paper folding game of the Surrealists, were to render her desires and yearnings on paper. Thus, with a bit of a tongue-in-cheek, Frida sought to forge something positive out of the mayhem of her passions, creating bold yet humorous depictions of longing.

Jeden z rysunków ukazuje wesołą balangę w czyimś domu, w innym napięcie między Słońcem i Księżycem staje się zarzewiem ognia, przed którym para zamkniętych w klatce gruchających ptaszków nie jest w stanie uciec.

Żadna z narysowanych przez Fridę fantazji, zarówno z cyklu *House*, jak i *Carma*, nie powstała z myślą o szerszym odbiorcy; to raczej osobiste ćwiczenia, uprawiające dłoń, a jednocześnie sugestywny zapis intymnych wspomnień artystki.

In one house, a wild revelry is taking place, in another, the tension between the Sun and the Moon sparks a fire from which a pair of caged, cooing birds will not be able to flee.

All those drawn fantasies, both in the *House* and *Carma* series, had never been intended for the public; they were rather personal finger exercises, and a record of vivid, intimate memories.



Frida Kahlo  
*Dom w harmonii* | *House in Harmony*, 1947  
ołówek, papier | pencil on paper | 34,3 x 21,9 cm

Kolekcja prywatna | Private collection



Frida Kahlo  
*Dom w ogniu* | *House on Fire*, 1947  
ołówek, papier | pencil on paper | 34,3 x 21,9 cm

Kolekcja prywatna | Private collection

**DIEGO  
RIVERA**

## PORTRET DIEGO<sup>1</sup> Frida Kahlo Portrait of Diego<sup>1</sup> Frida Kahlo

**Muszę ostrzec, że poniższy portret Diego zostanie namalowany barwami, którymi posługuję się mniej swobodnie – słowami, z tego względu będzie on uboższy; poza tym, to jak kocham Diego, sprawia, że nie potrafię być widzem jego życia, a raczej jego częścią, zatem możliwe, że będę wyolbrzymiać pozytywne aspekty jego osobowości, jednocześnie starając się złagodzić wszystko to, co w jakimkolwiek stopniu mogłoby go zranić. Nie będzie to relacja o charakterze biograficznym: uważam, że bardziej szczerzy będzie opis Diego, którego – jak pozwałam sobie mniemać – zdołałam nieco poznać przez te dwadzieścia lat życia spędzonych u jego boku. Nie będę mówić o Diego jako o „moim mężu”, ponieważ byłoby to śmieszne. Diego nigdy nie był ani też nigdy nie będzie niczym „mężem”. Diego nie będzie tu moim kochankiem, albowiem to, kim jest, wykracza znacznie poza seksualne ograniczenia, a gdybym mówiła o nim jako o dziecku, opisywałabym lub malowała swe własne emocje, niemal swój autoportret, a nie portret Diego. Z takim zastrzeżeniem, w sposób jak najbardziej przejrzysty, będę próbować mówić tylko prawdę: swą własną, tak aby nakreślić zarys jego obrazu, na tyle, na ile będzie to w mojej mocy.**

**FORMA:** przy swej azjatyckiej głowie i ciemnych włosach, które są tak cienkie i delikatne, że zdają się unosić w powietrzu, Diego jest ogromnym, olbrzymim dzieckiem o przyjaznym obliczu i raczej smutnym spojrzeniu. Jego duże i wypukłe oczy, ciemne i inteligentne, prawie wyskakują z orbity, trzymane ostatnim wysiłkiem przez obrzmiałe i ropusze powieki. Są osadzone znacznie dalej od siebie, niż jest to w przypadku innych oczu. Pozwalają jego spojrzeniu objąć większe pole widzenia, jakby zostały skonstruowane specjalnie dla malarza przestrzeni i wielości.

<sup>1</sup> Tekst z katalogu do wystawy zatytułowanej *Diego Rivera. Cincuenta años de labor artística* [Diego Rivera. 50 lat pracy Twórczej] Meksyk, Palacio de Bellas Artes, sierpień – grudzień 1949. Katalog został wydany dopiero dwa lata później.

I must warn that this portrait of Diego will be painted in colors I am unfamiliar with: in words, and it will be the poorer for that; besides I love Diego in such a way that I cannot be a “spectator” of his life, but rather a part of it, so that – perhaps – I will exaggerate the positive aspects of his unique personality by trying to soften what could, even remotely, wound him. This will not be a biographical account: I consider it more sincere to write only of the Diego I believe I have come to know a little in these twenty years I have lived near him. I will not speak of Diego as “my husband”, because that would be ridiculous; Diego has never been, nor will he ever be, anyone’s “husband”. Nor as my lover, for he embraces much beyond sexual limitations, and if I spoke of him as of a child, I would only describe or paint my own emotion, almost my self-portrait, not that of Diego. With this warning, and with the utmost clarity, I will try to speak the only truth: my own, in order to trace an outline, within my powers, of his image.

**HIS FORM:** with his Asiatic head and dark hair, so thin and fine that it seems to float in the air, Diego is an immense, enormous child, with a friendly face and a rather sad gaze. His large protuberant eyes, dark and extremely intelligent, are barely restrained – almost leaping from their orbits – by the swollen, bulging batrachian eyelids, and are set far apart from one another, more so than other eyes. They permit his gaze to embrace a wider visual field, as if they were constructed specially for a painter of spaces and multitudes.

<sup>1</sup> Text to the catalogue *Diego Rivera. Cincuenta años de labor artística*, Mexico, Palacio de Bellas Artes, August – December 1949. The catalogue was released only two years later.

Pomiędzy tymi tak odległymi od siebie oczami można uchwycić niewidzialność orientalnej mądrości, choć z jego ust o pełnych wargach – przypominających usta Buddy – niezmiernie rzadko znika czuły i ironiczny uśmiech, który jest perłą jego oblicza.

Ujrzenie go nago przywodzi na myśl żabie dziecko stojące na tylnych nogach. Jego skóra jest zielonkawobiała – jak skóra stworzenia żyjącego w wodzie. Tylko spalone słońcem ręce i twarz są ciemniejsze.

Jego wąskie, zaokrąglone, dziecięce barki przechodzą gładką, pozbawioną kątów linią w kobiece ramiona, zwieńczone cudownymi, małymi i misternie zarysowanymi dłońmi, wrażliwymi i subtelnymi niczym anteny komunikujące się z całym wszechświatem. Zadziwiające, że te dłonie posłużyły do tego, by namalować już tak wiele i wciąż pracują nieustrudzenie.

O jego klatce piersiowej należy powiedzieć tyle, że gdyby wylądował na wyspie rządzonej przez Safonę, nie zostałby zglądzony przez jej wojowniczkę. Zmysłowość jego cudownych piersi zapewniłaby mu swobodny wstęp. Niemniej jego specyficzna i wyjątkowa jurność również czyni go pożądanym gościem w królewskich dziedzinach imperatorek spragnionych męskiej miłości.

Jego brzuch – olbrzymi, gładki i miękki niczym kula – spoczywa na silnych nogach, pięknych jak kolumny, zakończonych dużymi stopami, wygiętymi szeroko na zewnątrz, jak gdyby próbowały objąć całą ziemię i opierać się na niej niewzruszenie niczym przedpotopowa istota, stwór, z którego od talii w górę wyłoni się osobnik przyszłego rodzaju ludzkiego, którego czas nastanie za dwa lub trzy tysiące lat.

Sypia w pozycji embrionalnej i w trakcie snu porusza się z elegancką powolnością, jakby funkcjonował w płynnym żywiole. Zważywszy na jego wrażliwość wyrażoną w ruchach, mogłoby się wydawać, że powietrze jest gęstsze niż woda.

Forma Diego jest formą tkliwego monstrem, którego babka, Pradawna Ułajaczka, konieczna i wieczna materia, matka ludzi i wszelkich bogów zmyślonych przez człowieka w swej malignie, KOBIEȚA, a wśród

Between these eyes, one so far from the other, can be glimpsed the invisibility of Oriental wisdom, and but very seldom does there disappear from his full-lipped Buddha-like mouth a tender and ironic smile, the flower of his image.

Seeing him nude one thinks immediately of a frog child standing on its hind legs. His skin is greenish-white, like that of an aquatic animal. Only his hands and face are darker, burned by the sun.

His narrow, rounded, infantile shoulders continue down without angles into feminine arms and end in marvelous, small, finely-drawn hands, sensitive and subtle as antennas that communicate with the entire universe. It is astonishing that these hands have served to paint so much and still work indefatigably.

Of his chest it must be said: if he had disembarked on the island governed by Sappho, he would not have been executed by her warriors. The sensitivity of his marvelous breasts would have gained him admittance. Though his virility, specific and singular, also makes him desirable in dominions of empresses avid for masculine love.

His belly, enormous, smooth and tender as a sphere, rests on strong legs, as beautiful as columns, that end in large feet, splayed outward at an obtuse angle as if to embrace the whole earth and stand upon it without contradiction, like an antediluvian being, from which might emerge, from the waist up, an example of future humanity, two or three thousand years distant from us. He sleeps in the fetal position and during his sleep he moves with elegant slowness, as if he were living in a liquid element. For his sensibility, expressed in his movements, it would seem that air is denser than water.

Diego's form is that of an affectionate monster, which the grandmother, the Ancient Concealer, the necessary and eternal matter, the mother of men, and all the gods invented by them in their delirium, out of fear and hunger, THE WOMAN, and among all of them – I MYSELF – would like always to hold in her arms like a newborn child.

nich wszystkich JA, chciałaby trzymać w swych ramionach jak nowo narodzone dziecko.

**TREŚĆ:** Diego pozostaje na uboczu – po jednej stronie wszystkich ograniczonych i sprecyzowanych relacji osobistych. Sprzeczny jak wszystko to, co napędza życie, jest jednocześnie niezmierną pieśczęcią i gwałtownym wylądowaniem potężnych i niezwykłych sił.

Żyje w sobie samym, niczym nasiono pieczolowicie pielęgnowane w ziemi, i poza sobą jak krajo-brazy. Być może niektórzy spodziewają się bardzo osobistego, „kobiecego” portretu Diego, przeplatanego anegdotami, zabawnego, pełnego narzekania i pewnej liczby „plotek”, tych przyzwoitych które można zinterpretować i wykorzystać tak, jak tylko chorobliwa wyobraźnia czytelnika na to pozwoli. Być może spodziewacie się, że będę wylewać żale na temat: „leż to się człowiek nacierpi”, żyjąc z takim mężczyzną jak Diego. Wątpię jednak, że brzegi rzeki cierpią, pozwalając, by płynęła między nimi woda albo że ziemia cierpi, ponieważ pada deszcz, a atom, gdyż wyzwala swoją energię. Dla mnie wszystko w naturalny sposób przenika się i łączy. W mojej roli, trudnej i niejasnej, która czyni mnie sprzymierzeńcem niezwykłej istoty, cieszę się nagrodą w postaci skrawka zieloności w masie czerwieni: nagrodą równowagi. Smutki i radości regulujące rytm życia w przeżartym kłamstwami społeczeństwie, w którym żyję, nie są moimi smutkami i radościami. Jeśli mam uprzedzenia i ranią mnie czyny innych, a nawet te Diego Rivery, przyjmuję na siebie odpowiedzialność za bycie niezdolną do widzenia spraw jasno, a jeśli takowych nie mam, muszę zaakceptować, że dla czerwonych krwinek jest rzeczą naturalną walczyć z białymi bez cienia resentymentu – takie zjawisko jest jedynie przejawem zdrowia.

Nie będę kimś, kto umniejsza fantastyczną osobowość, do której żywię głęboki szacunek, opowiadając głupstwa o jego życiu. Przeciwnie, chciałabym poezją, którą nie władam, wyrazić to, kim Diego naprawdę jest, tak jak na to zasługuje. O jego malarstwie dostatecznie dobitnie mówi samo jego malarstwo. To, jak Diego funkcjonuje jako ludzki organizm, pozostawię ludziom nauki. O jego wartościowym wkładzie w sprawy społeczeństwa i rewolucji mogą przemówić w swoim czasie ci, którzy wiedzą, jak zmierzyć jego

HIS CONTENT: Diego exists to one side of all personal, limited and precise relations. Contradictory like everything that moves life, he is at once an immense caress and a violent discharge of powerful and unique forces.

He is experienced within himself, like the seed treasured up in the earth, and without, like the landscapes. Probably some of you expect a very personal, "feminine" portrait of Diego from me, anecdotal, entertaining, full of complaints and a certain amount of gossip, of that "decent" gossip that can be interpreted and used in accordance with the morbidity of each reader. Perhaps you expect to hear laments from me of "how much one suffers" living with a man like Diego. But I don't believe the banks of a river suffer from letting it flow between them, nor that the earth suffers because it rains, nor that the atom suffers releasing its energy... for me, everything has a natural compensation. In my role, difficult and obscure, as ally to an extraordinary being, I enjoy the reward of a spot of green in a mass of red: the reward of equilibrium. The sorrows and joys that regulate life in this lie-infested society in which I live are not my sorrows and joys. If I have prejudices and am wounded by the actions of others, even those of Diego Rivera, I accept responsibility for my inability to see clearly, and if I don't have them, I have to accept that it is natural for red blood cells to fight against white ones without the slightest prejudice and that this phenomenon only signifies health.

I will not be the one to undervalue Diego's fantastic personality, which I deeply respect, by saying stupid things about his life. I would like, on the contrary, to express as it deserves to be expressed, with the poetry I do not possess, what Diego really is. Of his painting, his painting itself speaks – prodigiously enough.

I will leave it to the men of science to speak of his function as a human organism. Of his valuable social and revolutionary contribution, his objective and personal work, all those who know how to measure its incalculable importance in time may speak, but I, who have watched him live for twenty years, do not have the means to organize and describe the living images that might faintly but deeply, trace the most basic lines of his figure. My ineptness can only produce a few opinions and they will be the only material I can offer.

nieoszacowane znaczenie; ja, która patrzyłam, jak żyje przez dwadzieścia lat, nie dysponuję umiejętnościami, by uporządkować i opisać te żywe obrazy, które mogłyby nikłą, ale głęboką kreską obrysować podstawowy kształt jego postaci. Moja nieudolność jest w stanie spłodzić wyłącznie kilka opinii, to będzie jedyny materiał, który mogę zaoferować. Głębokie korzenie, wpływy zewnętrzne i prawdziwe przyczyny, które warunkują niezrównaną osobowość Diego są tak rozległe i złożone, że moje spostrzeżenia będą jedynie małymi pędami na licznych gałęziach i konarach gigantycznego drzewa, jakim jest Diego.

Istnieją trzy główne linie czy też kierunki, które w jego portrecie uważam za fundamentalne: pierwszym jest bycie stałym, energicznym, niezwykle wrażliwym i pełnym wigoru bojownikiem rewolucyjnym; niestrudzonym wykonawcą swojej profesji, którą zna tak niewielu malarzy na świecie; jest niesamowitym entuzjastą życia i jednocześnie jest wiecznie niezadowolony, że nie udało mu się więcej poznać, zbudować i namalować. Drugim kierunkiem jest bycie permanentnie ciekawym, wytrwałym badaczem wszystkiego, co go otacza. A trzecim – jego absolutny brak uprzedzeń, a co za tym idzie i wiary, bowiem Diego przyjmuje – tak jak Montaigne – że „tam, gdzie kończy się wątpliwość, zaczyna się głupota”, zatem każdy, kto w coś wierzy, uznaje swoją bezwarunkową uległość, bez swobody analizowania lub zmiany biegu wydarzeń.

Ta całkowicie klarowna koncepcja rzeczywistości sprawia, że Diego jest buntownikiem, a znakomita orientacja w materialistycznej dialektyce życia czyni go rewolucjonistą. Z tego trójkąta, na którym rozłożone są modalności Diego, emanuje pewien rodzaj aury, która spowija całość. Ta ruchomą aurą jest miłość, ale miłość jako struktura ogólna, ruch, który buduje piękno. Mogę sobie wyobrazić, że świat, w którym chciałby żyć, byłby wielką fiestą, w której brałaby udział każda istota i każde stworzenie – od ludzi do kamieni, słońc i cieni: współbrzmiać swoim pięknem i mocą twórczą. Fiesta kształtu, barwy, ruchu, dźwięku, intelektu, wiedzy, uczuć. Fiesta sferyczna, inteligentna i wypełniona miłością, która objęłaby całą powierzchnię Ziemi. Aby ta fiesta mogła zaistnieć, Diego nie ustaje w wysiłkach, dając z siebie wszystko: swój geniusz, swoją wyobraźnię,

The profound roots the external influences and true causes that condition Diego's matchless personality are so vast and complex that my observations will be but small shoots on the many branches of the gigantic tree that is Diego.

There are three principal lines or directions I consider basic in his portrait: the first, that of being a constant, dynamic, extraordinarily sensitive and vital revolutionary combatant; an indefatigable worker at his trade, which he knows as few painters in the world do; a fantastic enthusiast for life and, at the same time, ever unsatisfied with not having succeeded in knowing more, building more and painting more. The second, that of being eternally curious, a tireless student of everything; and the third, his absolute lack of prejudices and, as a result, of faith, because Diego accepts – as Montaigne did – that “where doubt ends, stupidity begins”, and that whoever has faith in something admits his unconditional submission, without the freedom to analyze or to vary the course of events.

As a result of this utterly clear concept of reality, Diego is a rebel, and knowing so marvelously the materialist dialectic of life, Diego is a revolutionary. From this triangle, upon which the other modalities of Diego are erected, there emanates a sort of atmosphere that envelopes the whole. This mobile atmosphere is love, but love as a general structure, a movement that constructs beauty. I imagine that the world he would like to live in would be a great fiesta in which each and every being took part, from men to stones, suns and shadows: all cooperating with their own beauty and creative power. A fiesta of form, of color, of movement, of sound, of intelligence, of knowledge, of emotion. A global fiesta, intelligent and amorous, that would cover the entire surface of the earth. To create this fiesta, he struggles constantly and offers all he has: his genius, his imagination, his words and his actions. He struggles, at every moment, to eliminate fear and stupidity in man.

Because of his profound desire to help to transform the society in which he lives into a more beautiful, healthier, less painful and more intelligent one, and because he puts at the service of this ineluctable and positive Social Revolution all of his creative strength,

swoje słowa i czyny. Każdą chwilę poświęca na walkę o uwolnienie człowieka od strachu i głupoty.

Ponieważ Diego głęboko pragnie przeobrazić społeczeństwo, w którym żyje, w społeczność piękniejszą, zdrowszą, inteligentniejszą i mniej trapioną cierpieniem, ponieważ służy nieuniknionej i dobroczynnej Rewolucji Socjalnej całością swoich sił twórczych, konstruktywnym geniuszem, przenikliwą wrażliwością i nieustanną pracą – staje się obiektem ustawicznych ataków. W ciągu tych ostatnich dwudziestu lat widziałam, jak ścierał się ze skomplikowaną maszyną negatywnych sił przeciwnych jego dążeniu do wolności i przemian. Funkcjonuje we wrogim świecie, albowiem wróg ma przewagę; jednak to nie onieśmiela go ani nie przytłacza – do końca życia jego ręce, usta i całe jestestwo będą źródłem świeżych sił przystosowanych do walki, prowadzonej z odwagą i głębokim zaangażowaniem.

Wszyscy ci, którzy nieśli Ziemi światło, tak jak czyni to Diego, podobnie borykali się z przeciwnościami; i tak jak oni Diego nie ma „przyjaciół”, a jedynie sprzymierzeńców. Ci, którzy wyłaniają się z samych siebie, są wspaniali: Diego cechuje bowiem błyskotliwy intelekt, głębokie rozeznanie w ludzkiej materii, w jakiej przyszło mu pracować, solidne doświadczenie, ogromna wiedza, której nie zdobył z książek, ale dzięki indukcji i dedukcji, geniusz i pragnienie budowania świata oczyszczonego z tchórzostwa i kłamstwa, świata opartego na fundamentach rzeczywistości.

W społeczeństwie, w którym przyszło mu żyć, sprzymierzeńcami są wszyscy ci, którzy jak on są świadomi imperatywu nakazującego kruszyć fałszywe podstawy obecnego świata.

W obliczu tchórzliwych ataków skierowanych przeciwko niemu Diego zawsze reaguje stanowczo i z ogromnym poczuciem humoru. Nigdy nie pozwala sobie na kompromisy ani nie ulega; staje otwarcie do konfrontacji z przeciwnikami – w większości ukrytymi, odważnych bywa bowiem niewiele – zawsze szukając oparcia w rzeczywistości, nigdy w „iluzorycznych” czy „idealnych” elementach. Niezgoda na kompromis i buntownicza postawa są fundamentalnymi cechami Diego, dopełniają jego portret. Wśród wielu słów, jakie powiedziano o Diego,

his constructive genius, his penetrating sensibility and his ceaseless work, Diego is continually attacked. During these last twenty years I have seen him struggle against the complicated machinery of negative forces contrary to his push for freedom and transformation. He lives in a hostile world because the enemy is in the majority, but this does not daunt him, and for as long as he lives, new living energies of combat, courageous and profound, will emerge from his hands, his lips and his whole being.

All those who have brought a light to earth have struggled as Diego has; like them, he has no “friends”, but only allies. Those who emerge from themselves are magnificent; their brilliant intelligence, their profound and lucid knowledge of the human material within which they work, their solid experience, their wide culture, not gained from books, but inductive and deductive; their genius and their desire to construct, on the foundations of reality, a world cleansed of cowardice and lies. In the society in which he lives, all those of us are all allies who, like him, realize the imperative need to destroy the false bases of the present world.

Against the cowardly attacks directed at him Diego always reacts with firmness and a great sense of humo. He never compromises nor yields: he openly faces his enemies, most of them concealed, some courageous, counting always on reality, and never on “illusory” or “ideal” elements. This refusal to compromise and this rebelliousness are fundamental in Diego they complement his portrait.

Among the many things said about Diego, these are the most common: they call him a chronic liar, a publicity-seeker and, most ridiculous of all, a millionaire. His alleged lying is in direct relation to his powerful imagination, that is, he lies as much as poets do, or children who have not yet been idiotized by school or by their mothers. I have heard him tell all kinds of lies: from the most innocent ones, to the most complicated tales of characters that his imagination combines in fantastical situations and behavior, always with a great sense of humor and a marvelous critical sense; but I have never heard him tell a stupid or banal lie. By lying, or playing at lying, he unmasks many people, he learns the

te spotyka się najczęściej: nazywa się go mitomanem, osobą poszukującą rozgłosu, a co najbardziej absurdalne – milionerem. Jego rzekoma mitomania wiąże się bezpośrednio z bujną wyobraźnią, to znaczy Diego kłamie tyle, ile kłamią poeci lub dzieci, których jeszcze nie ogłupiła szkoła lub ich matki. Słyszałam wszelkiego rodzaju kłamstwa przez niego wypowiedane: od najniewinniejszych do najbardziej zawitych opowieści o postaciach, które jego wyobraźnia spleta z fantastycznymi sytuacjami i zachowaniem, okraszane jest olbrzymią dozą poczucia humoru i wspaniałym zmysłem krytycznym; jednakże nigdy nie słyszałam, by powiedział kłamstwo głupie lub banalne. Kłamiąc lub bawiąc się kłamstwem, zdziera z wielu ludzi ich maski; ujawnia mechanizmy powodujące ludźmi, którzy są daleko bardziej otwarcie kłamliwi niż on.

Najbardziej intrygującą rzeczą w rzekomych kłamstwach Diego jest to, że wcześniej czy później ci wplątani w zmyślane kombinacje wpadają w złość, nie z powodu kłamstwa, ale raczej z powodu zawartej w nim prawdy, która zawsze wypływa na wierzch. To właśnie wtedy „w kurniku wybucha panika”, ponieważ ludzie dostrzegają, iż zostali obnażeni w tej sferze, w której czuli się całkowicie bezpiecznie. W istocie Diego jest jednym z niewielu, którzy mają śmiałość uderzyć bezpośrednio, i bez strachu, w sam fundament, w strukturę zwaną MORALNOŚCIĄ przesiąkniętego hipokryzją społeczeństwa, w jakim żyjemy, a ponieważ prawda nie grzeszy, a jedynie wywołuje u ludzi dyskomfort, ci, których najbardziej sekretne motywy zostają zdemaskowane, potrafią jedynie nazywać Diego kłamcą lub co najmniej człowiekiem skłonny do przesady.

Mówi się, że szuka rozgłosu. Zauważyłam, że to raczej inni próbują go osiągnąć dzięki Diego, powodowani własnym interesem, tyle że wykorzystują w tym celu nieadekwatne jezuickie metody, które przynoszą wręcz odwrotny skutek. Diego nie potrzebuje rozgłosu, a tym bardziej tego rodzaju rozgłosu, jaki oferuje się mu w jego własnym kraju. Jego dzieło mówi samo za siebie. Świadczy nie tylko o tym, czego dokonał w Meksyku, gdzie bywa bezwstydnie obrażany bardziej niż gdziekolwiek indziej, ale również w każdym cywilizowanym kraju na świecie, gdzie uznawany jest za jedną z najważniejszych postaci

interior workings of others who are much more candidly untruthful than he is, and the most curious thing about Diego's alleged lies is that, sooner or later, those involved in the imaginary combinations get angry, not because of the lie, but rather because of the truth contained in the lie, which always rises to the surface. That is when the "hen house goes into an uproar", for they see themselves exposed on the very terrain where they thought themselves protected. What really happens is that Diego is one of the few who dare to attack at its foundation, directly and without fear, the structure called the MORALITY of the hypocritical society in which we live, and since the truth doesn't sin but makes people uncomfortable, those who are exposed in their most hidden secret motives can only call Diego a liar, or at least, an exaggerator.

They say he seeks publicity. I have noticed rather that others try to do so through him, for their own interests, only they do it with misapplied Jesuitical methods because generally it "backfires" on them. Diego doesn't need publicity and still less the kind offered him in his own country. His work speaks for itself. Not only for what he has done in the land of Mexico where he is shamelessly insulted more than anywhere else, but also in every civilized country in the world, where he is recognized as one of the most important men and greatest geniuses in the cultural field. It is incredible, to be sure, that the meanest, most cowardly and stupidest insults against Diego have been vomited out in his own home: Mexico. Through the press, by means of acts of barbarism and vandalism aimed at destroying his work, using everything from the innocent parasols of "decent" ladies who hypocritically scratch his paintings, just in passing, to acids and kitchen knives, not to forget simple, everyday spitting, worthy of those who have as much saliva as they lack brains; by means of signs on street corners bearing words little suited to such a Catholic people; by means of groups of "well-bred" young people who throw stones at his house and his studio, destroying irreplaceable works of pre-Hispanic Mexican art-which form part of Diego's collections - and who run off after "playing their tricks"; by means of anonymous letters (useless to speak of the worth of those who send them) or by means of the neutral, Pilatian silence of the powerful, in charge of caring for

i największego geniusza w dziedzinie kultury. To niewiarogodne, że najpodlejsze, najbardziej tchórzliwe i najgłupsze obelgi pod adresem Diego zostały wylane niczym kubeł pomyj w jego rodzinnym Meksyku. Czy to w prasie, czy poprzez akty barbarzyństwa i wandalizmu zmierzające do zniszczenia jego dzieł, dokonywane wszelkimi możliwymi sposobami: od niewinnych parasolek, którymi „pryzwoite”, ale obłudne panie starają się je zarysować, do kwasu i noży kuchennych, nie zapominając o prostym, powszednim pluciu, godnym tych, u których brak rozumu rekompensowany jest nadmiarem śliny; poprzez napisy na rogach ulic, których słownictwo w małym stopniu pasuje do tak głęboko wierzących katolików; są też i grupy „dobrze wychowanych” młodych ludzi, którzy obrzucają kamieniami jego dom i jego studio, niszcząc unikatowe dzieła prehiszpańskiej sztuki Meksyku, stanowiące część zbiorów Diego, a potem uciekają, dokonawszy swoich „psot”; są anonimowe listy (mówienie o jakiegokolwiek wartości ich nadawców byłoby bezcelowe) czy też neutralne, godne Poncjusza Piłata milczenie ludzi u władzy. Choć tym ostatnim powierzono opiekę nad kulturą i krzewieniem jej dla dobra kraju, nie przywiązuje się „żadnego znaczenia” do ataków na dzieło człowieka, który całym swoim geniuszem, całym wysiłkiem twórczym samotnie broni wolności wypowiedzi, nie tylko z myślą o sobie, ale o wszystkich.

Te skryte i jawne postępkę dokonywane są w imię demokracji i moralności – z okrzykiem „Niech żyje Meksyk” na ustach. Niekiedy słyszy się też „Niech żyje Chrystus Król”.

Cały ten rozgłos, którego Diego ani nie szuka, ani nie potrzebuje, dowodzi dwóch rzeczy: jego twórczość i niezaprzeczalna osobowość są tak istotne, że muszą być brane pod uwagę przez ludzi, których hipokryzję i bezwstydną karierowiczostwo Diego demaskuje; dowodzi też kiepskiej i godnej pożałowania kondycji kraju – wciąż na wpół kolonialnego – która sprawia, że w 1949 roku dzieją się rzeczy możliwe jedynie w średniowieczu, w okresie inkwizycji lub pod rządem Hitlera.

Aby docenić tego człowieka – wspaniałego malarza, nieustraszonego bojownika i prawego rewolucjonistę – czekają, aż umrze. Dopóki żyje, wokół będzie pełno

and imparting culture for the sake of the good name of the country, who give "no importance" to these attacks against the work of a man who with all of his genius, his creative efforts, alone, tries to defend, not only for himself, but for all, freedom of expression.

All of these maneuvers in the shadows and in the light are carried out in the name of democracy, of morality and of Long Live Mexico! Long Live Christ the King! is also used at times.

All this publicity that Diego neither seeks nor needs proves two things: that the work, the entire oeuvre, the unquestionable personality of Diego are of such importance that they have to be taken into account by those whose hypocrisy and shameless arriviste plans he denounces; and the weak and deplorable state of a country – a semi-colonial one – that allows things to happen in 1949 that could only take place in the Middle Ages, at the time of the Holy Inquisition or while Hitler ruled in the world.

In order to grant recognition to the man, to the marvelous painter, to the brave fighter and upright revolutionary, they await his death. For as long as he lives there will be plenty of "machos", the kind schooled in the libel, who will continue to throw stones at his house, insult him anonymously or in the press of his own country and others, still more "macho", who say nothing, but will wash their hands of it all and go down in history wrapped in the flag of prudence. And they call him a millionaire... The only truth in this matter of Diego's millions is this: that since he is an artisan, and not a proletarian he possesses his tools of production – that is, of his work – a house to live in, some rags to throw on and a ramshackle truck that he makes use of as a tailor his scissors. His treasure is a collection of marvelous works of sculpture, jewels of indigenous art, the living heart of true Mexico, which with indescribable economic sacrifices he has succeeded in collecting over more than thirty years to place in a museum that he has been building for the last seven. He has erected this work by his own creative effort and his own economic effort, that is, with his marvelous talent and with what he is paid for his paintings; he will donate it to the country, because a thing to Mexico the most prodigious source of

„macho”, wyszkolonych w rzucaniu oszczerstw, którzy nadal będą ciskać kamieniami w jego dom, obrażać go anonimowo lub w gazetach w kraju i za granicą, a także jeszcze więcej „macho”, którzy nie powiedzą ani słowa, ale umyją ręce, zapisując się na kartach historii spowici nimbem powściągliwości.

Nazywają go również milionerem... Jedyną prawdą w kwestii milionów Diego jest to, że będąc rzemieślnikiem, a nie proletariuszem, posiada własne narzędzia produkcji – innymi słowy: swojej pracy – dom, w którym może mieszkać, parę szmat, w które może się oblec i rozklekotaną ciężarówkę, której używa jak krawiec swoje nożyczki. Jego skarbem jest kolekcja wspaniałych rzeźb, klejnotów rdzennej sztuki, bijącego serca prawdziwego Meksyku, które zdołał zgromadzić przez ponad trzydzieści lat dzięki nieopisanym wyrzeczeniom finansowym, by umieścić je w muzeum, które buduje już od siedmiu lat. Wznosi to muzeum własnym wysiłkiem twórczym i ekonomicznym, czyli wkłada w to swój niesamowity talent i pieniądze, które zapłacono mu za obrazy. Zamierza przekazać je swojej ojczyźnie, pozostawiając w spadku najbardziej obfite źródło piękna, jakie kiedykolwiek istniało, dar dla oczu tych Meksykanów, którzy potrafią patrzeć i obiekt niezmiernego podziwu dla ludzi spoza Meksyku. Poza tym, w sensie ekonomicznym, nie posiada nic; nie ma niczego oprócz mocy swojej twórczości. W ostatnim roku nie miał dość pieniędzy, by zwolniono go ze szpitala, po tym jak chorował na zapalenie płuc. Jeszcze w trakcie rekonwalescencji zaczął malować, żeby pokryć codzienne wydatki i płace robotników, którzy jak członkowie renesansowych gildii współpracują z nim nad stworzeniem wspaniałego dzieła w Pedregal.

Jednak potwarze i ataki nie zmieniają Diego. Są one elementem zjawisk społecznych zachodzących w świecie chylącym się ku upadkowi, niczym więcej. Interesuje go i zachwyca życie we wszystkich swoich formach, ponieważ ciągle się zmienia; wszystko zadziwia go swoim pięknem, zaś nic nie jest w stanie go rozczarować czy zniechęcić, bo Diego rozumie dialektyczny mechanizm zjawisk i faktów.

Jako wnikliwy obserwator zgromadził doświadczenie, które w połączeniu z wiedzą – można by rzec

beauty that has ever existed, a gift for the eyes of those Mexicans that have them and an incalculable admiration for those from other places. Except for this, he has nothing economically; he has nothing but the strength of his work. Last year he didn't have enough money to be released from the hospital, after suffering a bout of pneumonia. Still convalescent he started to paint to cover daily expenses and the wages of the workers who, as in the Renaissance guilds, collaborate with him in constructing the marvelous work in the Pedregal. But insults and attacks do not change Diego. They form part of the social phenomena of a world in decadence and nothing else. All of life continues to interest and astonish him, because it changes, and everything surprises him by its beauty, but nothing disappoints him or daunts him because he understands the dialectic mechanism of phenomena and facts.

A keen observer, he has accumulated an experience that, together with his knowledge – I might almost say, his internal knowledge of things – and his intense culture, allows him to disentangle causes. Like a surgeon, he opens in order to observe, to discover what is deep and hidden and to achieve something certain, positive, that improves the circumstances and functioning of organisms. That is why Diego is neither defeatist nor sad. He is fundamentally a constructor, and above all an architect. He is an architect in his painting, in his thinking processes and in his passionate desire to structure an harmonious, functional and solid society. He always composes with precise, mathematical elements. It doesn't matter whether his composition is a painting, a house or an argument. The foundations are always reality. The poetry his works contain is that of numbers, that of the living sources of history. His laws, the solid, physical laws that govern the whole of life from atoms to suns. There is a magnificent proof of his genius as an architect in the murals that are linked, and live, with the very construction of the building that contains them, with their own organized and material function.

The stupendous work he is constructing in the village of San Pablo Tepetlapa, which he calls *el anahuacalli* (the house of Anáhuac), intended to house his matchless collection of ancient Mexican sculpture, is a link between ancient and new forms, a magnificent

wewnętrzną znajomością rzeczy – oraz gruntownym wykształceniem pozwalają mu dotrzeć do sedna przyczyn. Niczym chirurg otwiera, żeby obserwować, odkrywać to, co głębokie i utajone, osiągając coś pewnego i pozytywnego, coś co zmienia okoliczności na lepsze i poprawia funkcjonowanie organizmów. Z tego powodu Diego nie jest defetystą ani nie bywa też smutny. W fundamentalnym wymiarze jest konstruktorem, a przede wszystkim architektem. Jest architektem w swoim malarstwie, w procesach myślowych i w żarliwym pragnieniu zbudowania harmonijnego, funkcjonalnego i trwałego społeczeństwa. Jego kompozycja zawsze opiera się na precyzyjnych, matematycznych elementach, niezależnie od tego, czy to, co konstruuje jest malowidłem, domem czy argumentem. Fundamentem jest zawsze rzeczywistość. Poezja zwarta w jego dziełach jest poezją liczb, żywych źródeł historii. Jego dzieło rządzi się niezmiennymi, fizycznymi prawami, którym podlega całość istnienia – od atomów do słońc. Wspaniałym dowodem jego architektonicznego geniuszu są murałe – powiązane i współzujące ze strukturą budynku, w którym się znajdują, pełniąc swoją własną, zorganizowaną i materialną funkcję.

Zdumiewające dzieło powstające w osadzie, które Diego nazywa *El Anahuacalli (Dom Anáhuaca)*, ma mieścić jego niezrównaną kolekcję zabytków starożytnej meksykańskiej kultury. Stanowi ono ogniwo łączące dawne i nowe formy, wspaniały twór, dzięki któremu przetrwa i odżyje niedościgniona architektura meksykańskiej ziemi. Wyrasta z niezwykle pięknego krajobrazu Pedregal niczym gigantyczny kaktus zwrócony ku Ajusco, stateczny i elegancki, mocny i finezyjny, pradawny i nieprzemijający; głosem wieków i dni, z głębi trzewi wulkanicznej skały krzyczy: „Meksyk żyje!”. Jak Coatlicue zawiera sobie życie i śmierć; jak olśniewający krajobraz, w którym jest wznoszony, wrasta w ziemię z mocą żyjącej rośliny, która pozostanie tam na zawsze.

Diego bezustannie pracuje, stąd też wiedzie życie, które trudno byłoby nazwać normalnym. Potencjał jego energii uszkadza zegary i przeczy kalendarzom. W materialnym wymiarze brakuje mu czasu na walkę; nie ma chwili wytchnienia, nieustannie projektując i realizując swoje dzieła. Generuje i odbiera fale,

creation that will preserve and revive the incomparable architecture of the land of Mexico. It grows out of the incredibly beautiful landscape of the Pedregal like an enormous cactus looking towards the Ajusco, sober and elegant, strong and refined, ancient and perennial; it cries out, with voices of centuries and days, from its entrails of volcanic rock: Mexico is alive! Like the Coatlicue, it contains life and death; like the magnificent terrain on which it is erected, it embraces the earth with the firmness of a living and permanent plant.

Always working, Diego does not live what could be called a normal life. His capacity of energy breaks clocks and calendars. Materially, he lacks time to struggle, without rest, constantly planning and executing his work. He generates and receives waves that are difficult to compare to others, and the results of his receiving and creative mechanism, being so vast and so immense, never satisfy him. Images and ideas flow through his brain at a different rhythm than usual and thus his intensity of fixation and his desire always to do more are uncontainable. This mechanism makes him indecisive. His indecisiveness is superficial because, finally, he manages to do whatever he wants with a sure and determined will. Nothing better exemplifies this modality of his character than a story his Aunt Cesarita, his mother's sister, once told me. She recalled that when Diego was a small child he went into a store, one of those sundries stores full of magic and surprises that we all remember with affection, and standing before the counter with a few centavos in his hand he surveyed the entire universe contained within the store and shouted in fury and exasperation: What do I want! The store was called ["El Porvenir"] ["The Future"], and this indecision of Diego's has lasted all his life. But though he seldom makes up his mind to choose, he carries a vector line inside him that goes straight to the center of his will and his desire.

Ever curious as he is, he is at the same time an eternal conversationalist. He can paint for hours and days without resting, chatting while he works. He discusses and talks about everything, absolutely everything, taking pleasure, like Walt Whitman, in those who want to listen to him. His conversation is always interesting.



które trudno porównać z innymi, a wytwory tego mechanizmu recepcji i kreacji nigdy go nie zadowalają, ponieważ są tak rozległe i nieogarnione. Obrazy i idee płyną przez jego umysł w odmiennym niż zazwyczaj rytmie, dlatego intensywność jego fiksjacji i pragnienie, by zawsze zrobić więcej, są nie do opanowania. Ten mechanizm sprawia, że jest niezdecydowany. Jego niezdecydowanie jest jednak powierzchowne, ponieważ ostatecznie udaje mu się zrobić, cokolwiek sobie zamierzy, kierując się niezachwianą i świadomą wolą. Ową modalność charakteru najlepiej ilustruje opowieść, jaką usłyszałam kiedyś od jego ciotki Cesarity, siostry jego matki. Wspominała, jak mały Diego poszedł do jednego z tych sklepów z tysiącem i jeden magicznych drobiazgów i niespodzianek, które wszyscy z nostalgią wspominamy, stanął przed ladą z kilkoma centavos w ręku i – przyglądając się całemu wszechświatowi zamkniętemu w sklepiku – krzychał z gniewem i rozdrażnieniem: „Czego ja chcę?!”. Sklepiak nazywał się El Porvenir (Przyszłość), a to niezdecydowanie towarzyszyło Diego przez całe jego życie. Ale choć rzadko decyduje się na dokonanie konkretnego wyboru, nosi w sobie wektor, który wiedzie wprost do samego jądra jego woli i pragnienia.

Diego, będąc wiecznie ciekawym, jest zapamiętałym rozmówcą. Może malować całymi godzinami i dniami bez odpoczynku, nieustannie prowadząc rozmowę. Dyskutuje i mówi o wszystkim, absolutnie wszystkim, czerpiąc, jak Walt Whitman, przyjemność z obecności chętnych słuchaczy. Jego konwersacje są nieodmiennie frapujące. Formuluje frazy, które zdumiewają, niekiedy ranią; kiedy indziej są poruszające, ale nigdy nie sprawiają na słuchaczu wrażenia czczych lub jałowych.

Słowa, jakich używa, wywołują ogromny niepokój, ponieważ są to słowa żywe i prawdziwe. Prostota czy wręcz prymitywność jego myśli i poglądów dezorientuje słuchacza i wytrąca go z równowagi, ponieważ nijak nie stosują się do przyjętych norm; zawsze przebijają się przez skorupę kory, by uwolnić młode pędy, ranią, żeby stworzyć nowe komórki. Dla niektórych, tych najsilniejszych, wypowiedź Diego i zawarta w niej prawda może zdawać się potworna, sadystyczna, okrutna; inni, ci najsłabsi, zostają nią unieważnieni, unicestwieni, a ich obrona zasadza się na nazywaniu go kłamcą i fantastą. Niemniej wszyscy

He forms phrases that astound, and that wound at times; on other occasions they move one, but they never leave the person listening with an impression of uselessness or emptiness. His words are tremendously disquieting, because they are living and true. The crudity of his ideas unnerves and disorients the listener because none of them conform to established norms of behavior; they always cut through the bark to let the bud sprout forth; they wound to create new cells. To some people, to the strongest, Diego's conversation and truth content seem monstrous, sadistic, cruel; others, the weakest, are annulled and annihilated by it, and their defense consists of calling him a liar and a fabulist. But all try to defend themselves much as those who defend themselves against a vaccine when they receive it for the first time in their lives. They invoke hope or something that will free them from the danger of the truth. But Diego is stripped of faith, of hope, of charity. He is extraordinarily intelligent by nature and does not accept phantasms, Tenacious in his opinions, he never yields, and he defrauds all those who shield themselves behind beliefs or false goodness. That is why they call him amoral and – really – he has nothing to do with those who accept moral laws and norms.

In the midst of the storm that the clock and the calendar represent for him, he tries to do and let others do what he considers just in life: to work and to create. He considers other directions important enough to contend with, that is he never despises the worth of others, but he defends his own, because he knows that it means rhythm and proportional relation with the world of reality. In exchange for pleasure, he gives pleasure; in exchange for effort, he exerts effort. More talented than others he gives a much greater quantity and quality of sensibility and asks only understanding in return. Often he does not even get that, but he does not therefore submit himself or surrender. Many of the conflicts his superior personality causes in daily life come of this natural disturbance provoked by his revolutionary ideas with regard to those subject to rigidity and norms. The "household" problems that various women have had near Diego consist of the same thing. Diego has a profound class consciousness and awareness of the role other social classes play in the general functioning of the world. Among those of

próbują się bronić, tak jak inni opierają się szczepieniu, którym poddawani są po raz pierwszy w życiu. Wzywają imienia nadziei lub czegoś, co uwolni ich od grozy prawdy. Ale Diego jest pozbawiony wiary, nadziei, miłosierdzia. Będąc z natury niepospolicie inteligentnym, nie toleruje fantazmatów. Diego nigdy nie folguje nikomu, nieugięty w swoich sądach, odzierając ze złudzeń wszystkich, którzy szukają schronienia w wierze i fałszywej dobroci. To właśnie z tego powodu nazywają go niemoralnym i rzeczywiście – nie ma on nic wspólnego z ludźmi, którzy uznają prawa i normy moralne.

Pośród udręki, jaką stanowią dla niego zegar i kalendarz, Diego stara się, pozwalając też innym czynić w życiu to, co on uważa za słuszne i sprawiedliwe: pracować i tworzyć. Uznaje odrębne kierunki za dostatecznie istotne, żeby z nimi konkurować, to znaczy nigdy nie pogardza wartością innych, ale broni swego, bo wie, że oznacza to rytm i adekwatną relację względem rzeczywistego świata. Rozkosz odwzajemnia rozkoszą; za włożony wysiłek rewanżuje się tym samym. Wziąwszy pod uwagę, że jest bardziej utalentowany niż inni, daje z siebie więcej wrażliwości o wyższej próbie, w zamian oczekując jedynie zrozumienia. Choć często brakuje nawet i tego, Diego nie poddaje się i nie składa broni. Wiele konfliktów, jakie zdarzają się w codziennym życiu za sprawą jego ponadprzeciętnej osobowości wynika z owego naturalnego fermentu wywołanego zderzeniem rewolucyjnych idei z umysłami, którymi rządzą rygor i normy. Na „domowe” problemy, jakich doświadczały różne kobiety w otoczeniu Diego, składa się jedna i ta sama rzecz. Diego ma głęboko rozwiniętą świadomość klasową i świetnie zdaje sobie sprawę, jaką rolę w ogólnym funkcjonowaniu świata odgrywają inne klasy społeczne. Wśród tych z nas, którzy żyli obok niego, byli tacy, którzy chcieli przyłączyć się do zmagania o sprawę, w imię której Diego pracuje i walczy, zaś inni nie mieli na to ochoty. To stało się zarzewiem szeregu konfliktów, w które Diego był zaangażowany, ale za które nie ponosi odpowiedzialności, bo jego stanowisko jest jasne i przejrzyste. Jego pozbawione uprzedzeń poczucie wspólnoty z innymi – wynikające czy to z geniuszu, wychowania, czy wewnętrznej przemiany – nie ponosi winy za ułomność innych ludzi ani też za konsekwencje, jakie ta ułomność może mieć dla

us who have lived near him, some have wanted to ally themselves to the cause for which he works and struggles, and others have not. This has originated a series of conflicts in which he has been involved, but for which he is not responsible, since his position is clear and transparent. His human unity, without prejudices, whether from genius, upbringing or transformation, is not responsible for the incapacity of others, nor for the consequences this incapacity might have on social life. He works for all forces to be used and organized with greater harmony.

What weapons can be used to struggle in favor of or against a being who is closer to reality, more within the truth, if these weapons are moral, that is, conditioned by the expedience of a certain individual or human sector? Naturally they have to be amoral, not subject to what has been established or accepted as good or evil, I believe – in the fullness of my responsibility – that I cannot be against Diego, and if I am not one of his staunchest allies, I would like to be. From my position in this attempted portrait many things can be deduced, depending on who is making the deductions; but my truth, the only one I can give about Diego, is here. Limpid, not to be measured by sincerometers, which do not exist, but with the conviction of what concerns me, my own experience.

No words can express Diego's immense tenderness for things that possess beauty; his affection for beings without a place in the present class society; or his respect for those oppressed by it. He holds special adoration for the Indians to whom is he linked by blood; he loves them intimately for their elegance, their beauty and because they are the living flower of the cultural tradition of America. He loves children, all animals with special predilection for Mexican hairless dogs, and birds, and plants and stones. He loves all beings, without being docile or neutral. He is very affectionate, but never surrenders himself; for this reason, and because he barely has time to dedicate himself to personal relationships, he is called ungrateful. He is respectful and refined and nothing makes him angrier than lack of respect for others and abuse. He cannot bear cheating or underhanded deception; what in Mexico is called "tomadura de pelo". He prefers intelligent enemies to stupid allies.

życia społecznego. Pracuje na to, by wszystkie siły zostały połączone i wykorzystane bardziej harmonijnie.

Jakiego oręża można użyć w zmaganiach na rzecz lub przeciw komuś, kto jest bliżej rzeczywistości, głębiej, w kręgu prawdy, jeśli oręż ma charakter moralny, to znaczy warunkowany doraźnymi celami określonej osoby lub czynnika ludzkiego w ogóle? Oczywiście oręż ten musi być amoralny, niepodlegający ustanowionym lub przyjętym kategoriom zła i dobra. Z pełną odpowiedzialnością uważam, że nie mogę stanąć przeciwko Diego, a jeśli nie jestem jednym z jego najwierniejszych sprzymierzeńców, chciałym nim być. Z mojego stanowiska w tej próbie portretu można wywieść wiele, zależnie od tego, kto wyciąga wnioski. Wszelako moja prawda, jedyna, jaką mogę zaoferować odnośnie Diego, zawarta została właśnie tu. Przejrzysta, niewymierna, bowiem nie istnieją żadne jednostki miary szczerości, ale wypowiedziana z przekonaniem względem tego, co dotyczy mnie samej, mojego własnego istnienia.

Żadne słowa nie są w stanie opisać niezmiernej czułości, jaką Diego okazuje wszystkiemu, co piękne; jego afektu do istot, które nie mają swojego miejsca we współczesnym społeczeństwie klasowym czy jego szacunku dla uciśnionych przez to społeczeństwo. Szczególne uwielbienie żywi do Indian, z którymi łączy go więzy krwi; kocha ich żarliwie, za ich elegancję, piękno oraz za to, że są żywym kwiatem kulturowej tradycji Ameryki. Kocha dzieci, wszelkie zwierzęta – ze szczególnym upodobaniem traktując nagie psy meksykańskie – ptaki, rośliny i kamienie. Kocha wszystkie istoty, bez uległości czy neutralności. Jest wielce serdeczny, ale nigdy nie wyrzeka się siebie samego; z tego powodu oraz z tej racji, że ledwo starcza mu czasu na poświęcenie się relacjom osobistym, jest nazywany człowiekiem niewdzięcznym.

Jest wytworny i pełen szacunku, a nic nie złości go bardziej niż obelgi i brak szacunku dla innych. Nie znosi matactw i oszukańczej perfidii, tego, co w Meksyku określane jest mianem *tomadura de pelo*. Woli inteligentnych wrogów od głupich sprzymierzeńców. Choć z usposobienia jest raczej pogodny, irytuje się ogromnie, gdy coś lub ktoś odciąga go od pracy.

By temperament he is rather cheerful, but it irritates him enormously to have time taken away from his work. His recreation is work itself; he detests social gatherings and is enchanted by truly popular fiestas. At times he is timid, and just as he delights in conversing and talking with everyone, he loves to be absolutely alone at times. He is never bored because everything interests him; studying, analyzing and going more deeply into all manifestations of life. He is not sentimental but he is intensely emotional and passionate. Inertia exasperates him because he is a continual current, living and potent.

Possessed of extraordinarily good taste, he admires and appreciates everything that contains beauty, whether it vibrates in a woman or a mountain. Perfectly balanced in all his emotions, his sensations and his actions, moved by materialist dialectic, precise and real, he never surrenders himself. Like the cactuses of his birthplace, he grows strong and astonishing, even on sand or stone; he blossoms with the most vivid red, the most transparent white and solar yellow; clad in thorns, he keeps his tenderness within; he lives on his strong sap amidst ferocious surroundings; he illuminates in solitude like the sun that avenges the gray of the stone; his roots live in spite of being torn from the earth, surviving the anguish of solitude and sadness and all the weaknesses that subdue other beings. He rises with surprising strength and, as no other plant, blossoms and bears fruit.

Praca sama w sobie jest dla niego rozrywką; nie cierpi spotkań towarzyskich, a zachwycają go autentycznie ludowe fiesty. Bywa niekiedy bojaźliwy; tak jak czerpie ogromną przyjemność z rozmowy i dyskusji ze wszystkimi, czasem uwielbia być zupełnie sam. Nigdy się nie nudzi, bowiem wszystko go interesuje; studiuje, analizuje i zagłębia się we wszystkie możliwe przejawy życia. Diego nie jest sentymentalny, ale charakteryzuje go ogromna uczuciowość i żarliwa pasja. Bezład wywołuje w nim frustrację, jako że on sam jest nieustannie płynącym, wartkim i żywym nurtem.

Ponieważ został obdarzony wyjątkowym wyczuciem smaku, Diego podziwia i docenia wszystko, co zawiera w sobie pierwiastek piękna, niezależnie od tego, czy pulsuje on w kobiecie czy w górze. Zrównoważony we wszystkich swoich emocjach, doznaniach i działaniach, powodowany materialistyczną dialektyką, ściśle precyzyjny i rzeczywisty, nigdy nie wyrzeka się siebie. Niczym kaktusy rosnące w miejscu jego narodzin rozrasta się prężnie i nadzwyczajnie, nawet na kamiennym czy piaszczystym gruncie; kwitnie barwą soczystej czerwieni, oślepiając przezroczystą bielą i słoneczną żółcią; okryty cierniami, chowa delikatność w swoim wnętrzu; karmi się swoim odżywczymi sokami w zaciekle nieprzyjaznym otoczeniu; jaśnieje w samotności jak Słońce, które poskramia szarość skał; jego korzenie wciąż żyją, choć zostały wyrwane z gleby, trwając nadal mimo katuszy samotności, smutku i wszystkich tych słabości, które kruszą inne istoty. Pnie się w górę z nadzwyczajną siłą i – jak żadna inna roślina – kwitnie i rodzi owoce.

**Diego Rivera**  
**Ostatnia godzina** | *Last Hour*, 1915  
olej na płótnie | oil on canvas | 92 × 73 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



W 1907 r. Diego Rivera przeniósł się na jakiś czas do Europy, by zaznajomić się z kulturą Starego Kontynentu. Do 1909 r. mieszkał w Madrycie, a następnie w Paryżu. Pozostawał w bliskim kontakcie z ówczesnymi przedstawicielami awangardy. Korzystał również ze sposobności, by odbywać długie podróże, poznając ważne muzea Europy i studiując zgromadzone tam kolekcje wielkoformatowych dzieł okresu klasycznego. Szczególne wrażenie zrobiły na nim Bazylika św. Marka w Wenecji i Hagia Sophia w Stambule. Jak później zauważył, dzięki nim zrozumiał słowa Platona o „wzniosłym pięknie wszechświata i niebiańskiej muzyce”. Rivera poślubił wówczas rosyjską artystkę, Angelinę Beloff (Angelina Pietrowna Bielowa), a mieszkając w Paryżu działał w kręgu takich artystów, jak Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani. Eksperymentował z fascynującym go kubizmem i już w 1914 r. wystawił swoje pierwsze kubistyczne obrazy. Kiedy wybuchła I wojna światowa, Rivera przebywał z grupą przyjaciół na Majorce, pracując nieustannie nad dekonstrukcją konwencji klasycznego malarstwa tej wyspy. Szereg kubistycznych dzieł Rivery, zawierających zaskakujące elementy kompozycyjne rodem z rodzinnego Meksyku, jak kolorystyka meksykańskiego sarape wpleciona w portret przyjaciela, rzeźbiarza Jacques’a Lipchitza, powstało właśnie na Majorce.

Podczas pobytu na wyspie Diego Rivera próbował nowych technik i metod, dążąc do formalnego rozkładu motywu malarskiego, a przede wszystkim do zerwania z tradycyjnymi mediami – farbą olejną na płótnie. Stosował zatem technikę enkaustyczną (wykorzystującą gorący воск), wplatał też w obraz piasek i kamienie, tym sposobem opracował metodę, która posłużyła mu później do pracy przy muralach. Dzieła stworzone na Majorce pokazano na wystawie w Madrycie w 1915 r., wśród nich była również *Ostatnia godzina*.

Codzienna gazeta wydawana na Majorce, książka, wazon, instrument muzyczny – wszystkie przedmioty zostały namalowane przy użyciu naturalnych pigmentów. W tym zakresie metoda Rivery przypomina techniki wypracowane mniej więcej w tym samym czasie przez Pabla Picassa i Juana Grisa, co pokazuje, jak mocno ci trzej artyści rywalizowali – co było zresztą cechą wspólną wszystkich kubistów – zachowując nowe idee i odkrycia dla siebie. Mariewna (Worobiewna-Strzebelska), kochanka Diego Rivery, wspomina, że zazdrośnie strzegł swoich najnowszych dzieł, starając się nie dopuścić, by Picasso oglądał je w pracowni:

Picasso odwiedzał pracownię Rivery i chadzał po niej swobodnie, odwracając płótna i przyglądając się im. Rivera niejednokrotnie skarżył się na to. Zwierzył mi się: „Mam Picassa potąd; jak coś ode mnie zwędzi, zaraz wszyscy będą się zachwycać – Picasso to, Picasso tamto. A o mnie powiedzą, że od niego kopiuję. Któregoś dnia albo go po prostu stąd pogonię, albo zwinę się do Meksyku. Polazł sobie, jak wziąłem swoją meksykańską laskę i zagroziłem, że rozwalę mu czaszkę”. Nigdy nie poznałam szczegółów tego zajścia, ale wiem, że przez jakiś czas potem traktowali się chłodno<sup>1</sup>.

Diego Rivera był ważnym członkiem grupy rewolucyjnych artystów, dzięki którym powstał kubizm; dla niego kubizm był zaledwie stadium na drodze do właściwego celu, czyli muralizmu. Ta faza gwałtownie dobiegła końca w 1921 r., kiedy minister edukacji Meksyku, José Vasconcelos, zwrócił się do Diego, by powrócił do kraju i rozpoczął pracę nad pierwszymi muralami.

From 1907 onwards, Diego Rivera lived in Europe to familiarize himself with its culture, first in Madrid – until 1909 – and later in Paris. He was in close contact with the avant-garde artists of the period. Diego also took advantage of his time in Europe to take long journeys in order to study the different important museums of Europe and the large works of the Classical epoch. Among other works, St. Marks’s Cathedral in Venice and the Hagia Sophia in Istanbul particularly impressed him and, as he later said, taught him to understand Plato’s words on the “sublime beauty of the universe and celestial music”. Rivera was married to Russian artist Angelina Beloff (Angelina Petrovna Belova) at the time and lived in a circle in Paris that included Braque, Gris, Picasso, and Modigliani. He experimented with the new movement of Cubism that fascinated him and had displayed his first Cubist paintings in Paris as early as 1914. When World War I broke out, he was on the island of Mallorca with a group of friends and continued his efforts to dissolve the conventions of classical paintings from the island. His Cubist works, which contain Mexican elements that cause a stir at first glance – such as the colors of the Mexican sarape in the portrait of his sculptor friend Jacques Lipschitz – were painted in Mallorca.

While in Mallorca, Diego Rivera experimented with new techniques, with the formal dissolution of the pictorial motif, and particularly with breaking away from traditional media in oil on canvas paintings. He worked with the encaustic (hot wax) painting technique, integrated sand and stones into the painting and thus developed the technique of his future mural paintings. The works he executed in Mallorca were displayed in Madrid in 1915.

Among these is the large *Last Hour* painting that you see here. The daily Mallorcan newspaper, as well as the book, the flower vase, and the musical instrument on it are executed in natural color pigments. This technique recalls the techniques developed by Pablo Picasso and Juan Gris at around the same time and reveals how great the rivalry between these three artists – or more precisely all Cubist artists – was and how they kept their new ideas and discoveries to themselves. According to Diego’s lover Marevna, Diego Rivera would jealously keep watch to prevent Pablo Picasso’s from viewing his newest works in the studio.

Picasso used to come by to Rivera’s studio and wander about freely, turning over the canvases at will and look at them. Rivera complained to me more than once. “I’m sick of Picasso: If he pinches something from me, people will rave about Picasso, Picasso. As for me, they’ll say I copy him. One of these days either I’ll chuck him out or I’ll shove off to Mexico... He left when I picked up my Mexican stick and threatened to break his skull”, Rivera told me. I never learned the full details of this incident, but I know that for some time there was a coolness between the two painters.<sup>1</sup>

Diego Rivera was an important member of the group of revolutionary artists in Paris who developed the Cubist movement; however, for him, Cubism was merely a phase on his way to attaining his true objective, namely mural painting. This phase ended abruptly in 1921 when, upon the invitation of the Mexican Minister of Culture Vasconselos, Diego returned to Mexico to paint his first murals.

<sup>[1]</sup> Marevna, Life with the Painters of La Ruche, New York 1974, s. 95.



**Diego Rivera**  
**Krajobraz z kaktusem** | *Landscape with Cactus*, 1931  
olej na płótnie | oil on canvas | 125,5 × 150 cm

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

W pierwszym okresie swojego pobytu w Europie Rivera zajmował się malarstwem pejzażowym w duchu Cézanne'a. W czasie fascynacji kubizmem pejzaż nadal go interesował, ale w pierwszych namalowanych w Meksyku muralach krajobrazy były zaledwie tłem. Jednak w muralu stworzonym w 1928 r. w przestrzeni klatki schodowej Ministerstwa Edukacji Diego Rivera w nieco próżnej i zarazem profetycznej manierze zinterpretował krajobraz Meksyku, któremu nadał formę wylaniających się z morza wzgórz, równin i górskich szczytów. Ten wznoszący się w niebo pejzaż służy jako tło symbolicznego przedstawienia ludzkiego postępu, w którym szereg alegorii uosabia kolejne stadia społecznego rozwoju.

Na początku 1931 r. Rivera wybrał się w podróż po Półwyspie Kalifornijskim, poszukując motywów do licznych murali, jakie u niego zamówiono. Zachwyił go pejzaż tych okolic. W tym okresie mieszkał przez miesiąc – wraz z Fridą – z rodziną Sigmunda Sterna w Atherton, wracając do sił po żmudnej pracy nad malowidłami w California Luncheon Club, znajdującym w siedzibie giełdy papierów wartościowych w San Francisco. Namalował również mural przedstawiający sad pełen kwitnących drzew migdałowca w willi, w której przybywał jako gość. Od 1931 r. Rivera otrzymywał wiele zleceń, a rozmach tych realizacji sprawił, że malarstwo na płótnie straciło dla Rivery na znaczeniu, schodząc na drugi plan. Niemniej na początku 1931 r. Riverze zaoferowano wystawę indywidualną w Museum of Modern Art w Nowym Jorku; miał to być jego drugi indywidualny pokaz w MoMA, co stanowiło wyjątkowy wyraz uznania dla jego osiągnięć jako artysty.

Rivera stworzył na potrzeby tej wystawy cykl obrazów, w tym *Pejzaż z kaktusem* znajdujący się obecnie w kolekcji Gelmanów. W towarzyszącym wystawie katalogu do obrazu dołączono następujący opis: „Collection Señora Frida Kahlo de Rivera, Mexico City”. Rzeczywiście, na fotografii wykonanej przez Nickolasa Muraya w 1941 r., wisi on na ścianie w pracowni Fridy Kahlo. Czy Frida upodobała sobie ten antropomorficzny pejzaż, ponieważ wyraziście ilustrował trójstronną relację łączącą Fridę, Diego i Nickolasa Muraya? Niezależnie od tego, jak brzmi odpowiedź na owe pytanie, kaktus, który zdaje się mieć piersi, stoi pośród pustynnego krajobrazu i wszystkie kaktusy wokół – zwłaszcza te dwa stojące najbliżej – flirtują z zachwytem z kaktusem o kobiecej postaci.

During his early years in Europe, Rivera busied himself with landscape painting such as those of Cézanne. Landscape painting continued to interest him during his Cubist phase. In the first murals he painted in Mexico, however, landscapes were completely in the background at first. Yet, in the mural he painted on the staircase wall of the Ministry of Education building in 1928, Diego Rivera interpreted – with a self-content, prophetic convention – the Mexican landscape, which rises from the sea to the hills, plains, and mountain peaks. The ascending landscape thus serves as background for the symbolic view of human progress. Allegories personify the stages of social development.

In early 1931, Rivera traveled across the California Peninsula in search of motifs for the numerous murals he was commissioned there and he was fascinated by the landscape of the area. Among other places, he lived for a month – with Frida Kahlo – with the Sigmund Stern family in Atherton in order to recover from his arduous work at the California Luncheon Club of the Pacific Stock Exchange in San Francisco. He also painted the mural of a flowering almond tree orchard in the villa he stayed as a guest. As of 1931, Diego Rivera was commissioned numerous murals. Next to these enormous orders, canvas paintings lost their significance for Rivera during that period and faded into the background. However, in early 1931, Rivera received an invitation for a solo exhibition at the Museum of Modern Art in New York; this would be his second solo exhibition at MoMA and meant that as an artist, his oeuvre was acknowledged and honored in an exceptional manner.

Rivera created a series of paintings for this exhibition, including *Landscape with Cactus*, currently preserved in the Gelman Collection. In the exhibition catalogue, the painting was introduced as Collection Señora Frida Kahlo de Rivera, Mexico City and, in fact, in a photograph that Nick Murray took in 1941, the painting hangs on the back wall in Frida Kahlo's studio. Had Frida Kahlo favored this anthropomorphic landscape because it clearly illustrated the three-way relationship that flourished between Frida, Diego and Nickolas Murray? Whatever the answer to that question may be, a cactus, which seems to have breasts, stands in a desert-like landscape and all other cacti, especially the two that are closest to it, flirt admiringly with the cactus in female form.

**Diego Rivera**  
**Modesta** | Modesta, 1937  
olej na płótnie | oil on canvas | 80 × 59 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*



Modesta była córką pokojówki, która pracowała w domu Diego Rivery i Fridy Kahlo. Dwa lata wcześniej Rivera sportretował Modestę w towarzystwie Inesty, jej matki. Diego często malował meksykańskie dzieci, nierzadko siedzące na drewnianych stołkach w wiejskim stylu lub na słomianych matach na podłodze, odziane w ludowe stroje. W większości przypadków jego modelami były dzieci zatrudnionych przez niego osób lub sprzedawców z targu. Obrazy te cieszyły się wielką popularnością wśród turystów, którzy w trakcie podróży po Meksyku odwiedzali pracownię sławnego muralisty Rivery i nabywali je jako pamiątki. Owe popularne portrety dzieci można postrzegać jako swoiste ćwiczenia, ale równie dobrze mogły one służyć jako szkice do postaci pojawiających się w muralach.

W porównaniu z przestarzałym, klasycznym stylem akademii, wykorzystanie osobliwego piękna zwykłych ludzi jako kluczowych postaci w muralizmie było prawdziwie rewolucyjną innowacją.

Modesta was the daughter of a maid that worked in the home of Diego Rivera and Frida Kahlo. Two years later, Rivera once again painted Modesta together with her mother Inesta. Rivera frequently painted Mexican children, often seated on rustic wood stools or on straw mats on the floor, dressed in folkloric clothes. They were usually the children of his employees or of the market vendors that sat for him as models. These paintings were extremely popular with tourists, who visited renowned muralist Rivera's studio during the visit to Mexico and purchased one as a souvenir. One can regard these popular child paintings as exercises, but it can also be said that they serve as sketches for his murals.

Compared to the outdated classic academy way of painting, using the beauty and singularity of regular folk as the central figure of the composition in the mural painting movement was an innovation that was truly revolutionary.





**Diego Rivera**  
**Portret Nataszy Gelman** | *Portrait of Natasha Gelman*, 1943  
olej na płótnie | oil on canvas | 115 × 153 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

**Diego Rivera był niezwykle wziętym portrecistą, ponieważ zawsze udawało mu się sprawić, by jego modelki i modele wyglądały pięknie. W tym przypadku zadanie nie nastręczało trudności, bowiem Natasha Gelman była olśniewająco piękna, a jej perfekcyjne ciało zostało ujęte w owym dziele w sposób wręcz spektakularny.**

**Diego sportretował Nataszę już wcześniej, kiedy pozowała do cyklu murali w Barze de Ciro w hotelu Reforma, nocnym klubie należącym do finansisty Blumenthala. Blumenthal przyjaźnił się z producentem filmowym Jacques'em Gelmanem, który wraz z aktorem i komikiem Cantinflasem (właśc. Mario Moreno Reyes) był siłą napędową nocnego życia w klubie.**

**Jak ujął to Rivera, ten cykl murali został zrealizowany w „stylu salonowym”, zawierał kilkanaście aktów, w których modelki nie szczędziły swoich wdzięków. Fragmenty murali z klubu de Ciro ukazane są na prezentowanych na wystawie pocztówkach, ponieważ same malowidła już nie istnieją. Przyjmuje się, że kobieta pozująca w tym cyklu jako „winorośl” to właśnie Natasha Gelman; to z tego powodu powodowana zazdrością Frida namalowała „złośliwą” wersję portretu Natasy Gelman, który także można zobaczyć na niniejszej wystawie.**

**W cyklu w stylistyce pin-upu, wykonanym w pracowni Diego przy Altavista, pojawiło się przedstawienie cantedeski: naga kobieta siedzi na niebieskiej, trzyczęściowej kanapie, wśród naręczy kalii. W tym dziele Natasha Gelman została sportretowana na tej samej niebieskiej sofie, z bardzo zbliżonym motywem kwiatowym w tle.**

**Niesamowicie uchwycone rozcięcie białej sukni sprawia, że postać Natasy Gelman również przybiera formę kwiatu. Portret zdaje się ogniskować w sobie wszystko: zmysłowość, piękno i bogactwo tej miłośniczki sztuki.**

Diego Rivera was a very successful portraitist in high demand because he always succeeded in making his models look beautiful. In this particular case, this was not a difficult task, as Natasha Gelman was a radiating beauty, whose perfect body is portrayed spectacularly in this work.

Diego had already once depicted Natasha's body, as she was one of the models posing for the series of murals he painted for Hotel Reforma's Bar de Ciro, a nightclub owned by foreign investor Blumenthal. Investor Blumenthal was friends with film producer Jacques Gelman and, together with actor and comedian Cantinflas, the two men kept the nightlife at club de Ciro alive.

This series of murals was executed, in Rivera's words, in "salon style" and comprised several nude paintings in which the models posed generously. We are showing some of these Cero murals on their postcards in the exhibition, while the murals themselves no longer exist. It is said that the lady who posed as the "grape vine" in this series is Natasha Gelman, which is why Frida Kahlo painted her own "malicious" version of Natasha Gelman's portrait as a jealous reaction. Kahlo's Portrait of Natasha Gelman is also displayed in this exhibition.

In the pin-up series executed in Diego Rivera's studio in Altavista, there was a representation of the calla lily: a naked woman is seated on a blue, three-piece sofa set in front of numerous calla lilies. In this particular work, Rivera portrays Natasha Gelman on the same blue sofa with a very similar flower background.

With its sensational slit, the white dress shows Natasha Gelman's figure exactly like a calla lily. The sensuality, beauty, and wealth of this art lover are fused in this exciting portrait.

**Diego Rivera**  
**Sprzedawcy cantedeskii** | *Calla Lily Vendors*, 1943  
olej na płycie piśniowej | oil on masonite | 150 × 120 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Sprzedawcy cantedeskii stanowili jeden ulubionych motywów Rivery. Artysta wykorzystał go po raz pierwszy w muralu *Pieśń Ziemi*, stworzonym w ówczesnej Państwowej Szkole Rolniczej w Chapingo, w którym kobieta niosąca kwiaty była wyobrażeniem „szlachetnego ciężaru”. Połączenie piękna jej postaci z renesansową dyscypliną kompozycji musiało przemówić do Rivery tak bardzo, że wkrótce skorzystał z motywu ponownie, tworząc ilustrację do książki, a potem sięgał po niego wielokrotnie w kolejnych dziełach. Dzięki syntetycznej formie i pomnikowemu wymiarowi, postać ta stała się bezsprzecznym emblematem meksykańskiej aury i wizualnej nowoczesności sztalugowych dzieł Rivery.

W wersji znajdującej się w kolekcji Gelmanów obecność sprzedawcy sugeruje jedynie jego kapelusz, widoczny zza kosza pełnego kwiatów. Mężczyzna układa kwiaty w koszu; umieszczone na pierwszym planie kobiety w regionalnych meksykańskich strojach robią to samo – ich obecność w przedstawieniu jest jednak swoistą innowacją ze strony Rivery. Uosabiająca czystość biel cantedeskii kontrastuje ze zmysłowymi kształtami kobiet, przypominającymi zespolenie buddyjskiej joni i lingam. Obfita ilość kwiatów – wypełniających w ekscytującym kontraście prawie całą powierzchnię płótna – ozdabia dom kolekcjonerów przepychem bujnej zmysłowości natury.

The calla lily vendor became one of Diego Rivera's most beloved motifs. He used this motif for the first time in 1923, in his mural *Song of the Earth* that he painted at the University of Chapingo. The woman carrying flowers represented the Good Load. The combination of the woman's beauty with the composition's Renaissance-style discipline must have convinced the artist so well that he soon used the motif once again – in a book illustration – and continued to employ it repeatedly in his subsequent works. With its synthetic forms and monumental conventions, this figure became an incontestable seal of the Mexican air and the visual modernity of Rivera's easel paintings.

In the Gelman Collection version, the male vendor is merely suggested by his hat behind the basket full of flowers. He arranges the flowers in the basket. As a new idea, Diego Rivera places two additional women dressed in local Mexican clothes in front of the basket. They also arrange the flowers. Suggesting purity, the white color of the calla lilies contrasts with the sensuality of their form, which resembles the Buddhist Yoni in Linga. The large number of flowers in their exciting contrast almost fills the entire canvas and carries the sumptuous, rich sensuality of nature into the house of collectors.



**Diego Rivera**  
**Słoneczniki** | *Sunflowers*, 1943  
**olej na drewnie** | oil on wood | 90 × 130 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*

Rivera tworzył obrazy olejne równoległe z muralami – w jego studiu nieustannie powstawały coraz to nowe dzieła. Można by je traktować jako swoiste ćwiczenia lub studia opracowywane z myślą o dużych projektach w budynkach publicznych, niemniej Rivera namalował wiele z nich już po ukończeniu pracy nad muralami jako wariacje na temat wykorzystanych tam udanych motywów.

Powstałe w 1943 r. *Słoneczniki* przedstawiają dzieci bawiące się na tle ozdobnego bukietu słoneczników. Chłopiec trzyma w ręku maskę, podczas gdy dziewczynka spogląda ze smutkiem na oderwaną nóżkę swojej lalki.

W muralu namalowanym w 1940 r. w San Francisco City College Rivera skupił uwagę na połączeniu twórczego potencjału Północy i tradycji sztuk plastycznych Południa. W centrum tego monumentalnego dzieła Diego sadi drzewo życia z aktorką Paulette Goddard; obok niego Frida Kahlo maluje umieszczony na sztalugach obraz. Dwoje dzieci, chłopiec i dziewczynka, przypatrują się owej scenie, również znajdując się w centrum kompozycji. Podobnie jak w *Słonecznikach* dzieci symbolizują niosącą nadzieję na przyszłość i fuzję kontrastów.

In parallel with the murals, oil paintings were continuously produced in Rivera's studio. These can be regarded as exercises or studies for large works in the public buildings. However, they were often executed after the murals and contained variations of successful motifs used in the murals.

Executed in 1943, this oil painting features children playing in front of a decorative background comprised of sunflowers. The boy holds a mask in his hand, whereas the girl looks sadly at the broken leg of the doll she holds in her arm.

In the mural he painted at San Francisco City College in 1940, Rivera focuses on the combination of the creative force of the North and the plastic arts tradition of the South. In the center of the monumental work, Diego plants a tree of life with actress Paulette Goddard; next to him, Frida Kahlo paints in front of the easel. Two children, one boy and one girl, observe the scene; they are also at the center of the work. Similar to *Sunflowers*, they symbolize a hopeful future and the union of contrasts.



**Diego Rivera**  
**Uzdrowiciel** | *The Healer*, 1943  
**gwasz na papierze** | gouache on paper | 47 × 61 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York*

W swoich muralach Rivera często nawiązywał do historii medycyny, a praktyka uzdrawiania była często wykorzystywanym przez niego wątkiem. Sądząc po zawartości jego szkicowników, Diego najprawdopodobniej przyglądał się uzdrowicielom obecnym na targach w pobliskich wsiach, a jego spostrzeżenia stanowiły inspirację dla różnych przedstawień tego motywu.

W tym obrazie uzdrowiciel stara się pomóc zranionemu dziecku. Matka próbuje uspokoić wrywającego się z jej objąć malucha, podczas gdy odziany w biel uzdrowiciel bada ranę na czole niespokojnego i trapionego bólem chłopca. Tło jest ciemne; w małym pomieszczeniu wypełnionym ziołami i pęczkami liści zwisającymi z sufitu brakuje światła. W niewielkim palenisku płonie ogień, na którym ze składników zgromadzonych w koszach i skrzynkach uzdrowiciel przygotowuje swoje wywary. Jego blask pada wyłącznie na te trzy postacie, oświetlając tę konkretną scenę.

Obrazy Rivery, zwłaszcza sceny rodzajowe z życia zwykłych ludzi, cieszyły się wielkim wzięciem. Wielu autorów zwracało się do niego z prośbą o stworzenie ilustracji do swoich tekstów, które w ten sposób znacznie zyskiwały na atrakcyjności. Kilkakrotnie podejmowano wysiłki, by pokazać całość dorobku ilustracyjnego Rivery w ramach wystawy, jednak do tej pory nie udało się odnaleźć wszystkich publikacji, w których znalazły się ilustracje jego autorstwa. Niestety, nie wiemy także, dla jakiej książki przeznaczony był ten gwasz.

Diego often included the history of medicine in his murals and healing was a theme that he frequently used. Based on his sketchbooks, we can concur that he possibly observed healers at markets or in the nearby villages and that these observations served as an inspiration for the representation of this theme.

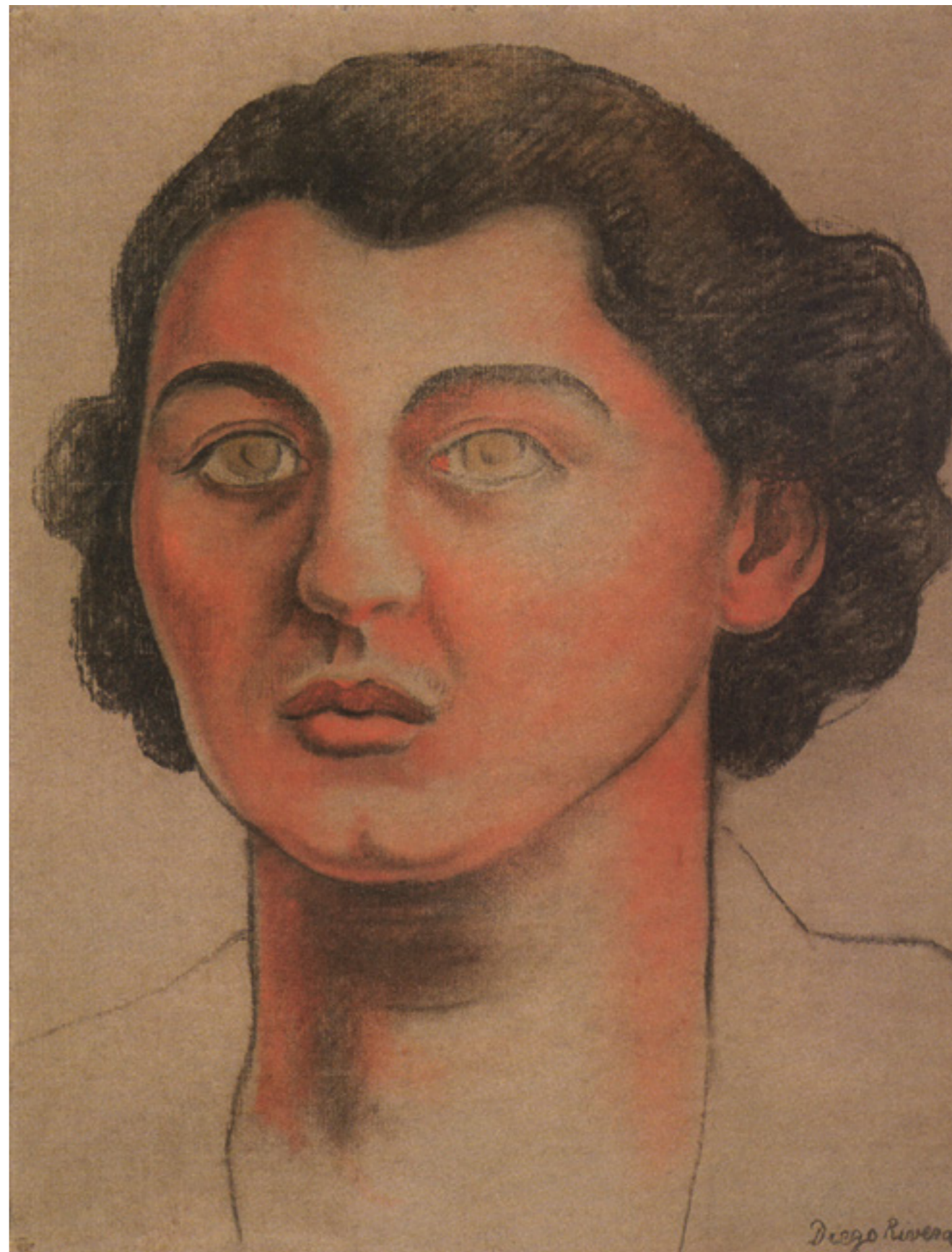
The healer in this painting strives to cure an injured child. The mother tries to reassure the squirmy child, whereas the healer – dressed in white – inspects the wound on the restless and pain-stricken child's forehead. The background is dark; there is no light in the small room in which herbs and bundles of leaves hang from the ceiling. A small fire burns to brew healing potions with the ingredients kept in the baskets and crates. The light only falls on the three figures and illuminates that particular scene.

Rivera's paintings, and particularly his representations of genre scenes from the daily lives of common people were very much in demand. Many authors asked him to illustrate their works because Rivera's illustrations made them more attractive. Despite several exhibition attempts to display all of Rivera's book illustrations, not all the publications have been discovered. Unfortunately, we do not know, for example, for which book he illustrated this gouache.



**Diego Rivera**  
**Portret Cristiny Kahlo** | *Portrait of Cristina Kahlo*, 1934  
**pastel na papierze** | pastels on paper | 61,6 x 47,6 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych Frida Kahlo i Diego Rivera wprowadzili się do nowego domu, wybudowanego przez Juana O'Gormana w dzielnicy San Ángel. Frida odkryła wówczas, że jej mąż nawiązał romans z jej ulubioną siostrą, Cristiną. Było to jedno z najbardziej gorzkich rozczarowań, z jakimi musiała się zmierzyć. Owa trwająca jakiś czas przygoda miłośna Diego sprawiła, że Frida przez rok nie była w stanie malować, tymczasowo rozstała się z Rivera i wyprowadziła z domu.

W tym barwnym rysunku Diego Rivera ukazuje profil swojej ukochanej Cristiny: naturalnej wielkości, w klasycznym ujęciu na trzy czwarte. Artysta umiejętnie uchwycił poważne spojrzenie, zmysłowe usta i oczy o rzadko spotykanym zielonym odcieniu, jak również wąski podbródek z lekkim dołeczkiem, który Cristina odziedziczyła po ojcu.

Upon their return from the United States, Frida Kahlo and Diego Rivera moved into the new house, designed and built for them by Juan O'Gorman in the San Ángel neighbourhood of Mexico City. Frida discovered at the time that her husband had started an affair with her favourite sister, Cristina. It was one of the most bitter disappointments she had to face. Diego's liaison with Cristina, which lasted for some time, made Kahlo unable to paint for a whole year; also, she and Rivera split up, and Frida moved out of the house.

In this colour drawing, Rivera depicts the head of his beloved Cristina, life-sized, in three-quarter view. The artist skilfully captured the classically solemn gaze, the sensuous lips and the uncannily green eyes, as well as the slender chin with a light dimple Cristina took after her father.

Obok muralizmu jedną z wiodących dziedzin w sztuce Meksyku stanowiła grafika, która w dużej mierze wykształciła się w okresie rewolucji kulturalnej. Choć Rivera tworzył niezwykle dzieła i malował liczne murale, grafika zajmowała go w mniejszym stopniu, zwłaszcza w porównaniu z takimi muralistami, jak David Alfaro Siqueiros czy José Clemente Orozco. W okresie od 1930 do 1932 r. spod rąk Rivery wyszło zaledwie kilkanaście litografii.

Carl Zigrosser, który zorganizował wystawę prac Rivery w galerii Weyhe w Nowym Jorku, poprosił Diego o stworzenie zestawu litografii na cały rok. Rivera podjął się tego zadania ze sporą niechęcią. Litografie przedstawiające dwie piękne kobiety, które są tak odmienne, a jednak dopełniają się wzajemnie, pochodzą właśnie z tego cyklu; w 1932 roku Zigrosser mógł je w końcu wystawić w galerii Weyhe.

Z każdej litografii wykonano po sto odbitek.

Jedną z przedstawionych kobiet jest Frida. Rivera i Kahlo byli małżeństwem zaledwie od kilku miesięcy, kiedy w 1930 r. Diego wykonał to intymne studium. Frida, z naszyjnikiem z pereł i w butach na wysokim obcasie, siedzi w uwodzicielskiej pozie na łóżku, eksponując swoje nagie ciało. Jej ręce sięgają do zapięcia naszyjnika, jakby za chwilę miała go zdjąć; Frida nieco wstydliwie opuszcza wzrok, skupiony w jednym punkcie. Za chwilę będzie całkowicie naga – to emblematyczna wręcz chwila erotycznego napięcia.

Kolejny akt przedstawia Dolores Olmedo (1908–2002), długowłosą meksykańską piękność, której tożsamość pozostała tajemnicą podczas premierowego pokazu dzieła w Nowym Jorku. W porównaniu z aktem Fridy, Dolores Olmedo została ukazana mniej powściągliwie – modelka obnaża swoje piersi bez uczucia dyskomfortu czy wstydu; zajmuje miejsce przed oknem i chowa ramiona za plecami, w geście zupełnie odślaniającym jej nagość. Kieruje melancholijne spojrzenie swych dużych oczu wprost na patrzącego, który ogląda jej zmysłowe ciało. Urzekające i opadające na ramiona włosy niczego nie zasłaniają; obejmują ciało niczym rama, podkreślając piękno modelki. Dolores Olmedo z sukcesem prowadziła firmę pośredniczącą w handlu nieruchomościami, a z Diego przyjaźniła się od czasów szkolnych. Jednak odkąd Diego poznał Fridę, Dolores zawsze z nią konkurowała, zabiegając o uwagę Rivery.

Po śmierci Fridy Kahlo Diego Rivera mieszkał w domu Olmedo w Acapulco, gdzie dochodził do zdrowia po chorobie nowotworowej. Dolores Olmedo nabyła kilka dzieł Fridy ze zbioru inżyniera Eduarda Morillo Safy oraz niezliczone prace Diego Rivery. Tę kolekcję można współcześnie oglądać w mieście Meksyk, w jej dawnym domu, który nosi dziś nazwę Museo Dolores Olmedo.

Apart from mural painting, graphics was one of the most important branches of the Mexican art movement, which had developed as part of the cultural revolution in Mexico. While Rivera created extraordinary works and painted a large number of murals, he was less productive with graphic works compared to other important muralists such as David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco. Rivera only has a scarce dozen of lithographs produced between 1930 and 1932.

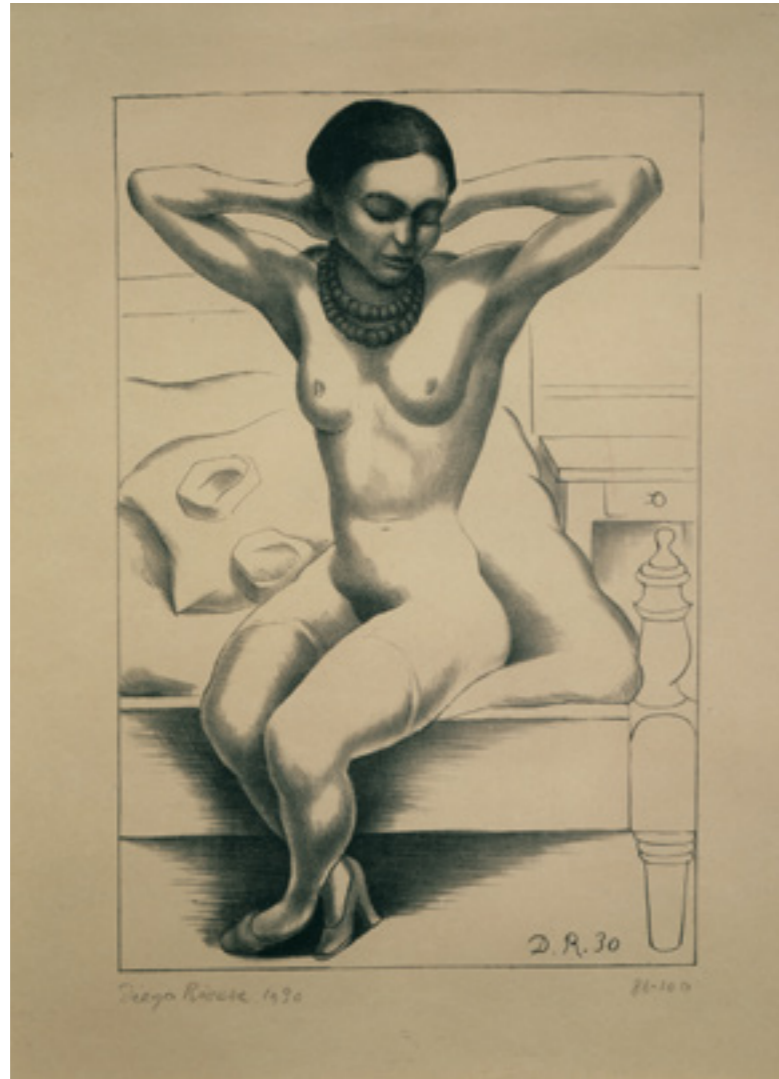
Carl Zigrosser, who organized an exhibition of Rivera's works at the Weyhe Gallery in New York, asked Diego for a set of lithographs for a whole year. Rivera undertook the task with much reluctance. The lithograph of two beautiful women, who are completely different yet complement each other, are part of this series and they could finally be displayed at the Weyhe Gallery in 1932.

Each lithograph was printed in 100 copies.

One of the two women is Frida. When Diego made this intimate study of her in 1930, they had been only been married for a few months. With her pearl necklace and highheeled shoes, Frida sits seductively on the bed, exposing her naked body. Her hands reach behind her head to unclasp the necklace; her eyes are focused and shamefully lowered. She will be completely naked in a matter of moments – an emblem of erotic tension.

The other nude with the long hair is Mexican beauty Dolores Olmedo (1908-2002), whose identity had not been disclosed in the first exhibition in New York when it was displayed. Compared to Kahlo, Dolores Olmedo is depicted in a less chaste manner. She reveals her breasts without any discomfort or shame; she positions herself in front of a window with her arms hidden behind her back such that one can frontally see her complete nakedness. With her large eyes, she stares melancholically at the viewer observing her sensual body. Her lovely hair falling over her shoulders hides nothing and in fact frames her body, emphasizing her beauty. Dolores Olmedo was the successful manager of her own real estate company and had been friends with Diego since her school days. However, after Diego met Frida, she always had to compete with Frida for Diego's attention.

After Frida Kahlo's death, Diego Rivera lived in Olmedo's house in Acapulco during his recovery from cancer. Dolores Olmedo had acquired certain pieces from engineer Morillo Safa's Frida Kahlo collection, as well as countless works of Diego Rivera. This important collection is currently displayed at her former home, now the Museo La Noria in Mexico City.



**Diego Rivera**  
**Akt (Frida Kahlo)** | *Nude (Frida Kahlo)*, 1930  
litografia | lithograph | 41,3 × 27,3 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



**Diego Rivera**  
**Akt z długimi włosami (Dolores Olmedo)** | *Nude with Long Hair (Dolores Olmedo)*, 1930  
litografia | lithograph | 42 × 24,2 cm

*The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust*  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

**NICKOLAS  
MURAY**

## NICKOLAS MURAY

HELGA PRIGNITZ-PODA

**Nickolas Muray – nowojorski artysta o węgierskich korzeniach, zdobył w Stanach Zjednoczonych uznanie jako pracujący w technice barwnej fotograf mody i portrecista. Podczas pierwszej podróży do Meksyku (w 1931 roku) poznał Fridę Kahlo, z którą połączył go namiętny romans. Choć Muray powrócił do Nowego Jorku wkrótce po ich pierwszym spotkaniu, zaledwie kilka dni później Frida pisała do niego:**

**Kocham cię tak, jakbym kochała anioła. Jesteś konwalia mojej miłości. Nigdy, przenigdy cię nie zapomnę. Jesteś moim całym życiem.**

**Ich niecodzienny związek miał przetrwać dziesięć lat. To właśnie owej historii miłosnej, podtrzymywanej przez liczne listy i wizyty, zawdzięczamy wiele kolorowych, ikonicznych wręcz zdjęć Fridy Kahlo, które zobaczyć można na tej wystawie. Ich romans dobiegł końca dopiero, gdy Frida powtórnie wyszła za Diego. Zdjęcia autorstwa Nickolasa Muraya pozostały świadectwem głębokiego uczucia, jakim ją darzył.**

Hungarian-born photographer Nickolas Muray, who gained quite a renown working in New York thanks to his fashion and portrait photography in colour technique, met Frida on his first trip to Mexico. That was the beginning of their passionate romance. Muray soon returned to New York, and only few days later Frida wrote to him, saying:

I love you like I would love an angel. You are a lily of the valley of my love. I will never forget you, never. You are my whole life.

The two were together for ten years. It was that love, kept alive and sustained through numerous letters and visits, which gave us the now iconic colour photographs of Frida we are showing at this exhibition. Their affair came to an end only when Kahlo and Rivera remarried. Nickolas Muray's pictures remain a testimony of his love for Frida.

**Nickolas Muray**  
**Frida w Nowym Jorku** | *Frida in New York, 1946*  
fotografia | photograph

© Nickolas Muray Photo Archives  
The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust



**Nickolas Muray**  
**Frida Kahlo, 1939**  
**fotografia** | photograph

© Nickolas Muray Photo Archives  
The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust





**BERNICE  
KOLKO**



**Autor nieznany** | Unknown author

**Bernice Kolko wykonująca zdjęcia** | Bernice Kolko taking photos, 1962

**Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk)** | Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)

## O BERNICE KOLKO ON BERNICE KOLKO

ARIEL ZÚÑIGA

Oglądałem zdjęcia Bernice Kolko przez szereg lat i jestem zaskoczony, gdy mówiąc o nich, moi rozmówcy albo ich nie znają, albo je deprecjonują. Nie powinno mnie to dziwić, również nasze czasy odchodzą w niebyt, pamięć się zawęża, ale właśnie dlatego, by nie zapomnieć o jej twórczości, należy te obrazy pokazywać.

Bernice, która pewnego dnia w latach 60. pojawiła się w naszym domu, by sportretować mojego ojca, rzeźbiarza Francisco Zúñigę, była dla mnie przede wszystkim członkiem rodziny. Ukształtowała moją wczesną młodość, wytyczyła mojemu życiu kierunek. Można powiedzieć, że była dla mnie jak babcia, która pokazuje świat i rozwija ciekawość. To dzięki niej umiem posługiwać się aparatem, wywoływać negatywy i robić powiększenia. Nawet dziś tajemnicze bogactwo smaków i zapachów ciemni wydaje mi się atrakcyjniejsze od samego fotografowania. Nie zostałem fotografem, jednak to doświadczenie zawsze było obecne w moim życiu zawodowym.

Pamiętam jej zamiłowanie do powierzchni, tekstury, czerni, bieli. Dla Bernice zarówno czerń, jak i biel zawsze były czyste, intensywne, wyraziste – szarości traktowała nieufnie i podejrzliwie. Pamiętam również jej dbałość o kompozycję, jak wielu wówczas uważała, że negatyw musi być powielony w całości, a nie we fragmentach, jakkolwiek często łamała tę zasadę i tworzyła pozytywy z fragmentów negatywu. Kiedy szukałem pierwszego aparatu, odradziła mi małe klisze 35 mm; bez swojego Rolleiflexa Bernice nie byłaby sobą. Zawdzięczam jej również wiele innych rzeczy: smak karpia w galarecie, barszczu z cebulą, nieumiejętność znalezienia tego, co jest pod ręką, bycie wędrowcem.

I would see Bernice Kolko's photographs on many occasions over the years, and I am taken aback when people I talk to either do not know them or belittle their value. I should not be surprised, though; after all our times fade into oblivion while memory grows scarce. But it is for that very reason that her photographs should be shown and displayed, so that her work is not forgotten.

Bernice, who called in one day at our house to make a portrait of my father, sculptor Francisco Zúñiga, was first and foremost a family member in my eyes. She would give shape to my early youth, and indicated the direction my life would follow. One could say that for me she was like a grandmother who shows one the world and awakens curiosity. It was thanks to her that I know how to handle a camera, develop negatives and blow up images. Even today, the mysterious richness of the tastes and smells felt in the darkroom seems more appealing than taking photographs itself. I did not become a photographer, yet the experience has always accompanied me in my professional life. I recall her penchant for surface and texture, for black and white. Both black and white were always pure, intense, vivid, whereas she would always be suspicious and wary of greys.

I also remember how much attention she paid to the composition; as many others at the time, she believed that the negative should be reproduced in its entirety as opposed to fragments, yet should often break the rule and create positives from selected sections of negatives. When I was looking to acquire my first camera, she advised me against going for the small-sized, 35 mm film; without her Rolleiflex Bernice would not have been the person

Gdy przybyła do naszego domu, by wykonać portret, który później włączyła do swojej książki *Rostros de México*, mój ojciec miał co prawda własny aparat, zawsze jednak potrzebował kogoś, kto fotografowałby go przy pracy – to właśnie Bernice stała się dokumentalistką jego twórczości.

Połączył ich niejeden tytuł, niejeden wspólny temat, niejedno podobieństwo, a związek Bernice z rzeźbą był wyjątkowy. Jej artretyzm, szczególnie widoczny na dłoniach – sprawiał, że zawsze chciała mieć je czymś zajęte. Naciskanie migawki (czy zanurzenie dłoni w wywoływaczu) utrzymywało je w twórczej aktywności. Spędzała z nami święta, często podróżowaliśmy po południowym wschodzie Meksyku. O swoich przyjaciółach zawsze wypowiadała się z czułością, o Fridzie, o Diego, którego poznała w Chicago i na którego zaproszenie tutaj przyjechała. Bohaterami jej rozmów byli też José Chávez Morado, Jorge Bibriesca czy José Antonio Rodríguez, który jako pierwszy napisał o jej twórczości i był jej zdecydowanym propagatorem.

Kiedy byłem jeszcze nastolatkiem, dużo z nią rozmawiałem i rozumiałem, że kierowała nią fascynacja różnicą i podobieństwem, które często są dwiema stronami tej samej monety, dominowała jednak kwestia pamięci i walka z zapomnieniem. Gdy w 1968 roku odwiedziłem Polskę, wysłałem do niej telegram z jej rodzinnej miejscowości. Na próżno szukałem tam czegoś, co mogłoby ją zaskoczyć i sprawić jej przyjemność, nie było niczego, a ślad po jej rodzinie zagubił się w popiołach wojny. W zasadzie nie mówiła o swoim życiu, o bliskich, o swojej wędrówce. Nigdy nie dowiedziałem się, jak miał na imię ojciec jej jedyne go syna.

Motyw upływu czasu był stale obecny w jej dorobku, to pewnie dlatego w 1933 roku wróciła do Europy, chciała zrozumieć ówczesne wydarzenia. Zachowało się kilka zdjęć z jej pobytu w Polsce, jak również prace zrealizowane w Wiedniu, inspirowane twórczością Rudolfa Koppitza, w tamtych czasach bardzo znanego w Stanach Zjednoczonych, odwiedzanego przez wiele młodych adeptek fotografii. Widzę podobieństwo pomiędzy pracami Kolko i dokumentalną perspektywą Koppitza w ostatnim okresie jego

she was. I owe her many other things besides – the taste of carp in aspic or borscht soup with onion; the inability of finding things which were actually at hand, or being a wanderer. When she arrived at our family home to take the picture which would later be included in her *Rostros de México*, my father did own a camera, but he always needed someone to photograph him as he worked, and it was Bernice's who became the documentarian of his creative life. They would share quite a few titles, themes and similarities, while Bernice attachment to sculpture was in itself unique. Due to arthritis, which manifested itself most perceptibly on her hands, she liked to have them busy at all times. As she was not overly fond of animals, pressing the shutter release or immersing hands in the developer kept them creatively engaged. She would spend holidays with us, and we often used to travel across south-east Mexico. She always spoke in tender terms about her friends, about Frida, about Diego whom she had met in Chicago and whose invitation brought her here. She would also often mention Chávez Morado, Jorge Bibriesca or Antonio Rodríguez, who was the first to write about her work and endorsed it ardently.

I used to talk to her very much as a teenager, and grasped that she was guided by a fascination with difference and similarity, which more often than not are two sides of the same coin; however, the question of memory and the struggle to save things from slipping into obscurity predominated. When I visited Poland in 1968, I sent her a telegram from her native village. I looked around in vain for something which could surprise or please her, yet nothing was to be found. Traces of her family were extinguished in the ashes of war. In fact, she never spoke of her life, her loved ones, or her journey. Nor did I ever learn the name of the father of her only son.

The motif of elapsing time was constantly present in her work, which was why she returned to Europe in 1933, wishing to gain insight into contemporary events. Several of the photographs from her stay in Poland survived, as did the images made in Vienna, which had been inspired by the work of Rudolf Koppitz. The latter was an artist who enjoyed quite a renown in the United States at the time and

aktywności artystycznej. Jest nim zaangażowanie społeczne, które w oszczędnej estetyce ukazuje świat wartości grup uciśnionych. To tendencja, która widoczna jest w pierwszych fotografiach Bernice, wykonanych po jej powrocie do Stanów Zjednoczonych, przykładem może być cykl *Niños de Harlem z 1938 roku*. W późniejszych latach to właśnie spojrzenie dokumentalistki będzie charakteryzować jej prace zrealizowane w Meksyku i innych krajach.

Zaskakujące, że jej niezwykle bogaty izraelski dorobek, który opublikowała w swojej pierwszej książce *Rostros de Israel*, nie ma takiej siły wyrazu jak zdjęcia wykonane w innych częściach świata. Być może dlatego, że podczas tej podróży emocje zdominowały rzeczowość, należy bowiem pamiętać, że jej pobyt w Izraelu zbiegł się z procesem Eichmanna... Bez wątplenia jej uwaga skierowana była wówczas gdzie indziej. Wskutek jaskry prawie zupełnie straciła wzrok, co tylko wzmocniło jej fascynację pierwszym ujęciem i być może tłumaczy również nieostrość jej obrazów, a nawet to bezgraniczne upodobanie do czerni i bieli, które cenila dużo bardziej niż zmysłową subtelność szarości.

Bernice Kolko była emigrantką w najszerszym znaczeniu tego słowa. Ta niejednoznaczność emigranta, który na swój sposób musi zerwać ze światem, z którego pochodzi, bez wątplenia wyjaśnia liczne luki w jej biografii, których ona sama nigdy nie miała potrzeby uzupełniać. Przyjaźniła się z ówczesnym bożyszczem fotografii Edwardem Westonem oraz znaną fotografką Ruth Bernhard. Wykonała kilka portretów wiekowej już wówczas Dorothei Lange, której zdążyła jeszcze pokazać swoją książkę o Meksyku. Godny uwagi jest też eksperymentalny portret Man Raya, wykonany w Santa Monica. Była przyjaciółką malarza i grafika Ben Zhana, z którym łączyły ją poglądy polityczne i wraz z którym witała Siergieja Eisensteina, gdy przybył on do Stanów Zjednoczonych, o czym świadczy zdjęcie reżysera z synem Bernice w ramionach.

Jedna z jej fotografii bardzo jednoznacznie wyraża zarówno pragnienie integrowania się, jak i przywiązanie do swojego pochodzenia. W górnej jej części, na ścianie, wisi portret Bernice, być może to autoportret. Jest młoda, piękna, zdjęcie wykonano w pierwszych

used to be visited by many young women, keen apprentices of photography. There is a palpable a similarity between Kolko's works and the documentary perspective Koppitz adopted in the final period of his artistic career. It consisted in social commitment which, using a sparing aesthetic, showed the universe of values of the oppressed groups. This bias is also discernible in the first photographs Bernice took on her return to the United States, exemplified in the 1938 series Children of Harlem.

That documentary approach is also conspicuous in the projects she did in the later years in Mexico and other countries. Surprisingly enough, her exceptionally abundant Israeli achievement, published in her first book entitled *Rostros de Israel* [*Faces of Israel*] is not as powerfully vivid and expressive as photographs she took in other places around the world. This is perhaps due to the fact the during her visit to Israel emotions were subdued to give way to objectivity and integrity of depiction. After all, her stay in Israel coincided with Eichmann's trial... Without doubt the focus of her attention lay elsewhere. Her eyesight was all but lost to glaucoma, which only boosted her fascination with the first shot, and goes some way to explaining certain lack of sharpness in her photographs and the immense predilection for black and white, which she valued much more than the sensual finesse of greyness.

Bernice Kolko was an emigrant in the broadest sense of the word. This indeterminate vagueness of an emigrant, who in their own way has to part with the world they come from, doubtlessly accounts for the numerous gaps in her biography which she never felt necessary to rectify. She was friends with the then god of photography, Edward Weston, and the acclaimed photographer Ruth Bernhard. She also did several portraits of the already much aged Dorothea Lang, whom she still managed to show her book about Mexico. The experimental portrait of Man Ray she executed in Santa Monica is worthy of attention as well. Kolko was a friend of painter and graphic artist Ben Zhan, with whom she shared political views and greeted Sergey Eisenstein on the latter's arrival in the United States, a fact amply attested to by a photograph of the director holding Bernice's son in his arms. One of her photographs very vividly conveys

latach jej pobytu w Stanach Zjednoczonych. Choć się nie uśmiecha, nie sprawia wrażenia niepewnej, rysy jej twarzy są wyostrome przeżyłymi doświadczeniami. W dolnej części fotografii można zobaczyć inne zdjęcie, które artystyczna dłoń współczesnej Bernice celowo umieszcza obok pierwszego. To fotografia z dzieciństwa, na której widać ją w towarzystwie rodziców i rodzeństwa. Trzy epoki, trzy czasy gramatyczne, niczym portret kogoś, kto nieustannie szuka swojej tożsamości we własnych korzeniach. To właśnie ta obecność autorki, która w czasie rzeczywistym znajduje się pomiędzy dwoma sfotografowanymi zdjęciami, jest najczystsza formą autoportretu. Dłoń jest syntezą tego, czego już nie ma, ale nadal pozostaje w pamięci. Obraz ten jest kwintesencją całej jej twórczości.

W 1960 roku, w krótkiej rozmowie ze zwiędzającymi jedną z jej wystaw powiedziała:

[...] portretuję w momencie, który uważam za odpowiedni. Moje zdjęcia są spontaniczne i niezaplanowane. Najważniejsze jest dla mnie pierwsze wrażenie [...].

Kiedy wielokrotnie widziałem ją przy pracy, zauważyłem, że ten „odpowiedni moment” był nie tylko skutkiem „pierwszego wrażenia”, ale też efektem skrupulatnie zbudowanej kompozycji przed naciśnięciem migawki aparatu. Nawiązaniem.

---

(Zmieniona wersja tekstu opublikowanego w 1996 roku w książce Bernice Kolko. *Fotógrafa / Photographer*).

the yearning for integration as well as attachment to her origins. In its upper part, there is a portrait of Bernice, hanging on the wall, quite likely a self-portrait. She is young and beautiful; the photograph must have been taken in the early years after she had come to the United States. Although she does not smile, there is no diffidence in it, while her features attain the sharp relief forged by past experience. There is another picture below, which the arthritic hand of contemporary Bernice places deliberately next to the first one. It is a photograph from her childhood days, showing her in the company of her parents and siblings. Three distinct periods, three tenses, like a portrait of a person who indefatigably seeks their own identity in their roots. That presence of the author, who in real time situates herself amidst the two photographed images constitutes the purest form of self-portrait. The hand represents a synthesis of what is gone, but still survives in memory. The image is in fact the quintessence of her entire oeuvre.

In 1960, in a conversation with visitors viewing one of her exhibitions Bernice Kolko said:

[...] I create the portrait at the moment I consider right and appropriate. My photographs are spontaneous and do not follow a preconceived plan. I find the first impression most important [...].

I saw her at work many times, and it did not escape my notice that the "right moment" did not result solely from the "first impression", but owed much to a meticulous composition conceived and envisaged before the shutter was pressed. A reference and a source in one.

---

(Revised version of the text published in 1996 in the book Bernice Kolko. *Fotógrafa / Photographer*).



**Bernice Kolko**

**Frida Kahlo malująca** | *Frida Kahlo Painting*

10 fotografii Fridy Kahlo z portfolio Bernice Kolko | Ten photographs of Frida Kahlo, a portfolio by Bernice Kolko

Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) | Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)



**Bernice Kolko**

**Diego maluje, smutny po śmierci Fridy** | *Diego Painting, Very Sad After Frida's Death*

Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) | *Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**Bernice Kolko**

**Trzy gracje Juchitán, Oaxaca** | *Three Graces, Juchitán, Oaxaca, 1954*

Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) | *Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**Bernice Kolko**  
**Wiejska dziewczyna z glinianym naczyniem** | Village Girl with a Clay Pot  
Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) | Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)



**Bernice Kolko**  
**Nieśmiała, Veracruz** | Shy, Veracruz, 1953  
Dzięki uprzejmości Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) | Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)



**Bernice Kolko**

*Frida Kahlo w łóżku III* | *Frida Kahlo in Bed III*

10 fotografii Fridy Kahlo z portfolio **Bernice Kolko** | Ten photographs of Frida Kahlo, a portfolio by Bernice Kolko

Dzięki uprzejmości **Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk)** | Courtesy *Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**Bernice Kolko**

*Ostatni sen* | *The Last Dream, 1954*

10 fotografii Fridy Kahlo z portfolio **Bernice Kolko** | Ten photographs of Frida Kahlo, a portfolio by Bernice Kolko

Dzięki uprzejmości **Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk)** | Courtesy *Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**Bernice Kolko**  
**Frida i przyjaciele** | *Frida and Friends*  
Dzięki uprzejmości *Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk)* | *Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**Bernice Kolko**  
**Frida z Teresą Proenza (z lewej) i Bernice Kolko (z prawej)**  
*Frida with Teresa Proenza (left) and Bernice Kolko (right)*  
Dzięki uprzejmości *Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk)* | *Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)*



**FANNY  
RABEL**

## GRAFIKI FANNY RABEL

(ARTYSTKI W WIEKU POMIĘDZY SZEŚĆSETNYM I DWUTYSIĘCZNYM ROKIEM ŻYCIA)<sup>1</sup>

## GRAPHIC WORKS BY FANNY RABEL

(ARTIST BETWEEN 600 AND 2000 YEARS OF AGE)<sup>1</sup>

DINA COMISARENCO MIRKIN

Frida mówiła wszystkim, że mam 600 lat. Albo dwa tysiące. Przedstawiając mnie komuś, zawsze dodawała: ta dziewczynka ma 600 lat. Jako pierwsza udzieliła mi wsparcia w moich dążeniach artystycznych. Na organizowane przez nią przyjęcia przybywali znani ekscentrycy. To tam poznałam Leonorę Carrington, Bretona... W ich obecności czułam się nieistotna.  
– Nigdy nie będę taka jak oni – mówiłam Fridzie.  
– Ty posiadasz osobowość, nie musisz być ekscentryczna – odpowiadała z na pół matczyną czułością.

Fanny Rabel<sup>2</sup>

Frida told everyone I was 600 years old. Or two thousand. When introducing me, she would always add: this girl is 600 years old. She was the first to support me in my artistic aspirations. Her receptions were attended by a number of noted eccentrics. It was there that I met Leonora Carrington, Breton ... I did feel insignificant in their presence.

– I will never be like them – I used to say to Frida.

– You have personality, no need for you to be eccentric, – she would answer with a half-motherly tenderness.

Fanny Rabel<sup>2</sup>

## WPROWADZENIE

Chociaż wyróżniał ją niezwykle charakterystyczny, indywidualny temperament artystyczny, Fanny Rabel <sup>(il.1)</sup> zawsze uważała się za członkinię tak zwanej meksykańskiej szkoły malarstwa i od początku swojej profesjonalnej kariery angażowała się na rzecz najuboższych warstw społeczeństwa. W tym celu wybrała figuratywną formę przekazu, co też pozostaje w zgodzie z założeniami artystycznymi wspomnianej grupy malarskiej. Poprzez zastosowanie rozmaitych strategii twórczych i zróżnicowanych środków wyrazu, wśród których czołowe miejsce zajmuje grafika, Rabel postawiła sobie za cel demokratyzację działań artystycznych, by – jak sama powiedziała – „tworzyć sztukę dostępną dla wszystkich”, która byłaby skutecznym „orężem” w walce o zbudowanie lepszego społeczeństwa.

Frida Kahlo mówiąc o ponad tysiącletnim wieku młodziutkiej wówczas Fanny, nawiązywała do wielowiekowej historii narodu wybranego. Rabel obrazowała cierpienie w sposób bardzo empatyczny, daleki od udziwnień, ale z jednoczesnym zachowaniem własnej osobowości artystycznej, którą bez wątpienia warto poznać.

## INTRODUCTION

Although a distinctive, idiosyncratic artistic temperament was one of her eminent traits, Fanny Rabel <sup>(fig. 1)</sup>, always considered herself a member of the so-called Mexican school of painting, and became committed to furthering the cause of the poorest social strata from the very outset of her professional artistic career. For this reason, she opted for a figurative mode of artistic communication, which by the way tallied with the postulates of the painting group. By employing various creative strategies and means of expression, with graphic art as the foremost among them, Rabel adopted it as her goal to make artistic action a democratic one, in order to “create art that is accessible to all” as she put it herself, so that the art may be an effective “weapon” in the struggle for a better society.

Frida Kahlo, speaking of the still very young Fanny as of a person who was a thousand years old, referred to the centuries of history of the Chosen People. Rabel portrayed suffering in a greatly empathic manner, remote from any offbeat idiosyncrasies, and yet retaining her very own artistic personality, which is well-worth knowing in greater detail.



się „centrum pracy zbiorowej”. Grono tworzyli artyści, mając na celu wsparcie kwestii robotniczych oraz walkę z imperializmem, nazizmem i wojną, współpracując przy tym początkowo z rządem Lázaro Cárdenasa, a następnie z robotniczymi i rolniczymi związkami zawodowymi.

W kopii statutu grupy, który również zachował się w archiwum artystki, czytamy, że TGP „nie ustanie w wysiłkach na rzecz pokoju, ochrony i wzbogacenia kultury narodowej Meksyku”. W tym samym dokumencie jego sygnatariusze podkreślają, że: zdaniem TGP, aby sztuka mogła służyć obywatelom, musi odzwierciedlać rzeczywistość społeczną swojej epoki i wymaga spójnej treści oraz zastosowania form realistycznych. TGP w zgodzie z powyższym założeniem zadba o stałe podnoszenie umiejętności artystycznych swoich członków, w przekonaniu, że celem sztuki jest służba na rzecz ludu i wymaga ona działań artystycznych najwyższej jakości.

Odnośnie praktycznej realizacji założenia mówiącego o zbiorowym charakterze działań członków TGP wiemy tyle, że przed podjęciem prac nad określonym tematem zawsze poddawano go wstępnej analizie. Następnie, indywidualnie lub grupowo, przedstawiano propozycję dyskutowaną później przez wszystkich członków zrzeszenia, których to opinie uwzględniano w ostatecznym etapie tworzenia dzieła.

Choć rezultaty artystyczne kolektywu były często niezwykle pozytywne, o porozumienie nie było łatwo. Dowodem na to jest karykatura <sup>(il. 5)</sup> wykonana przez Rabel najprawdopodobniej podczas wspomnianych zbiorowych dyspuł. W jej centrum artystka umieściła napis: „teoretyczna dyskusja na temat sztuki w TEGEPE”, wokół zaś dziewięć par stóp przedstawionych z perspektywy Fanny siedzącej na jednym z krzesel – siedem męskich (trzy bose i cztery w obuwiu) oraz dwie pary stóp kobiecych (jedna w butach na obcasie i druga w sandałach, przedstawiająca prawdopodobnie stopy samej artystki). W ten subtelnie humorystyczny sposób Rabel podkreślała niejednorodność organizacji, czego wyrazem były wspomniane wielogodzinne rozmowy.

Numerous documents preserved in the private archives of Fanny Rabel, an active member of the group in 1949-1961 <sup>(fig. 4)</sup>, reveal that TGP became a “hub of collective work”. It was created by artists with the purpose of aiding the working classes in their struggle as well as to fight imperialism, Nazism and war. With that end in mind, the organisation collaborated initially with the government of Lázaro Cárdenas, and then allied itself with the trade unions of workers and farmers.

The group’s statute, whose copy is found in the artist’s archives, affirms that TGP “shall not rest in its efforts for peace, protection and enrichment of the national culture of Mexico”. Further on, the signatories of the document underline that: the TGP believes that in order for art to serve people, it has to reflect the social reality of its times; it requires cohesive substance and should rely on realistic forms. In pursuance of the above premises, TGP strives for continual enhancement of the artistic skill of its members, convinced that the goal of art is to serve the people, necessitating artistic endeavour of the highest quality.

As for practical implementation of the principle stipulating collective nature of actions of the TGP, we know that before embarking on a project, they would always submit it to preliminary analysis. Subsequently, a proposal was advanced, individually or in groups, which all members of the association discussed, and their opinions were taken into consideration in the final stages of the work.

Although the artistic outcomes of this collective effort were often remarkable, agreement was by no means easy to reach. This is evident in the caricature <sup>(fig. 5)</sup> which Rabel drew most likely during one of such debates. In its centre, the artist placed a caption saying “theoretical discussion on art at the TGP”, with nine pairs of feet around it, depicted from Fanny perspective as she sat on one of the chairs; seven of them belonged to men (three pairs of bare feet and four booted ones) and two to women (of which one wore heeled shoes and the other sandals; the latter was probably the artist herself). In that subtly humorous fashion, Rabel underscored the heterogeneity of organization, which manifested itself in the aforesaid long hours of deliberations.

## KRYTYKA SPOŁECZNA I WRAŻLIWOŚĆ

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku Fanny Rabel – choć ściśle współpracowała z grupami takimi jak SPM i TGP – zaczęła wypracowywać własne, oryginalne repertorium tematyczne, które realizowała zarówno w malarstwie sztalugowym, muralach, jak i w grafice. Uwieczniała codzienność ówczesnego Meksyku: zwyczaje ludowe, ludzi ubogich, okrucieństwo i obojętność, z jaką traktuje się biedę we współczesnej metropolii. Portretowała osoby, które były jej bliskie zarówno prywatnie, jak i zawodowo, pejzaże drzew o cechach tak bardzo ludzkich i samotność, którą czasami trudno jest przewyciężyć.

Wśród podejmowanych przez artystkę wątków wyróżnia się szczególnie motyw dziecka. W 1959 roku Taller de Gráfica Popular wydał niezwykle entuzjastycznie przyjętą przez krytyków monografię zatytułowaną *Niños de México*, w której skład wchodziło 27 grafik artystki <sup>(il. 6)</sup>. To udane połączenie wrażliwości na dziecięce piękno i ukazanie okrucieństwa biedy, mające swoje przeniesienie na inne podejmowane przez Rabel tematy, jest kluczowe w jej twórczości.

Pozostając przy tematyce dzieciństwa, jednymi z najbardziej emblematycznych dzieł Fanny Rabel są obraz olejny i litografia zatytułowane *Dziecko żydowskie (1950)* <sup>(il. 7)</sup>, o których pewien krytyk z epoki trafnie napisał:

Pośród mniejszych i większych dzieł sztuki światowej podejmujących temat tragedii ludzkiego losu niewiele budzi tak wielki niepokój i zarazem czułość, jak *Dziecko żydowskie* Fanny, każdy kto widział ten obraz nigdy go nie zapomni. Wystarczy jedno spojrzenie, tu nie ma sztuczności, dążenia do oryginalności ani pychy. Ten obraz namalowany jest szczerze i skromnie. [...] zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla opisuje jedną z najboleśniejszych historii ludzkości<sup>4</sup>.

Na przestrzeni lat Rabel z tą samą, pozbawioną sztuczności szczerością w wyrażaniu ludzkiego bólu zabierała głos w proteście wobec wielu innych tragedii historycznych. Zawsze jednak za punkt wyjścia obierała wrażliwość na ból i czułość, a nie okoliczności polityczne. Jak w przypadku wspomnianego

## SOCIAL CRITIQUE AND SENSIBILITY

In the 1940s and the 1950s, regardless of the fact that Fanny Rabel collaborated closely with such groups as the SPM and the TGP, she developed her own, original repertory of themes, which featured in her easel paintings, murals and graphic works.

She would capture the everyday life of Mexico as it was at the time: the customs of its people, the poor, the cruelty and indifference with which poverty was approached in the contemporary metropolis. She portrayed persons she felt closely attached to, both privately and professionally, landscapes of trees whose traits were so very human and the loneliness which sometimes was virtually insurmountable.

Among the themes Rabel addressed, the motif of a child stands out in particular. In 1959 Taller de Gráfica Popular published a monograph entitled *Niños de México* with 27 works of the artist <sup>(fig. 6)</sup>, which the critics received with great enthusiasm. This successful fusion in which sensitivity to the beauty of a child combines with the portrayal of the brutality of poverty, also echoed in other themes undertaken by Rabel, is a key element of her oeuvre.

That childhood theme is also present in one of the most emblematic of all works by Rabel: the oil painting and lithograph entitled *Jewish Child (1950)* <sup>(fig. 7)</sup>. Its qualities are appositely recapitulated in the words of a contemporary critic:

Among the lesser and greater works of world art which address the issue of the human lot, few arouse such disquiet and tenderness at the same time as Fanny’s *Jewish Child*; everyone who saw it will never forget it. One look suffices: there is no artificiality there, no pursuit of originality or vainglory. The picture is painted with honesty and modesty (...) it tells one of humankind’s most painful stories with just a few strokes of the brush<sup>4</sup>.

Over the years Rabel continued to speak in protest against many other tragedies of history with same sincerity, without a single trace of pretence. However, she would always set out from sensibility to suffering

powyżej dzieła swoją twórczością chciała poruszyć sumienia.

## NA PRZEKÓR SZTUCE ELITARNEJ

Rabel była również autorką interesujących ilustracji. Podkreślała, że aby stawić czoła sztuce komercyjnej, należy zdobyć ludzkie serca dziełami pięknymi, o wysokiej jakości artystycznej i jasnym przekazie. W zgodzie z tym założeniem tworzyła ilustracje dla dzieci oraz projektowała plakaty i zaproszenia na wydarzenia społeczne i polityczne, co zaangażowało ją w walkę o prawa kobiet, ochronę środowiska i – wreszcie – w politykę. Tematy te od dawna były obecne w jej twórczości malarskiej, jednak wówczas dopiero znacznie poszerzyła grono swoich odbiorców.

Artystka projektowała też okładki książek, choćby *En el umbral de los ghettos*, powieść autorstwa swojej siostry Malkah Rabell<sup>5</sup> ; *Tema y variaciones 1952–1968* poety Miguela Guardii czy *A causa de los equinoccios* Antonia Delgady, w którym wykorzystała fragment swojego dzieła *Los planificadores* z cyklu *Réquiem por una ciudad*.

Z takim samym zapałem do upowszechniania sztuki Rabel projektowała kalendarze, kartki pocztowe oraz ilustracje do wielu czasopism naukowych, kulturalnych oraz prasy popularnej. Publikowała swoje dawne prace lub wykorzystywała możliwość stworzenia nowych dzieł, oferując szerokiej publiczności wysoką jakość artystyczną w przystępnej cenie, tak jak sobie to założyła. Ciekawostką jest, że na jednej ze swoich wystaw Rabel udostępniła publiczności kilka płyt graficznych, które zwiedzający mogli następnie odbić i zabrać ze sobą pamiątkę z wernisażu.

and affectionate sentiments, leaving political circumstances aside. Just as in the case of the *Jewish Child*, Fanny Rabel sought to make her work appeal to the conscience.

## AGAINST ELITIST ART

Rabel was also an author of compelling illustrations. She emphasized that in order to challenge commercial art, one should win human hearts with works that were characterized by beauty, supreme artistic quality and clarity of the message. Acting upon such premises, she created illustrations for children as well as designed posters and invitations to social and political events. This led to an involvement in the fight for women's rights, environmental protection and, ultimately, politics. Her paintings had long been concerned with such issues, and yet it was only then that her audience considerably increased.

The artist also designed book covers, including one for *En el Umbral de los Ghettos*, a novel written by her sister, Malkah Rabell<sup>5</sup>; her artwork also adorns Miguel Guardia's volume of poetry entitled *Tema y Variaciones 1952–68* or *A Causa de los Equinoccios* by Antonio Delgado, in which she used a fragment of her own *Los Planificadores* from the series *Réquiem por una Ciudad*.

With much the same zeal for propagating art, Rabel designed calendars, postcards and illustrations for numerous cultural and scientific periodicals as well as for the popular press. She would publish her previous works or took the opportunity to create new ones, offering high artistic quality at an affordable price to the broad public, just as she had resolved to do. Interestingly enough, during one of her exhibitions, Rabel provided several printing plates, so that the visitors were able to make reproductions and take them as a souvenir of the preview.

## PODSUMOWANIE

**W roku 1966 Fanny Rabel, artystka tak świadoma rzeczywistości, w której przyszło jej żyć, we wzruszający sposób wskazała główne – jej zdaniem – problemy współczesnego świata:**

**żyjemy w świecie pełnym przemocy, tworzymy, aby niszczyć, uwięzieni w naszych instytucjach, zakładnicy własnych mitów, więźniowie własnych potrzeb, zamknięci w uprzedzeniach, przywiązani do własnych wspomnień, uczepieni własnych korzeni, i wydaje nam się, że walczymy z twarzą wystawioną ku słońcu, podczas gdy nie mamy już twarzy<sup>4</sup>.**

**Twórczość Fanny Rabel to sprzeciw wobec wszystkich bolączek naszej epoki. Jest to protest przekraczający ideologiczne i estetyczne dogmaty. Artystka w szczerzy i spójny sposób zarzuca ludzkości egoizm, hipokryzję, przemoc i żądzę władzy, przypadłości, które nadal dręczą nasz świat, a nawet zagrażają jego istnieniu.**

**To jasny światopogląd, silne przekonanie o moralnej wartości dzieła artystycznego oraz odważne działania na rzecz upowszechnienia dostępu do sztuki.**

<sup>[1]</sup> Składam głębokie podziękowania wybitnej aktorce Palomie Woolrich, córce Fanny Rabel, za zaufanie, jakim mnie obdarzyła, udostępniając mi prywatne archiwum swojej matki, z którą łączyła mnie cudowna wieloletnia przyjaźń. Dziękuję również mojemu ukochanemu byłemu uczniowi, a aktualnie współpracownikowi, Tonatiuh López Jiménezowi, za jego zaangażowanie i ogromny wysiłek włożony w skatalogowanie i zdigitalizowanie części wspomnianego archiwum. Wszystkie nieopublikowane dotąd dokumenty cytowane w niniejszej pracy pochodzą z prywatnego archiwum artystki i dzięki uprzejmości Palomy Woolrich.

<sup>[2]</sup> *Confesiones al pie del caballete* – wywiad przeprowadzony z Fanny Rabel przez Norberta Rodiego Bogarda, magazyn „Claudia”, rok XI, nr 131, sierpień 1976, strony 80–81 i 126.

<sup>[3]</sup> Szerzej na ten temat w tekście Diny Comisarenco Mirkin: *De maestros y alumnos ... una relación a veces polémica Fanny Rabel y José Chávez Morado*, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Atlas de red(es) visual(es): redefiniendo la imagen-tiempo, Año 3, Núm. 5, enero-junio 2014, sección Documentos, p. 106-107.

<sup>[4]</sup> *AgUILar de la Torre, Excélsior*, 21 października 1987.

<sup>[5]</sup> Malkah Rabell, *En el umbral de los ghettos*, México, Club del libro México, 1945.

<sup>[6]</sup> Fanny Rabel, *Las Prisiones del Hombre, Salón de la Plástica Mexicana*, INBA, SEP, México, D.F., 1966.

## CONCLUSIONS

In 1966, Fanny Rabel, profoundly aware of the reality in which she happened to live, poignantly outlined the chief problems which she believed to beset the contemporary world:

**we live in a world filled with violence, we create to destroy, incarcerated in our institutions, hostage to our own myths, prisoners of our needs, confined in our prejudices, shackled to memories, latched onto our roots, entertaining the notion that we are fighting with our faces turned to the sun, while in fact the face is long gone<sup>4</sup>.**

The oeuvre of Fanny Rabel spells dissent to all those ailments of our age. It is a protest transcending ideological and aesthetic dogmas. In a manner that is honest and consistent, the artist censures human egoism, hypocrisy, violence and lust for power, afflictions which not only plague our world but threaten its very existence.

All that translated into a lucid, unequivocal worldview, a powerful conviction about the moral value of a work of art, as well as bold action aimed to make art universally available.

<sup>[1]</sup> I would like to express my profound gratitude to actress Paloma Woolrich, daughter of Fanny Rabel and my wonderful friend of many years, for the trust she put in me in allowing me to access the private archive of her mother's. I would also like to thank my favourite former student and current collaborator, Tonatiuh López Jiménez, for his commitment and tremendous effort of cataloguing and digitalising a part of the aforesaid archive. All previously unpublished documents cited in this text originate for the artist's private archive, courtesy of Paloma Woolrich.

<sup>[2]</sup> Fanny Rabel in *Confesiones al pie del caballete*, interview by Norberto Rodi Bogard, Claudia, Year XI, no. 131 / 1976, p. 80-81 and 126.

<sup>[3]</sup> This issue is discussed more broadly in Dina Comisarenco Mirkin, *De maestros y alumnos... una relación a veces polémica Fanny Rabel y José Chávez Morado*, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Atlas de red(es) visual(es): redefiniendo la imagen-tiempo, Year 3, No. 5, January-June 2014, p. 106-107.

<sup>[4]</sup> *AgUILar de la Torre, Excélsior*, October 21st, 1987.

<sup>[5]</sup> Malkah Rabell, *En el umbral de los ghettos*, México, Club del libro México, 1945.

<sup>[6]</sup> Fanny Rabel, *Las Prisiones del Hombre, Salón de la Plástica Mexicana*, INBA, SEP, México, D.F., 1966.



il. 1 | fig. 1  
**Fanny Rabel przy autoportrecie**  
 Fanny Rabel in front of her Self-portrait, 1966  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 2 | fig. 2  
**Rodzinną grupę teatralną, Polska**  
 Theater Company of the Family Kompaneyets  
 Rabinovich, Poland | ok. / c. 1920  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 5 | fig. 5  
**Karykatura teoretycznej dyskusji w TGP**  
 Caricature about theoretical discussion in the TGP  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 6 | fig. 6  
**Album: Meksykańskie dzieci**  
 Album: Mexican Children, 1959  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 3 | fig. 3  
**Fanny Rabel wykonująca grawerunki w warsztacie**  
 Fanny Rabel doing engravings in the workshops  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 4 | fig. 4  
**Fanny Rabel i inni członkowie Taller de Gráfica Popular (Ludowego Warsztatu Graficznego) 1954: Alberto Beltrán, Ignacio Aguirre, Mariana Yampolsky, Luis Arenal, Fanny Rabel, Pablo O'Higgins, Roberto Berdecio i inni**  
 Fanny Rabel and the other members of Taller de Gráfica Popular (TGP), 1954: Alberto Beltrán, Ignacio Aguirre, Mariana Yampolsky, Luis Arenal, Fanny Rabel, Pablo O'Higgins, Roberto Berdecio and others  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



il. 7 | fig. 7  
**Żydowskie dziecko | Jewish Child**  
 litografia | lithograph | 58 x 43 cm  
 Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel Braciszki** | Little Brothers, 1957  
 litografia | lithography | 66 x 50 cm  
 Z kolekcji Ernesto Arnoux | The Ernesto Arnoux Collection  
 fot. | photo © Juan Salvador Aguilar Bustamante



**Fanny Rabel**  
*Kobieta na ulicy* | Women in the street  
litografia | lithograph | 45 × 58 cm  
Z kolekcji **Palomy Woolrich** | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel**  
*Umarłe drzewo* | Dead Tree  
litografia | lithograph | 44 × 58 cm  
Z kolekcji **Palomy Woolrich** | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel**  
*Twarz i maski* | A face and Masks  
olej na płótnie | oil on canvas | 45 × 60 cm  
Z kolekcji **Ernesto Arnoux** | The Ernesto Arnoux Collection  
fot. / photo © Juan Salvador Aguilar Bustamante



**Fanny Rabel**  
*Publiczne pralnie w Coyoacán* | The Public Washing Facility in Coyoacán, 1944  
akwarela | watercolor | 32,5 × 50 cm  
Z kolekcji **Palomy Woolrich** | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel**  
*Ze szkicownika* | From a sketchbook, 1956 – 1959  
tusze na papierze | ink on paper | 29,5 × 24 cm  
Kolekcja prywatna | Private collection



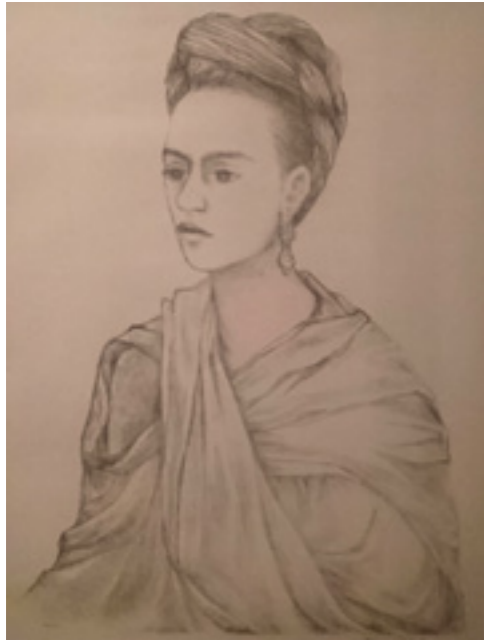
**Fanny Rabel**  
*Błogosławieństwo karawany głodnych*  
Benediction of the Caravan of the Hungry, 1942  
Z kolekcji **Palomy Woolrich** | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel**  
*Lukrecja* | Lucrecia  
litografia | lithograph  
Z kolekcji **Ernesto Arnoux** | The Ernesto Arnoux Collection  
fot. / photo © Juan Salvador Aguilar Bustamante



**Fanny Rabel**  
*Autoportret* | Self-Portrait, 1953  
litografia | lithograph | 60 × 42 cm  
Z kolekcji **Palomy Woolrich** | Paloma Woolrich Collection



**Fanny Rabel**  
**Portret Fridy Kahlo** | *Portrait of Frida Kahlo*, 1943  
litografia | lithograph  
Kolekcja prywatna | Private collection



**Frida Kahlo i Fanny Rabel, Arturo Estrada  
oraz Arturo García Bustos** | *Frida Kahlo with Fanny Rabel,  
Arturo Estrada and Arturo García Bustos*  
Z kolekcji Palomy Woolrich | Paloma Woolrich Collection



**Frida i jej uczniowie** | *Frida and her Pupils*, 1943  
Kolekcja prywatna | Private collection



## DIEGO RIVERA O FANNY RABEL DIEGO RIVERA ABOUT FANNY RABEL

Miała wtedy zaledwie kilka lat, zamknięta w małym i kruchym ciele smutnej dziewczynki o wyrazistej i subtelnej urodzie, której nie wystawia się w burżuazyjnych witrynach i która nie podlega rynkowej wycenie. Uciekała przed prześladowaniami i obozami koncentracyjnymi, przed cierpieniem i śmiercią, by w końcu ciężką pracą zdobyć gorzki chleb życia na uchodźstwie. Jednak ani ta gorycz, ani ten wysiłek nie były w stanie pokonać wrażliwości i talentu plastycznego Fanny Rabinovich. Bolesne przeżycia wyostrzyły jej percepcję, skrajnie uwrażliwiły zmysły, eksplorując najbardziej ukryte zakątki osobowości, by zbudować podstawową treść dzieła sztuki. Jak wielu innych Fanny przybyła do Meksyku, uciekając przed nazizmem, którego chorobliwe miazmaty zainfekowały atmosferę na całym świecie. To właśnie gorycz, ta odziedziczona i ta aktualna, a także świadomość nieuchronności cierpienia tworzą zasadniczą tonację twórczości Fanny, która wzbogaciła całe młode malarstwo meksykańskie.

She was but several years old, enclosed in a small and frail shell of a sad girl, endowed with unique and subtle beauty which no bourgeois window will ever display or any market value be ever set upon. She was fleeing repression and concentration camps, escaping suffering and death, only to win the bitter bread of an exile life with hard work. Neither the bitterness nor the toil were able to extinguish the sensibility and visual talent of Fanny Rabinovich. The painful experiences honed the edge of her perception, rendered her senses even more keen, as she explores the most hidden depths of personality to devise the fundamental substance of a work of art. As many others, Fanny came to Mexico fleeing Nazism, whose sickly miasma poisoned the atmosphere around the world. It is that bitterness, both inherited and the present one, as well as the awareness that suffering is inevitable, which yield the essential tenor of Fanny's work, which has enriched the entire young Mexican painting.

## FRIDA KAHLO O FANNY RABEL, SIERPIEŃ 1945 FRIDA KAHLO ABOUT FANNY RABEL, AUGUST 1945

**Fanny Rabinovich maluje, tak jak żyje, z ogromną odwagą, wyostrzoną wrażliwością i inteligencją, z uczuciem i radością dwudziestolatki. Jednak to, co wydaje mi się być najciekawsze w jej twórczości, można nazwać zakorzeniem w tradycji i sile jej narodu. To malarstwo społeczne. Koncentruje się głównie na kwestiach klasowych, z wyjątkową dojrzałością i żywą emocją obserwując osobowość i styl swoich modeli. Wszystko to jest bezpretensjonalne, spójne, pełne kobiecości i delikatności.**

Tekst pochodzi z katalogu do pierwszej wystawy indywidualnej Fanny Rabel w Liga Popular Israelita, 1945.

Fanny Rabinovich paints just as she lives, with great courage, acute sensitivity and intelligence; there is all the emotion and joy you have at the age of twenty. Still, what I find most interesting in her work is that it is deeply rooted in the tradition and the strength of her people. This is truly social painting. She focuses predominantly on class issues, with exceptional maturity and vivid emotions, paying uttermost attention to the personality and demeanour of her models. All that is unpretentious, coherent, intensely feminine and tender.

From the catalogue to Fanny Rabel's first solo exhibition held at the Liga Popular Israelita (Jewish People's League), 1945.

**KOLEKCJA PRAC Z WYSTAWY SZTUKI MEKSYKAŃSKIEJ  
Z 1955 ROKU W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE**  
WORKS FROM THE 1955 EXHIBITION OF MEXICALI ART, COURTESY  
OF THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

HELGA PRIGNITZ-PODA

Zorganizowane przez Narodowy Instytut Sztuk Pięknych (Instituto Nacional de Bellas Artes – INBA) obszerne wystawy sztuki meksykańskiej w Paryżu w 1950 r. i na biennale w Wenecji w 1952 r. stały się początkiem swoistej misji dyplomatycznej, do jakiej zaprzęgnięto meksykański muralizm. Na pokazach tych wystawiono dzieła wielkiej trójki muralistów – Orozco, Siqueiros i Rivera – a także prace Rufina Tamaya, które skupiły na sobie uwagę zachodnioeuropejskiej publiczności, stając się szeroko znane na Starym Kontynencie. Te wydarzenia były inspiracją dla mniej uznanych artystów, którzy również pragnęli zasłynąć na arenie międzynarodowej. W tym celu powstało zrzeszenie pod nazwą Narodowy Front Sztuk Plastycznych (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP), które w 1954 roku, już po śmierci Fridy Kahlo, zorganizowało wielką objazdową wystawę po krajach socjalistycznych.

Ekspozycja (niemal 400 prac 60 różnych artystów) odwiedziła Warszawę, Kraków i Wrocław, stamtąd udała się do Bukaresztu, a następnie do Berlina, skąd trafiła do Chin.

Wystawa FNAP cieszyła się wyjątkową popularnością, zwłaszcza w Polsce, gdzie grafika meksykańska szczególnie przypadła do gustu publiczności. Muzeum Narodowe w Warszawie nabyło aż 300 z wystawionych prac, przez co konieczne było dostarczenie dodatkowych dzieł z Meksyku, by uzupełnić ekspozycję i umożliwić jej dalszą podróż. Po wystawie w Polsce ukazał się wydany w dużym formacie album z 25 grafikami artystów należących do kolektywu Taller de Gráfica Popular.

The extensive post-war exhibitions of Mexican art organized by the National Institute of Fine Arts (INBA) in 1950 in Paris and at the Venice Biennial in 1952 marked the beginning of a new stage, in which Mexican muralism would henceforth become an asset of diplomacy, as during those shows the spotlight focused on the three great muralists: Orozco, Siqueiros, and Rivera, as well as the works of Rufin Tamayo. Thus they became widely known among the West European public, which prompted less known artists to aspire for international recognition as well. As a result, they formed the association known as the National Front of Plastic Arts (Frente Nacional de Artes Plásticas – FNAP) which in 1954, after Kahlo's death, organized a large-scale exhibition which toured the socialist countries.

Featuring almost 400 works by around 60 various artists, that great exhibition visited Warsaw, Cracow and Wrocław in Poland, then travelled to Bucharest in Romania, and later to Berlin in East Germany, whence it was finally dispatched on to China.

The FNAP exhibition was extraordinarily popular, notably in Poland, where Mexican graphic art in particular appealed to the taste of local audiences. The National Museum in Warsaw acquired around 300 of the exhibited works, and the replacements had to be ordered from Mexico, so that the exhibition could continue the tour. A large-format album was published in Poland following the show, featuring 25 works of the graphic artists from the Taller de Gráfica Popular.

Ignacio Márquez Rodiles, który z ramienia FNAP towarzyszył wystawie w Polsce, w listach do przyjaciół z Meksyku w euforycznym tonie opisywał panującą wówczas atmosferę. Publiczność była tak spragniona nowych doznań, że kolejne miejsca, gdzie pojawiała się wystawa, wymagały ponownych dostaw, kolejnych skrzyń, w których z Meksyku do Polski docierały nowe obrazy i grafiki.

W rezultacie Muzeum Narodowe w Warszawie jest dziś w posiadaniu jednej z największych kolekcji grafiki meksykańskiej w Europie. Co więcej, muzeum nabyło również cztery z wystawionych wówczas obrazów, które na niniejszej wystawie prezentowane są po raz pierwszy od 1955 roku.

Ignacio Márquez Rodiles, who as the representative of the FNAP accompanied the exhibition in Poland, described in his virtually euphoric letters to friends in Mexico the incredible atmosphere surrounding the show, which with each new venue required ever new supplies, ever new crates of paintings and prints brought from Mexico to Poland.

And thus, the National Museum in Warsaw is now in possession of one of the largest collections of Mexican graphic art in Europe, in addition to four paintings that the institution purchased during the the FNAP exhibition. Today, we show them for the first time since 1955.



Xavier Guerrero  
*Stolica i półkolonie*  
*Capital and Semi-colonies*, ok. / c. 1958  
olej, płyta | oil on masonite | 122 × 91,5 cm  
© Copyright by Wilczyński Krzysztof | Muzeum Narodowe w Warszawie



**Plakat z Wystawy sztuki meksykańskiej**, Kraków 1955  
 Mexican Art Exhibition, poster, Cracow 1955  
 © Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



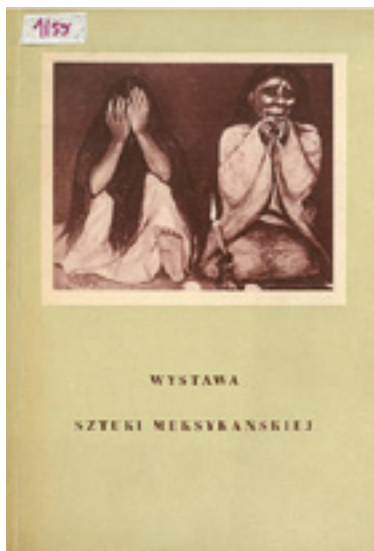
**Plakat z Wystawy sztuki meksykańskiej**, Warszawa 1955  
 Mexican Art Exhibition, poster, Warsaw 1955  
 © Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



**Leopoldo Mendez**  
**Koncert blaznów** | Concert of the Fools, 1932  
 drzeworyt, papier | woodcut, paper | 14,8 × 14,8 cm  
 © Copyright by Muzeum Narodowe w Warszawie



**Alfredo Zalce**  
**Hamak** | Hammock, 1944  
 litografia, papier | lithograph, paper | 42 × 55,5 cm  
 © Copyright by Muzeum Narodowe w Warszawie



**Wystawa sztuki meksykańskiej, okładka katalogu**, 1955  
 Mexican Art Exhibition, cover of the catalogue, 1955  
 Kolekcja prywatna | Private collection  
 © Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



**Grafika meksykańska, okładka katalogu**, 1955  
 Mexican Graphic Art, cover of the catalogue, 1955  
 Kolekcja prywatna | Private collection  
 © Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



**Leopoldo Mendez**  
**Groźba nad Meksykiem** | Threat over Mexico, 1945  
 drzeworyt, papier | woodcut, paper | 30,4 × 17,2 cm  
 © Copyright Muzeum Narodowe w Warszawie

# FRIDA KAHLO W DZISIEJSZEJ GRAFICE MEKSYKAŃSKIEJ

## FRIDA KAHLO IN CONTEMPORARY GRAPHIC ART OF MEXICO

HOLGER ROICK

Frida Kahlo – bardziej niż każda inna artystka – odzwierciedla sztukę meksykańską XX wieku. Jest do dziś podziwianą malarką, której dzieła wciąż się studiuje i kopiuje. Jej twórczość artystyczna, a także indywidualizm pozostają źródłem nieustannej inspiracji.

40 obrazów 10 malarzy i malarek meksykańskich prezentowanych na wystawie (przez projekt *meXylo*) zostało wykonanych specjalnie na tę okoliczność. Prace te, pochodzące zarówno od uznanych twórców dzisiejszej grafiki meksykańskiej, jak i jeszcze mało znanych autorów, świadczą o niezmienną się do dzisiaj aktualności sztuki Fridy Kahlo. Na wystawie znalazły się obrazy ujawniające wszystkie najważniejsze fazy i tematy w twórczości Kahlo: jej wypadek drogowy i związany z nim ból, samotność, wściekłość i rozpacz, jak również inne motywy – odświętne kolorowe stroje kobiet Tehuana [z plemienia – przyp. tłum.] symboliczna kolorystyka, względnie kompozycja, pojedynczych autoportretów czy martwych natur.

Niesamowita zmysłowość, niespożyta siła imaginacji i ogromna rozpiętość całej twórczości Kahlo, sięgająca od indywidualnie wykreowanej do powszechnie akceptowanej symboliki, od kreatywności artystycznej do politycznego oskarżenia – podchwycona została przez artystów, którzy zachęcają nas do wielopłaszczyznowego dialogu z fenomenem, którym była postać Fridy Kahlo.

**meXylo = Mexiko & Xylographie (Meksyk i drzeworyt)**

Tematem projektu *meXylo* jest aktualna grafika meksykańska ze zbiorów w Europie i Meksyku. *meXylo* powstał w 2002 roku z inicjatywy niemieckiego twórcy i mediatora kultury Holgera Roicka.

More than any other painter, Frida Kahlo is an epitome of 20th-century Mexican art. She remains invariably admired, and her works continue to be studied and copied. Her oeuvre as well as individualism never fail to provide inspiration.

The 40 works created by 10 artists as part of the *meXylo* project have been intended specifically for this exhibition. Their authors include both renowned figures of contemporary Mexican graphic arts as well as less known names, yet their works all attest to the fact that Frida Kahlo has not lost topicality or relevance. The works displayed here draw on the crucial stages and themes in Kahlo's oeuvre: the accident in which she was involved and the pain that followed, anger and despair, as well as other motifs, such as the festive attire of the women of Tehuana, symbiotic colours or the composition of particular self-Portraits and still lifes.

The extraordinary sensuality, the boundless power of imagination and the tremendous range of the entire oeuvre of Kahlo's, spanning both uniquely idiosyncratic and widely acknowledged symbolism, encompassing artistic creativity and political indictment, were addressed by all the artists, who thus encourage us to engage in a multilayered dialogue with the phenomenon that Frida Kahlo truly was.

**meXylo = Mexiko & Xylographie (Mexico and woodcut)**

*meXylo* is a project focusing on contemporary Mexican graphic art found in collections across Europe and in Mexico. *meXylo* began in 2002 with Holger Roick, German artist and cultural mediator.

Od 2012 roku przedsięwzięcie w pracach organizacyjnych i przygotowywaniu prezentacji obrazów wspomaga José Antonio Platas.

**GRÁFICA** – obejmuje w pierwszej linii tylko i wyłącznie techniki druku wypukłego, takie jak np. drzeworyt, jak również ogromne spektrum różnych technik alternatywnych i cyfrowych; **MEXICANA** – wszyscy twórcy uczestniczący w projekcie *meXylo* są albo Meksykanami, albo mieszkali co najmniej pięć lat w Meksyku; **ACTUAL** – żadne z wybranych na niniejszą wystawę dzieł sztuki nie jest starsze niż dwa lata.

15 lat *meXylo*: między 2002 a 2005 rokiem stowarzyszenie zorganizowało w Niemczech ponad 30 wystaw sztuki. Od 2006 do 2008 roku dzieła te prezentowane były w stolicy Meksyku, a po 2009 roku w wielu innych miastach Republiki Meksykańskiej. W 2013 roku z okazji 100. rocznicy śmierci słynnego grafika José Guadalupe Posady stowarzyszenie *meXylo* zorganizowało wystawę objazdową 52 prac graficznych 13 artystów plastyków: pOSADA (13/100). W 2014 roku stowarzyszenie *meXylo* zaprezentowało graficzno-poetycki projekt ROJO AZUL z okazji 100. rocznicy urodzin meksykańskiego pisarza Oktawio Paza. Zaprezentowano wtedy 48 grafik 16 artystów plastyków oraz wybrane utwory prozatorskie pisarza. Grupę tworzą: Orietta Aguilar (ur. 1966 w CDMX = Ciudad de Mexico = miasto Meksyk), Alec Dempster (ur. 1971 w CDMX), Laura Etel (ur. 1982 w CDMX), Juan Ramón Lemus (ur. 1961 w CDMX), Elsa Madrigal (ur. 1971 w CDMX), Víctor Mora (ur. 1971 w CDMX), José Antonio Platas (ur. 1964 w CDMX), Holger Roick (ur. w Essen, Niemcy, 1962), Guadalupe Rosas (ur. 1964 w CDMX) i Margarita Vega (ur. 1974 w CDMX).

In 2012, he was joined by José Antonio Platas who has been taking care of the organizational and preparatory side of the undertaking.

**GRÁFICA** – denotes that the project is devoted exclusively to relief techniques, such as woodcut, also comprising the extensive spectrum of various alternative and digital techniques; **MEXICANA** – all artists involved in *meXylo* are either native Mexicans or have lived in Mexico for at least five years; **ACTUAL** – none of the works selected for this exhibition was created more than two years ago.

15th anniversary of *meXylo*: from 2002 to 2005 the association organized over 30 exhibitions in Germany. From 2006 to 2008 the works were shown in Mexico City, and after 2009 toured many other cities in the country. In 2013, to celebrate the 100th anniversary of death of the eminent graphic artist José Guadalupe Posada, *meXylo* organized pOSADA (13/100), a travelling exhibition comprising 52 works by 13 artists. In 2014, audiences could partake in ROJO AZUL, a graphic arts & poetry project conceived to honour the 100th anniversary of birth of Mexican writer Octavio Paz. The presentation included 48 graphic works by 16 artists and selected pieces of that outstanding author. The group's members are: Orietta Aguilar (born 1966 in Mexico City), Alec Dempster (born 1971 in Mexico City), Laura Etel (born 1982 in Mexico City), Juan Ramón Lemus (ur.1961 w CDMX), Elsa Madrigal (born 1971 in Mexico City), Víctor Mora (born 1971 in Mexico City), José Antonio Platas (born 1964 in Mexico City), Holger Roick (born 1962 in Essen, Germany), Guadalupe Rosas (born 1964 in Mexico City) and Margarita Vega (born 1974 in Mexico City).



**Laura Etel**  
**Zdblowanie** | *Duplicity*, 2016  
 sucha igła | dry tip | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**José Antonio Platas**  
**Małomówna Frida** | *Taciturn Frida*, 2016  
 druk cyfrowy | digital print | 30 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Margarita Vega**  
**Frida**, 2016  
 akwaforta, litografia | etching, lithograph | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



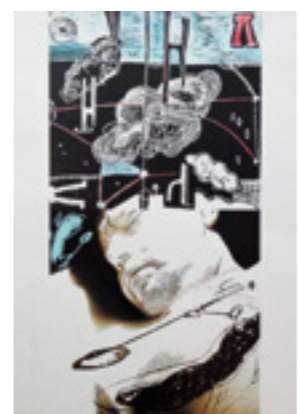
**Holger Roick**  
**Waluta F** | *Values F*, 2016  
 druk cyfrowy | digital print | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Víctor Mora**  
**Matrioszka I** | *Matrioshka I*, 2016  
 transfer, tusz | transfer, ink | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Guadalupe Rosas**  
**Księżyc** | *Moon*, 2016  
 druk cyfrowy | digital print | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Juan Ramón Lemus**  
**Luka 3** | *3 Gap*, 2016  
 druk cyfrowy | digital print | 40 × 30 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



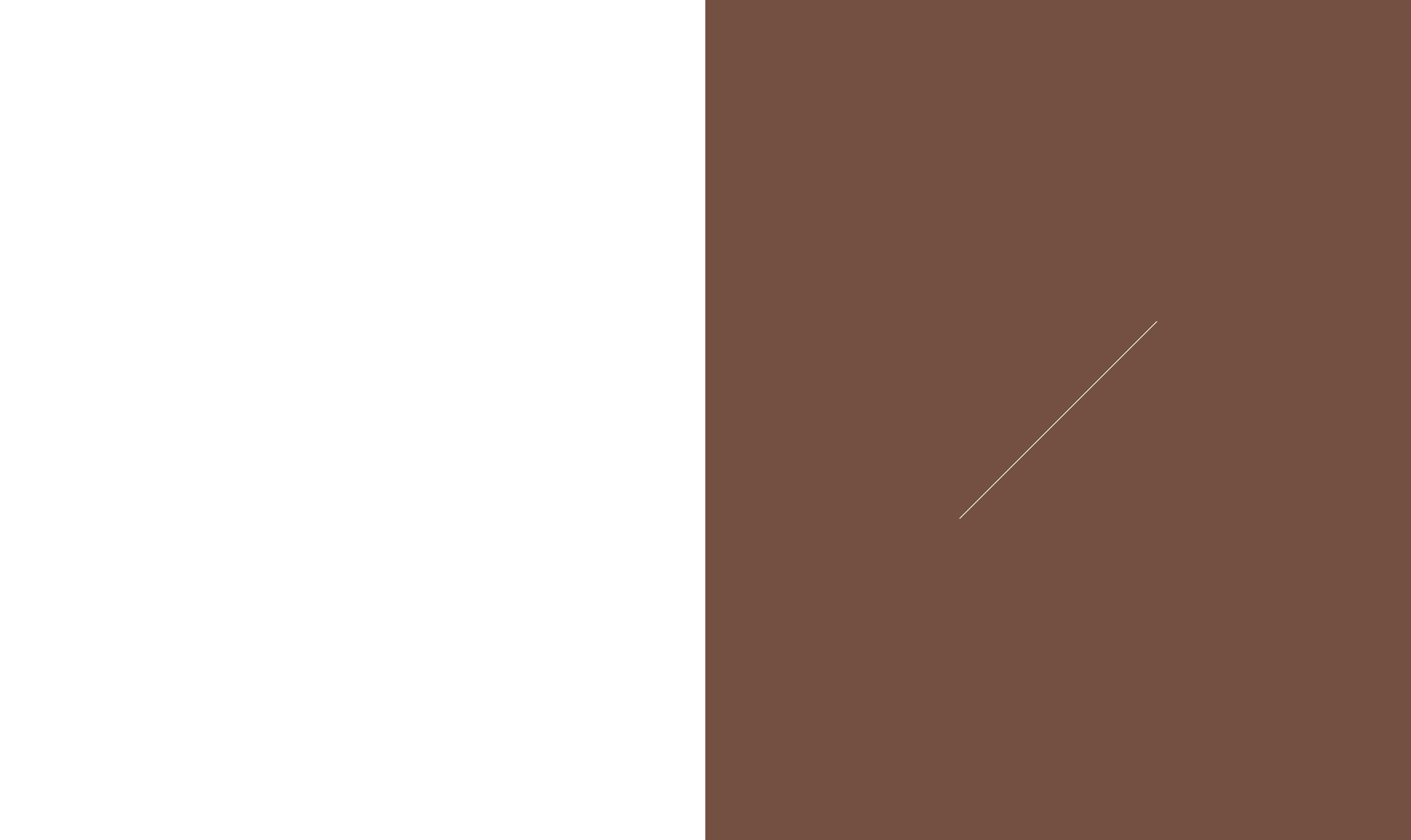
**Alec Dempster**  
**Nieskończoność** | *Infinite*, 2016  
 ksylografia | xylograph | 30 × 40 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Elsa Madrigal**  
**Urojeni przyjaciele** | *The Imaginary Friends*, 2016  
 akwaforta, akwatinta | etching, aquatint | 18 × 25 cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



**Orietta Aguilar**  
**Nuansę życia II** | *Shades of Life II*, 2016  
 akwaforta, akwatinta | etching, aquatint | 31 × 24cm  
 Dzięki uprzejmości Holger Roick & meXylo Group  
 Courtesy Holger Roick & meXylo Group



ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1877	Początek rządów generała Porfirio Díaza, który wprowadza centralistyczną dyktaturę. W dziedzinie kultury i gospodarki kraj sięga do europejskich wzorców.		
1886		8 grudnia w Guanajuato, miejscowości znanej z licznych kopalń srebra, przychodzą na świat José Diego María i Carlos María Rivera. Rodzice bliźniąt są nauczycielami.	
1888		Brat bliźniak Diego Rivery umiera.	
1889		Diego zaczyna rysować.	
1892	Trzecia „reelekcja” Díaza na prezydenta wywołuje społeczne protesty.		
1893		Rodzina Riverów przeniosi się do miasta Meksyk.	
1898		Mając zaledwie 11 lat, Rivera otrzymuje stypendium i zaczyna uczęszczać do Akademii Sztuk Pięknych San Carlos.	
1904	W mieście Meksyk rozpoczyna się budowa Palacio de Bellas Artes, zaprojektowanego przez Włocha Adamo Boariego. Wydarzenia związane z rewolucją spowodują, że budowa zakończy się dopiero w 1934 r.		
1905	Bernice Kolkó przychodzi na świat 2 listopada w miejscowości Grajewo.		
		Rivera kończy naukę w akademii, odbywa się pierwsza wystawa jego prac. Artysta otrzymuje czteroletnie stypendium gubernatora Jukatana na pobyt studyjny w Europie.	
1906	Podczas masowego strajku górników z kopalni miedzi w Cananea dochodzi do masakry ludności.		
1907		W wieku 22 lat Rivera rozpoczyna studia w Madrycie.	6 lipca w Coyoacán na przedmieściach Meksyku przychodzi na świat Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón, córka mającego niemieckie korzenie fotografa Guillermo Kahlo i jego drugiej żony Matilde Calderón.
1909		Diego podróżuje do Holandii i Wielkiej Brytanii, by wreszcie osiąść na dłużej w Paryżu. Sześć lat starsza od niego rosyjska malarka Angelina Beloff (1879–1969) zostaje jego partnerką. Razem przenoszą się do Londynu.	
1910	Obchody 100. rocznicy uzyskania niepodległości stają się początkiem rewolucji. Społeczeństwo domaga się zakazu ponownego wyboru na urząd państwowy. Francisco Indalesio Madero, kandydat opozycji, zostaje aresztowany na krótko przed wyborami, a po uwolnieniu ucieka do USA.		
		W październiku Rivera wraca na krótko z wojaży po Europie, by wziąć udział w obchodach święta niepodległości. W dniu, kiedy wybuchają walki, małżonka prezydenta Díaza otwiera wystawę prac artysty i kupuje sześć obrazów. Na Akademii Sztuk Pięknych strajkują studenci, domagając się zmiany skostniałych metod nauczania.	W późniejszych latach Frida Kahlo będzie podawała rok 1910 jako datę swoich urodzin. W tym właśnie roku wybuchła rewolucja, która stała się początkiem wieloletniej wojny domowej.

YEAR		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1877	General Porfirio Diaz comes to power; centralist dictatorship. In terms of cultural and economic development, the country follows the European models.		
1886		Dec 8, the twins José Diego María and Carlos María Rivera are born in the silver mining city of Guanajuato in central Mexico. Both parents are teachers.	
1888		Diego Rivera's twin brother dies.	
1889		Diego begins to draw.	
1892	Diaz's third "re-election" for president prompts widespread public protests.		
1893		The Riveras move to Mexico City.	
1898		At the very early age of 11, Diego attends the National Arts Academy of San Carlos.	
1904	The building of the Palace of Fine Arts designed by Italian Adamo Boari begins in Mexico City. Due to the events of the revolution, its construction will complete only in 1934.		
1905	Bernice Kolkó is born November 2nd, Grajewo, Poland.		
		Upon graduating from the academy, Rivera shows his first exhibition and obtains a scholarship from the governor of Yucatán to embark on studies in Europe.	
1906	A massive strike of the copper miners in Cananea ends in a massacre, 1907 begins the 7th term in office of Porfirio Diaz.		
1907		At the age of 22, Rivera begins his studies in Madrid.	Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón is born on July 6th in Coyoacán, a village outside Mexico City, to Guillermo Kahlo, a photographer from Germany, and his second wife Matilde Calderón.
1909		Diego travels to the Netherlands and England, and settles in Paris. Russian painter Angelina Beloff (1879-1969), six years his elder, becomes Rivera's partner. Together they travel to London.	
1910	The celebrations of the 100th anniversary of Mexican independence lead to the outbreak of the revolution. People demand the prohibition of multiple re-elections. Francisco I. Madero is the opposition candidate, he has to flee to the USA.		
		In October Rivera returns from Europe, to take part in the 100th anniversary of Mexican independence. On the day of revolutions outbreak, an exhibition of Rivera's works is opened. Art students go on strike at the Academy, demanding that the fossilized methods of teaching be abandoned.	In the later years, Frida Kahlo will maintain she was born in 1910, the year when the Mexican Revolution began.



ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1911	Madero powraca do Meksyku z niewielką armią dowodzoną przez Pancho Villę. Díaz udaje się na wygnanie do Francji, a prezydentem zostaje wybrany właśnie Madero. W manifestie zatytułowanym <i>Plan de Ayala</i> Emiliano Zapata postuluje reformę rolną.		
		W kwietniu Rivera wraca do Europy i udaje się z Angeliną Beloff do Hiszpanii, gdzie Diego studiuje twórczość El Greco. Decyzją rządu Madero stypendium Rivery zostaje przedłużone.	
1913	Prezydent Madero zostaje zamordowany. Venustiano Carranza, u boku którego stoją Pancho Villa, Emiliano Zapata i Álvaro		
		Rivera zaczyna malować w manierze kubistycznej. Wystawia swoje prace w Salonie Jesiennym (fr. <i>Salon d'Automne</i> ). Przyjaźni się między innymi z Mondrianem, Picassem, Braque, Modiglianem, Faurem, Severinim, Foujita.	
1914	Pancho Villa i Zapata wkraczają ze swoimi siłami do stolicy. Wraz z wypowiedzeniem wojny Serbii przez Austrię rozpoczyna się I wojna światowa.		
		Pierwsza wystawa Rivery w galerii Berthy Weill w Paryżu. Diego podróżuje następnie na Majorce i do Madrytu.	Pierwsze problemy zdrowotne. Z początku podejrzewa się u niej polio. Zaufany lekarz Fridy, dr Eloesser, później zdiagnozuje u niej wrodzoną wadę rozwojową w postaci rozszczepu kręgosłupa, która według niego była przyczyną wszystkich późniejszych schorzeń artystki.
1916	Pancho Villa ze swoimi oddziałami przekracza granicę Stanów Zjednoczonych; w odpowiedzi na terytorium Meksyku wkracza amerykańska ekspedycja karna. Prezydent Carranza zwołuje zgromadzenie ustawodawcze, które ma uchwalić konstytucję.		
		Na świat przychodzi Diego, syn Angeliny i Rivery. Jednocześnie Rivera zaczyna romans z Marięną Worobiewą, rosyjską artystką.	
1917	W życie wchodzi nowa Konstytucja Republiki Meksyku, tym samym rewolucja meksykańska dobiega końca. Wybuch Rewolucji Październikowej w Rosji.		
		Mając 14 miesięcy, umiera syn Diego Rivery. Rivera porzuca kubizm; zaprzyjaźnia się z krytykiem sztuki Élie Faurem.	
1919	Ginie Zapata, jeden z przywódców rewolucji, schwytyany w zasadzkę zastawioną przez siły rządowe.		
		Rodzi się Marika, córka Marięny Worobiewy i Diego Rivery.	
1920	Rodzina Kolkó emigruje do USA.		
		Maluje pierwsze portrety na zlecenie. Wyrusza w podróż do Włoch, by studiować przez 17 miesięcy malarstwo freskowe.	

YEAR		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1911	Madero returns to Mexico with a small army led by Pancho Villa. Díaz goes into exile in France, while Madero is elected president. In his Plan of Ayala, Emiliano Zapata calls for a land reform.		
		In April, Rivera goes back to Europe and, accompanied by Angelina Beloff, sets off for Spain. Madero's government grants Rivera an extension of his scholarship.	
1913	President Madero is assassinated. Venustiano Carranza, aided by Pancho Villa, Emiliano Zapata and Alvaro Obregón rises against the ensuing military dictatorship.		
		Rivera embraces Cubism. His works are exhibited at the Salon D'Automne, becomes friends with Piet Mondrian, Picasso, Braque, Modigliani, Élie Faure, Severini, Foujita, among others.	
1914	Pancho Villa and Zapata enter Mexico City with their troops. Austria's declaration of war on Serbia marks the beginning of the First World War.		
		First solo exhibition at the Galerie Berthe Weill in Paris. Subsequently, he travels to Mallorca and Madrid.	First health problems, she is suspected of having contracted polio. Frida's trusted physician, Doctor Eloesser, will later diagnose as likely cause of all her ensuing ailments the congenital malformation of her spinal column known as <i>spina bifida</i> .
1916	Pancho Villa crosses the US border with his troops; the US retaliate with a punitive incursion into Mexico. President Carranza convenes the Constituent Assembly.		
		Angelina gives birth to Rivera's son, Diego. Simultaneously, Rivera starts an affair with Marevna Vorobev, a Russian artist.	
1917	Mexico's new Constitution is promulgated, thus marking the end of the Mexican revolution. October Revolution in Russia.		
		Diego Rivera's son dies, at the mere age of 14 months. Rivera falls out with the Cubists and becomes friends with art critic Élie Faure.	
1919	Revolutionary leader Zapata, lured into a trap, is killed by government forces.		
		Marevna Vorobev gives birth to Rivera's daughter, Marika.	
1920	Kolkó's family emigrates to the USA.		
		Starts painting portraits. Goes to Italy, where for the next 17 months he will study fresco painting.	

ROK	DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1921	José Vasconcelos obejmuje resort edukacji i rozpoczyna wielki eksperyment szeroko zakrojonej reformy kształcenia, przyczyniając się również do rozwoju muralizmu. Początek gruntownej reformy rolnej.	
	Po 14 latach spędzonych w Europie Rivera wraca do Meksyku, pozostawiając obie partnerki i córkę w Paryżu. Rivera otrzymuje zlecenie na wykonanie muralu w Escuela Nacional Preparatoria (Państwowej Szkole Przygotowawczej) w mieście Meksyk. Bierze ślub ze swoją modelką Guadalupe Marín (1895–1983).	
1922	Józef Stalin zostaje sekretarzem generalnym Partii Komunistycznej ZSRR. We Włoszech tekę premiera obejmuje Benito Mussolini. Obregón stoją na czele zrywu przeciwko dyktaturze militarnej. Fanny Rabinowicz Duval przychodzi na świat 27 sierpnia w Lublinie, Polska.	
	Diego Rivera zostaje członkiem Komunistycznej Partii Meksyku.	Frida Kahlo uczęszcza do renomowanej Escuela Nacional Preparatoria w mieście Meksyk. Obserwuje Diego Rivere, który w auli szkoły maluje Akt Stworzenia. Kahlo zostaje członkiem grupy uczniów Los Cachuchas i angażuje się w związek miłosny z przywódcą grupy – Alejandro Gómezem Ariasem.
1923	Zabójstwo Pancho Villi. Do Meksyku przybywają Edward Weston i Tina Modotti.	
	Rozpoczyna pracę nad cyklem murali w Państwowej Szkole Rolniczej w Chapingo – dzieło to ukończy w 1927 r. – oraz kolejny cykl w siedzibie Sekretariatu Edukacji, który zostanie ukończony rok później.	Zaprzyjaźnia się z włoską komunistką i fotografką Tiną Modotti.
1924	Vasconcelos składa dymisję. Tina Modotti i Edward Weston organizują wspólną wystawę w Palacio de Minería. Umiera Włodzimierz Iłjicz Lenin.	
1925	Guadalupe Marín rodzi córkę Riverę – Lupe. Rivera występuje z partii komunistycznej. Zaczyna ukazywać się periodyk „Mexican Folkways”; dyrektorem artystycznym magazynu jest Rivera.	Odbywa staż u boku grafika Fernando Fernándeza. 17 września Kahlo ociera się o śmierć, kiedy autobus, którym podróżuje z Alejandro Gómezem Ariasem, ulega wypadkowi. Ciało Kahlo zostaje przebite metalową poręczą. Podczas długiej rekonwalescencji Frida zaczyna malować. Rezygnuje ze studiów medycznych i opuszcza szkołę.
1926	Wojna kulturowa skierowana przeciwko Kościołowi Katolickiemu doprowadza do wybuchu Powstania Chrystusowców (Cristeros). Edward Weston wraca do Stanów Zjednoczonych, Tina Modotti pozostaje w Meksyku. Kolkko kończy szkołę w Chicago i wychodzi za mąż.	
	Jedną z jego modelek staje się Tina Modotti. Rivera ponownie wstępuje do partii komunistycznej.	Kahlo maluje swój pierwszy portret, to <i>Autoportret w aksamitnej sukni</i> .

YEAR	DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1921	José Vancoscelos, the newly appointed Secretary of Education, embarks on the large-scale program of educational reform and the muralist movement. Beginning of the Agrarian reform.	
	After 14 years spent in Europe, Rivera returns to Mexico, leaving both of his partners and the daughter behind in Paris. Receives a commission for a mural at the National Preparatory School in Mexico City. Marries his model, Guadalupe Marín (1895-1983).	
1922	Joseph Stalin becomes Secretary General of the Communist Party in the USSR. In Italy, Mussolini assumes the office of the prime minister. August 28th, Fanny Rabinovich Duval is born in Lublin, Poland.	
	Rivera joins the Communist Party of Mexico.	Kahlo attends the National Preparatory School in Mexico City. There, she watches Diego Rivera work on his <i>Creation</i> in the school's auditorium. She joins the pupils group of <i>Los Cachuchas</i> and starts a love affair with their leader, Alejandro Gómez Arias.
1923	Pancho Villa is assassinated. Edward Weston and Tina Modotti come to Mexico.	
	Begins the wall paintings at the National School of Agriculture in Chapingo, a project he is going to complete in 1927, and another one at the Secretariat of Public Education, completed in 1928.	Becomes friends with Tina Modotti, Italian communist and photographer.
1924	Vasconcelos resigns from his office. Tina Modotti and Edward Weston organise a joint exhibition at the Palacio de Minería. Vladimir Ilyich Lenin dies.	
1925	Guadalupe Marín gives birth to Rivera's daughter, Lupe. Rivera quits the Communist Party. First edition of the periodical <i>Mexican Folkways</i> . Rivera is the magazine's artistic director.	Apprenticeship with the printmaker Fernando Fernández. On September 17th, she and Alejandro Gómez Arias are involved in a nearly fatal bus accident. Frida's body is pierced with a length of an iron railing. During her prolonged recovery, she begins to paint. She gives up her plan to study medicine and leaves the school.
1926	Cultural repression of the Catholic church sparks the outbreak of the Cristero Rebellion. Edward Weston returns to the USA, while Tina Modotti stays in Mexico. Kolkko finishes school in Chicago and marries.	
	One of his nude models is Tina Modotti. Rivera rejoins the Communist Party.	Kahlo paints her first self-portrait: it is the <i>Self-Portrait in a Velvet Dress</i> .

ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1927		Narodziny Ruth, córki Rivery. Rivera rozwodzi się z Guadalupe Marín. Rivera udaje się do Moskwy na obchody 10. rocznicy Rewolucji Październikowej.	Kahlo wstępuje do partii komunistycznej.
1928	Prezydent Obregón zostaje zamordowany. W Związku Radzieckim Lew Trocki zostaje wykluczony z partii i skazany na wygnanie z kraju.		
		Po powrocie z Moskwy Rivera przystępuje ponownie do pracy nad muralami w Sekretariacie Edukacji. Tam odwiedza go Frida Kahlo, pokazując mu swoje pierwsze prace malarskie i prosząc o jego opinię.	Rivera wplata Kahlo i Tinę Modotti w mural zatytułowany <i>Ballada o rewolucji proletariackiej</i> , który powstaje w Sekretariacie Edukacji.
1929	W styczniu kubański rewolucjonista Julio Mella zostaje zamordowany w Meksyku. Podejrzewana o ten czyn Tina Modotti musi opuścić kraj. Działalność Komunistycznej Partii Meksyku zostaje zdelegalizowana. Krach nowojorskiej giełdy w Czarny Czwartek zwiastuje nadejście Wielkiego Kryzysu. Fanny Rabel przybywa do Paryża i zaczyna uczęszczać do szkoły. Syn Bernice przychodzi na świat. Bernice uzyskuje obywatelstwo Stanów Zjednoczonych.		
		Na klatce schodowej Palacio Nacional Rivera rozpoczyna cykl murali poświęconych historii narodu meksykańskiego (ukończy go w 1935 roku). Na zlecenie ambasadora USA Dwighta Morrowa Rivera tworzy również freski w Pałacu Corteza w Cuernavaca, za co zostaje wykluczony z partii komunistycznej. Zostaje dyrektorem Akademii San Carlos, ale musi również ustąpić z tego stanowiska już po kilku miesiącach.	Frida Kahlo i Diego Rivera pobierają się 21 sierpnia w Coyoacán. Kahlo opuszcza partię komunistyczną, po tym jak wykluczony zostaje z niej Rivera.
1930		Diego Rivera otrzymuje zlecenia na murale w siedzibie giełdy w San Francisco oraz w California School of Fine Arts. Przez następne cztery lata będzie wraz z Fridą Kahlo mieszkał i pracował w USA. Radziecki reżyser Siergiej Eisenstein (1898–1948) rozpoczyna zdjęcia do filmu <i>Que Viva México!</i> .	Frida Kahlo towarzyszy Riverze w podróży do Stanów Zjednoczonych. Podczas pobytu w San Francisco poznaje chirurga Leo Eloessera, który aż do jej śmierci pozostanie najważniejszym doradcą Fridy w kwestiach zdrowia. Kahlo decyduje się na przeprowadzenie zabiegu aborcji.
1931		Zleca architektowi Juanowi O'Gormanowi budowę domu i pracowni w dzielnicy San Ángel, w mieście Meksyk. W nowojorskim Museum of Modern Art odbywa się wystawa indywidualna Rivery.	Podczas 6. Dorocznej Wystawy Towarzystwa Kobiet-Artystek w San Francisco wystawiony zostaje obraz <i>Frieda i Diego Rivera</i> . To pierwsze z dzieł Fridy pokazane publicznie. Poznaje nowojorskiego fotografa Nickolasa Muraya, z którym nawiąże wieloletni romans.
1932		W kwietniu Kahlo i Rivera przenoszą się do Detroit, gdzie Rivera rozpoczyna pracę nad muralami w Detroit Institute of Arts.	W lipcu Frida doznaje poronienia, trafia więc na kilka dni do Szpitala im. Henry'ego Forda. We wrześniu jedzie do Meksyku do umierającej matki.
1933	Powstaje Liga Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych (LEAR), poprzez którą artyści działają na rzecz ruchu robotniczego. USA zaczyna realizować stworzoną przez Roosevelta „politykę dobrosąsiedzką” w stosunkach z Meksykiem. W Niemczech władza przechodzi w ręce narodowosocjalistycznej partii Hitlera. Bernice podróżuje do Europy i uczęszcza na kurs u wiedeńskiego fotografa Rudolfa Koppitza.		

YEAR		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1927		Birth of Rivera's daughter Ruth. Subsequently, Rivera separates from Guadalupe Marín. Diego travels to Moscow to attend the 10 <sup>th</sup> anniversary of the October Revolution.	Kahlo joins the Communist Party.
1928	President Obregón is assassinated. In the Soviet Union, Leo Trotsky is expelled from the party and forced into exile.		
		Upon his return from Moscow, Kahlo visits him as he paints, showing him her first paintings, asking his opinion.	Rivera depicts Kahlo and Tina Modotti in his mural <i>Ballad of the Revolution</i> , at the Secretariat of Public Education.
1929	Cuban revolutionary Julio Mella is killed in January; Tina Modotti, suspected of having committed the murder, has to leave the country. The Communist Party of Mexico is outlawed. The NY stock-market crash leads to the Great Depression. Family Rabel emigrates to Paris. Fanny visits primary School there. Bernice Kolko gives birth to her son and becomes citizen of the USA.		
		Rivera begins a series of murals about the history of the Mexican people in the stairway of the Palacio Nacional, a project which is going to last until 1935. Commissioned by the US ambassador Dwight Morrow, Rivera starts working on the frescoes at the Palace of Cortés in Cuernavaca, and is expelled from the Communist Party, because of this cooperation. Assumes the duties of director of the San Carlos Academy, but keeps this post only a few months.	Frida Kahlo and Diego Rivera are married on August 21st in Coyoacán. As Rivera is expelled from the Communist Party, Frida Kahlo resigns her membership as well.
1930		Diego Rivera receives commissions for murals at the San Francisco Stock Exchange, and at the California School of Fine Arts. During the next four years he and Frida Kahlo live and work together in the USA. Russian film director Sergei Eisenstein (1898 - 1948), begins shooting for the motion picture <i>Que Viva México</i> .	Frida Kahlo accompanies Rivera to the United States. During their stay in San Francisco, she meets Dr Leo Eloesser, who will become her lifelong and most trusted medical consultant. Kahlo undergoes an abortion.
1931		Hires architect Juan O' Gorman to build a house and studio in San Ángel Inn, in Mexico City. Solo exhibition at the New York Museum of Modern Art.	<i>Kahlo's Frieda and Diego Rivera</i> is shown at the <i>Sixth Annual Exhibition of the San Francisco Society of Women Artists</i> ; this is the very first of her works to be publicly exhibited. She meets the New York photographer Nickolas Muray, with whom she engages in a long-lasting affair.
1932		In April, Kahlo and Rivera relocate to Detroit, where Rivera begins working on a mural at the Detroit Institute of Arts.	In July, Frida Kahlo suffers a miscarriage at the Henry Ford Hospital. In September, Frida returns to Mexico as her mother is on her deathbed.
1933	Foundation of the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR - League of Revolutionary Writers and Artists). The USA launch Roosevelt's "Good Neighbourhood" policy towards Mexico. Hitler's National Socialists seize power in Germany. Bernice travels for two years to Vienna and studies with Rudolf Koppitz, photography.		

ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
		Mural w Detroit zostaje ukończony, Rivera rozpoczyna pracę nad murałem w Rockefeller Center. Dochodzi do niemałego skandalu, ponieważ w muralu znalazł się również portret Lenina. Autor odmawia usunięcia tego elementu dzieła, więc mural zostaje zniszczony. Diego, poniżony i rozgoryczony, musi wracać do Meksyku.	W grudniu Frida i Diego wracają ostatecznie do Meksyku, wprowadzając się do nowo wybudowanego domu / studia w dzielnicy San Ángel.
1934	Prezydent Lázaro Cárdenas (1895–1970) rozpoczyna zakrojone na szeroką skalę reformy społeczne i rolne. Przywrócenie swobód demokratycznych. Legalizacja Partii Komunistycznej Meksyku; więźniowie polityczni wychodzą na wolność.		
		Rivera angażuje się w romans z Cristiną, siostrą Fridy. Po 29 latach budowy Palacio de Bellas Artes w mieście Meksyk zostaje wreszcie otwarty. Diego Rivera zostaje poproszony, aby tam odtworzył zniszczone malowidło z Nowego Jorku, tzn. Człowieka na rozdrożu.	Frida Kahlo ponownie poddaje się zabiegowi przerwania ciąży. Kahlo odkrywa romans Rivery ze swoją siostrą. Obcina sobie włosy i na jakiś czas porzuca malarstwo.
1935		W Pałacu Sztuk Pięknych odbywa się otwarta debata pomiędzy Riverą i Siqueirosem o perspektywach rozwoju sztuki w Meksyku. Inés i Carolina Amor zakładają Galerię de Arte Mexicano.	Frida Kahlo rozstaje się z Riverą i wprowadza się do mieszkania w w mieście Meksyk. Ma romans z malarzem i grafikiem Ignacio Aguirrem. Po powrocie z wyjazdu do Nowego Jorku małżonkowie godzą się i zamieszkują ponownie razem w domu w San Ángel, postanawiając jednocześnie żyć niezależnie od siebie. Kahlo angażuje się w romans z rzeźbiarzem Isamu Noguchim.
1936		Rivera przyłącza się do trockistów zrzeszonych w ramach IV Międzynarodówki. W Nowym Jorku Siqueiros zakłada Experimental.	
1937	Upaństwowienie przemysłu naftowego w Meksyku. Po rozwiązaniu LEAR powstaje kolektyw zwany Ludową Pracownią Graficzną (Taller de Gráfica Popular).		
		Dzięki wstawiennictwu Rivery Lew i Natalia Trocyy uzyskują azyl polityczny w Meksyku. Wprowadzają się do domu rodziców Fridy, czyli do Niebieskiego Domu w Coyoacán.	Kahlo przeżywa przelotny romans z Lwem Trockim.
1938	Meksyk otwiera granice dla uchodźców z Europy. Rodzina Fanny Rabel emigruje do Meksyku.		
		Do Meksyku przybywa francuski surrealista André Breton z żoną Jacqueline Lambą. Zatrzymują się w domu Rivery w San Ángel. Lew Trocki, André Breton i Diego Rivera piszą razem <i>Manifest dla niezależnej sztuki rewolucyjnej</i> .	Kahlo zaprzyjaźnia się z Jacqueline Lambą. Kilka z jej obrazów nabywa amerykański aktor Edward G. Robinson. 1 listopada w nowojorskiej Julien Levy Gallery odbywa się wernisaż pierwszej wystawy indywidualnej Kahlo, na którą składa się 25 prac. Autorem przedmowy do katalogu jest Breton.
1939	Nazistowskie Niemcy dokonują ataku na Polskę: rozpoczyna się II wojna światowa. W Paryżu zaczyna działać Polski Rząd na uchodźstwie (wrzesień 1939 – czerwiec 1940). Pierwsza wystawa indywidualna Kolkko zorganizowana w Nowym Jorku w ramach projektu realizowanego przez Work Progress Administration (rządowej agendy ery New Deal wspierającej m.in. sztuki wizualne).		
		Poróżniony z Riverą Trocki wyprowadza się z Niebieskiego Domu. Pierwszy zamach na Trockiego.	Kahlo jedzie do Paryża, gdzie wystawia swoje dzieła w Galerii Renou et Colle. Luwr nabywa <i>Ramę</i> , obraz autorstwa Kahlo. Latem małżonkowie rozstają się ponownie, kończąc swój związek rozwodem, który ma miejsce w listopadzie.

YEAR		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
		Mural in Detroit finished, starts working on the mural at the Rockefeller Center in New York. A scandal ensues as Rivera incorporates Lenin's portrait into the work, and rejects to change the image. The entire work is destroyed. Rivera is returning to Mexico, humiliated and embittered.	In December the couple returns to Mexico, and moves into the new house in San Ángel.
1934	President Lázaro Cárdenas (1895-1970) introduces comprehensive social and agrarian reforms. Democratic freedoms are restored. The Communist Party of Mexico regains legal status while political prisoners are released from prison.		
		Rivera begins an affair with Frida's sister, Cristina. After 29 years in the making, the Palacio de Bellas Artes in Mexico City is finally opened. Diego Rivera is invited to reconstruct his <i>Man at the Crossroads</i> , which has been demolished in New York, within its walls.	Frida has another termination of pregnancy. She discovers Rivera's affair with her sister, cuts her hair off and gives up painting for some time. Starts an affair with the sculptor Isamu Noguchi.
1935		A public debate between Rivera and Siqueiros is held at the Palacio de Bellas Artes. The adversaries dispute the future of Mexican art. Inés and Carolina Amor establish the Galería de Arte Mexicano.	Frida Kahlo parts from Rivera and moves into an apartment in Mexico City. She has an affair with the painter and engraver, Ignacio Aguirre. After Frida's return from a trip to New York, the couple reconcile and return to live together in their house in San Ángel. Kahlo starts an affair with the sculptor Isamu Noguchi.
1936		Rivera joins the Trotskyist Fourth International. Siqueiros establishes the so-called Experimental Workshop in New York.	
1937	Nationalisation of petroleum industry in Mexico Dissolution of LEAR is followed by the foundation of Taller de Gráfica Popular (TGP – People's Graphic Workshop).		
		On Rivera's intercession, Leo and Natalia Trotsky are granted political asylum by the Mexican state. They move into Frida's parents' house: the Blue House in Coyoacán.	Kahlo and Leo Trotsky have a short affair.
1938	Mexico opens its borders to great numbers of refugees exiled from Europe Fanny Rabel's Family emigrates to Mexico.		
		French Surrealist André Breton and his wife Jacqueline Lamba come to visit Mexico; they stay at Diego's house. Leo Trotsky, André Breton and Diego Rivera draft the <i>Manifesto for an Independent Revolutionary Art</i> .	Kahlo becomes friends with Jacqueline Lamba. She sells some of her paintings to the American actor Edward G. Robinson. On November 1st, Kahlo's first solo exhibition opens at the Julien Levy Gallery in New York, with 25 paintings on show. Breton writes the foreword to the catalogue.
1939	World War Two begins with the German invasion of Poland, Polish government in exile in Paris (September 1939 - June 1940). Kolkko has her first solo exhibition in New York as a WPA Art Project.		
		Rivera falls out with Trotsky, who subsequently moves out of the <i>Casa Azul</i> . First assassination attempt on Trotsky.	Kahlo travels to Paris for her exhibition at the Galerie Renou et Colle. The Louvre acquires Frida's <i>The Frame</i> . In summer Rivera and Kahlo separate for the second time; ultimately their divorce is granted in November.

ROK	DIEGO RIVERA		FRIDA KAHLO
1940	Niemieckie wojska na ulicach Paryża. W Katyniu NKWD dokonuje mordu na polskich oficerach. Od czerwca 1940 r. polski rząd działa na emigracji w Londynie. W nowojorskim Museum of Modern Art odbywa się największa jak do tej pory wystawa sztuki meksykańskiej. Rabel asystuje Davidowi Alfaro Siqueirosowi w pracy nad muralami w budynku meksykańskiego Związku Zawodowego Elektryków.		
	21 sierpnia Lew Trocki zostaje zamordowany w swoim domu w Coyoacán. Rivera jest podejrzewany o współudział w morderstwie, ucieka do San Francisco.	Kahlo pokazuje <i>Dwie Fridy i Zraniony stół</i> podczas Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w Galerii de Arte Moderno w mieście Meksyk. We wrześniu Frida jedzie do Rivery do San Francisco. 8 grudnia Kahlo i Rivera pobierają się w San Francisco po raz drugi.	
1941	Rivera – uwolniony z podejrzeń o udział w zabójstwie Trockiego – powraca do Meksyku. Wprowadza się do Fridy do Niebieskiego Domu. Pragnie ponownie wstąpić w szeregi partii komunistycznej, ale spotyka się z odmową. Kontynuuje pracę nad muralami w Palacio Nacional, które zajmą mu następne 11 lat.	W kwietniu umiera ojciec Fridy – Guillermo Kahlo.	
1942	Po ataku na dwa meksykańskie statki handlowe Meksyk wypowiedzi wojnę państwom Osi – Niemcom, Włochom i Japonii. Podczas II wojny światowej Bernice pracuje dla fabryki Lockheeda w Los Angeles.		
	Rivera rozpoczyna budowę Muzeum Anahuacalli, w którym znaleźć ma się jego kolekcja artefaktów prekolumbijskich.	Frida zostaje wykładowczynią w Szkole Malarstwa i Rzeźby, znanej jako La Esmeralda. Gromadzi wokół siebie grupę oddanych studentów, którzy określają się mianem Los Fridos. Jedną z nich jest Fanny Rabel.	
1943	Rivera tworzy dwa malowidła dla Państwowego Instytutu Kardiologii. Uzyskuje profesurę w Szkole Malarstwa i Rzeźby znanej jako La Esmeralda. Założenie Colegio Nacional, akademii gromadzącej najwybitniejsze postacie sztuki i nauki Meksyku. Wśród jej pierwotnych 15 członków jest również Rivera.	Frida pokazuje swoje dzieła na wystawach: <i>Un Siglo del Retrato en México (Stulecie Portretu w Meksyku)</i> w Bibliotece im. Benjamina Franklina w mieście Meksyk, <i>Mexican Art Today</i> w Philadelphia Museum of Art oraz <i>Women Artists</i> w należącej do Peggy Guggenheim Galerii Art of This Century. Ze względów zdrowotnych Kahlo zaczyna prowadzić zajęcia dla studentów La Esmeralda w swoim domu.	
1944	Bernice wstępuje ochotniczo jako fotografka do Women's Army Corps (Korpusu Kobiecego Armii USA).		
1945	II wojna światowa dobiega końca. Pierwsza indywidualna wystawa prac Fanny Rabel w Liga Popular Israelita. Wstęp do katalogu napisała Frida Kahlo. Rabel wychodzi za mąż.		
		Zbiorowa wystawa uczniów Fridy w Sala de Artes Plásticas.	
1946	Rabel przyjmuje obywatelstwo meksykańskie.		
		Sekretariat Edukacji przyznaje Kahlo nagrodę państwową za wybitne dokonania w dziedzinie sztuk pięknych za <i>Mojżesza (Jądro Stworzenia)</i> oraz stypendium rządowe. Frida przechodzi kilka operacji kręgosłupa i cierpi na nawracające epizody coraz głębszej depresji.	

YEAR	DIEGO RIVERA		FRIDA KAHLO
1940	German troops in Paris. The Katyn Forest Massacre. From June 1940 Polish government in exile will reside in London. The largest exhibition of Mexican art so far opens in New York's Museum of Modern Art. Rabel becomes assistant of David Alfaro Siqueiros during work for the murals at the Electric workers Union.		
	Leo Trotsky is assassinated on August 21st in his house in Coyoacán. Rivera, suspected of complicity in the murder, is forced to flee to San Francisco.	Kahlo shows <i>The Two Fridas and The Wounded Table at the Exposición Internacional del Surrealismo</i> held at the Galería de Arte Moderno in Mexico City. In September Frida returns to Rivera in San Francisco. On December 8th, Kahlo and Rivera are married for the second time in San Francisco.	
1941	Rivera, no longer suspected of being involved in Trotsky's assassination, returns to Mexico. They live again at the Casa Azul. He seeks readmission with the Communist Party, but again is denied. Rivera continues painting the murals at the Palacio Nacional, which is going to take him another 11 years.	Kahlo's father Guillermo dies in April.	
1942	After an attack on two Mexican merchant vessels, Mexico declares war on the Axis powers: Germany, Italy and Japan. Bernice Kolko starts to work for the Lockheed Factory in Los Angeles.		
	Rivera embarks on the construction of the Anahuacalli Museum, which would house his collection of pre-Columbian artefacts.	Frida appointed professor at National School of Painting, Sculpture and Print-making known as La Esmeralda. Soon she has a devoted group of students calling themselves Los Fridos. Fanny Rabel is among them.	
1943	Rivera paints murals at the Instituto Nacional de Cardiología. Appointed to a professor at La Esmeralda Academy. Foundation of the Colegio Nacional, a body of outstanding representatives of arts and sciences; Rivera is among the fifteen of its initial members.	Kahlo's works are exhibited at <i>Un Siglo del Retrato en México (A Century in Portraits)</i> at the Biblioteca Benjamin Franklin in Mexico City, <i>Mexican Art Today</i> at the Philadelphia Museum of Art and <i>Women Artists</i> at Peggy Guggenheim's Art of This Century gallery. Given the state of her health, Kahlo is now confined to teaching her students at her home.	
1944	Kolko becomes member of the US Army corps for women as a photographer.		
1945	End of World War Two. Fanny Rabel has her first solo exhibition in the Liga Popular Israelita. Preface of her catalogue written by Frida Kahlo. Rabel is getting married.		
		Group exhibition of the Los Fridos at the Salon de Artes Plásticas.	
1946	Rabel is becoming nationalized Mexican.		
		Kahlo's <i>Moses (The Nucleus of Creation)</i> wins her the National Prize for Arts and Sciences; in addition, Frida receives a government fellowship. She undergoes numerous spine surgeries and suffers from recurrent bouts of depression.	

ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1948		Rivera ponownie wywołuje skandal, odmawiając zamalowania inskrypcji <i>Dios no existe</i> ( <i>Bóg nie istnieje</i> ) na muralu <i>Sen o niedzielnym popołudniu</i> w parku Alameda stworzonym w Hotelu Reforma.	
1949	Pierwszy pokaz sztuki meksykańskiej w Polsce odbywa się w Poznaniu w ramach Wystawy Grafiki Meksykańskiej. Ekspozycja odwiedzi również Warszawę, Sopot, Łódź i Wrocław. Fanny Rabel staje się członkinią Taller de Gráfica Popular, TGP.		
		W Palacio de Bellas Artes odbywa się wystawa z okazji jubileuszu 50-lecia pracy twórczej Rivery. Kolejne, trzecie już podanie Rivery o przyjęcie do partii zostaje odrzucone.	Kahlo zostaje ponownie przyjęta do partii komunistycznej w Meksyku.
1950		Rivera wraz z Orozco, Siqueirosem i Tamayo reprezentuje Meksyk na biennale w Wenecji.	Pogarszający się od lat stan zdrowia sprawia, że Frida spędza prawie cały rok w szpitalu.
1951		Po 29 latach pracy freski Rivery w Pałacu Narodowym są wreszcie gotowe.	Bernice Kolko przybywa do Meksyku i zaprzyjaźnia się blisko z Diego Rivera i Fridą Kahlo.
1953	W Meksyku kobiety uzyskują prawa wyborcze. W marcu umiera Józef Stalin.		
		Powstaje malowidło na fasadzie Teatro de los Insurgentes.	W kwietniu w Galerii de Arte Contemporáneo Loli Álvarez Bravo odbywa się pierwsza wystawa indywidualna Fridy Kahlo w Meksyku. Ku zaskoczeniu wszystkich obecnych Frida bierze udział w wernisażu, leżąc na przyniesionym do galerii łóżku.
1954	W miarę jak zdrowie Fridy się pogarsza, pogłębia się również jej uzależnienie od leków przeciwbólowych. W czerwcu wywiązuje się zapalenie płuc; Frida ponownie trafia do szpitala. 2 lipca Rivera wraz z Fridą biorą udział w demonstracji przeciwko amerykańskiej interwencji w Gwatemali. W trakcie tej manifestacji powstaje ostatnie wspólne zdjęcie ich obojga. Frida Kahlo umiera w <i>Niebieskim Domu</i> 13 lipca. Diego Rivera zmienia pogrzeb Fridy Kahlo w manifestację poparcia dla partii komunistycznej, w efekcie czego zostaje ponownie do przyjęty w jej szeregach.		
1955		Przez cały rok w Polsce prezentowana jest znacząca wystawa zorganizowana przez FNAP, na którą składa się 400 prac ponad 80 artystów. W Warszawie i Krakowie pokazywany jest również <i>Zraniony stół</i> , dzieło Fridy Kahlo, które od tamtej pory uznaje się za zaginione. Siły powietrzne USA przeprowadzają naloży bombowe, zrzucając bomby na terytorium Gwatemali.	
		Rivera żeni się z marszandką Emmą Hurtado i udaje się do Moskwy, by leczyć chorobę nowotworową.	Rivera przekazuje Niebieski Dom w ręce państwa, by stał się własnością narodu meksykańskiego. To właśnie w Casa Azul ma znaleźć się i pozostać urna z prochami Fridy Kahlo.
1956	Pierwsza wystawa indywidualna prac Bernice Kolko w Palacio de Bellas Artes.		

YEAR		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
1948		Rivera refuses to remove the inscription "Dios no existe (God does not exist)" from the mural entitled <i>Dream of a Sunday Afternoon in Alameda Central Park</i> at the Hotel Reforma, which leads to another scandal.	
1949	First Polish exhibition of Mexican graphic art takes place in Poznań as Wystawa Grafiki Meksykańskiej. The exhibition will later be shown in Warsaw, Sopot, Łódź and Wrocław. Fanny Rabel becomes member of the Taller de Gráfica Popular, TGP.		
1949		An exhibition celebrating Rivera's 50 years in art is held at the Palacio de Bellas Artes. Rivera's third application to rejoin the Communist Party is rejected yet again.	Kahlo rejoins the Communist Party of Mexico.
1950		Along with Orozco, Siqueiros and Tamayo, Rivera represents Mexico at the Venice Biennial.	With her health deteriorating for years now, Kahlo spends almost the whole year in hospital.
1951		After 29 years, the work on the frescoes at the Palacio Nacional is finally completed.	Bernice Kolko arrives in México and becomes close friend with Diego Rivera and Frida Kahlo.
1953	Women in Mexico are granted suffrage. Joseph Stalin dies in March.		
		Mural on the facade of the Teatro de los Insurgentes.	Kahlo's first ever solo exhibition in Mexico opens at the Galería de Arte Contemporáneo owned by Lola Álvarez Bravo; Frida can attend the preview while lying on her bed. Frida's right leg is amputated below the knee.
1954	Deteriorating health causes Frida to become increasingly dependent on painkillers. In June she develops pneumonia; another stay in hospital follows. On July 2nd, Rivera and Kahlo take part in a demonstration against the US intervention in Guatemala. During the event, the last known photograph of the couple together is taken. On July 13th, Frida dies in <i>the Casa Azul</i> . Rivera turns Frida's funeral into a manifestation for the Communist Party, which finally gets him readmitted in its ranks.		
1955		Throughout the year, an extensive Exhibition of Mexican Art, organised by the FNAP and featuring 400 works by 80 artists tours Poland. Among the exhibited works in Warsaw and Cracow there is Kahlo's Wounded Table, which since then has been considered lost. US planes drop bombs on Guatemala.	
		Rivera marries Emma Hurtado, gallery owner and collector of his paintings, travels to Moscow to have his cancer treated.	Rivera donates the Casa Azul to the Mexican people; it would henceforth be managed by the state. The urn containing Frida's ashes is to be deposited for display at the house.
1956	Bernice Kolko has her first Solo exhibition at the Palacio de Bellas Artes in México City.		

ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
		Rivera zamieszkuje u Dolores Olmedo, swojej dawnej przyjaciółki, w Acapulco.	
1957		Diego Rivera umiera 24 listopada. Choć zgodnie z wolą Riverę jego prochy miały zostać połączone z prochami Fridy Kahlo, pochowano go uroczyście w tzw. Rotundzie Wybitnych Mężów – założonej na planie koła alei zasłużonych na cmentarzu Panteón Civil de Dolores.	
1959			Otwarcie Muzeum Fridy Kahlo w Niebieskim Domu.
	<p>W kolejnych latach Fanny Rabel angażuje się w prace nad kilkoma muralami, przygotowuje album <i>Niños de México (Dzieci Meksyku)</i>, opublikowany w 1959 roku. Podróżuje po Europie i Izraelu, bierze udział w kilku wystawach. Umiera 25 listopada 2008 roku.</p> <p>Bernice Kolko również prezentuje swoje prace na wystawach fotograficznych, m.in. <i>Women of Mexico and Faces of Mexico (Kobiety Meksyku i Oblicza Meksyku)</i>. Podróżuje po niemal całym świecie i wydaje wiele książek. Umiera 15 grudnia 1970 roku.</p>		

ROK		DIEGO RIVERA	FRIDA KAHLO
		Rivera moves in with his old friend Dolores Olmedo in Acapulco.	
1957		Rivera dies on November 24th. Although last will requests that his ashes be commingled with those of Frida Kahlo, he is buried with honours among other outstanding Mexicans in the then Rotunda of Illustrious Men at the Panteón Civil de Dolores cemetery.	
1959			Opening of the Frida Kahlo Museum at the Casa Azul.
	<p>In the following years Fanny Rabel is engaged in painting several mural paintings, prepares the graphic Album <i>Children of México</i>, published in 1959. She travels a lot to Europe and Israel and has several exhibitions. She dies November 25th in 2008.</p> <p>Bernice Kolko has likewise a great number of Exhibitions of her photography's on <i>Women of Mexico and Faces of Mexico</i>. She travels nearly the whole world and publishes a great number of books. She dies of 15th, December 1970.</p>		

## WYSTAWA / EXHIBITION

*Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst / Frida Kahlo and Diego Rivera. Polish context*  
**28.09.2017 – 21.01.2018**

**Kuratorka / Curator**

**Helga Prignitz-Poda**

**Organizacja, produkcja / Organized and produced by**

**Anna Hryniewiecka**

**Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / Director, Zamek Culture Centre in Poznan**

**Dział Wystaw pod kierunkiem Magdaleny Tomczewskiej / Exhibitions Department; Head: Magdalena Tomczewska**

**Program edukacyjny / Educational programme**

**Zespół ds. Projektów Interdyscyplinarnych pod kierunkiem Macieja Szymaniaka /**

Interdisciplinary Projects Section; Head: Maciej Szymaniak

**Dział Filmu pod kierunkiem Ewy Kujawińskiej / Film Department; Head: Ewa Kujawińska**

**Promocja / Promotion**

**Dział Promocji pod kierunkiem Karoliny Krychowskiej / Promotion Department; Head: Karolina Krychowska**

**Projekty graficzne / Graphic Design**

**Ewa Hejnowicz**

**Projekt aranżacji wystawy / Installation and Arrangement of Display**

**dr hab. Piotr Machowiak**

**Realizacja aranżacji / Installation and Arrangement of Display**

**Dział Administracyjno-Techniczny pod kierunkiem Roberta Lorewicza i Patrycji Płóciennik /**

Administration and Technical Department; Heads: Robert Lorewicz and Patrycja Płóciennik

## KATALOG / CATALOGUE

**Tłumaczenia / Translations**

**Szymon Nowak**

**dr Krzysztof Rumiński**

**Hubert Korpys**

**Zdjęcia / Photographs**

**Maciej Kaczyński**

**Gerardo Suter**

**Juan Salvador Aguilar Bustamante**

**David Flores Mendieta**

**WSPÓŁPRACA / COOPERATION**

Sekretariat ds. Kultury, Meksyk / Secretariat of Culture, Mexico

María Cristina García Cepeda

Sekretarka / Secretary

Saúl Juárez Vega

Sekretarz ds. Rozwoju Kultury / Secretary for Cultural Development

Jorge Gutiérrez Vázquez

Podsekretarz ds. Kulturalnych i Promocji Czytelnictwa / Undersecretary for Cultural Diversity and Promotion of Reading

Jimena Lara Estrada

Dyrekcja Generalna ds. Współpracy Międzynarodowej / General Directorate for International Affairs

Miguel Ángel Pineda Baltazar

Dyrektor Generalny ds. Komunikacji Społecznej / General Director for Public Communication

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Państwowy Instytut Sztuk Pięknych / National Institute of Fine Arts

Lidia Camacho Camacho

Dyrektor Generalny / General Director

Xavier Guzmán Urbiola

Wicedyrektor Generalny Artystycznego Dziedzictwa ds. Nieruchomości Zabytkowych / Deputy Managing Director for Immovable Art Heritage

Magdalena Zavala Bonachea

Krajowy Koordynator Sztuk Wizualnych / National Coordinator for Visual Arts

Ernesto Martínez Bermúdez

Dyrektor Narodowego Centrum Konserwacji i Rejestracji Dziedzictwa Narodowego Ruchomego Director /

National Centre for Conservation and Registration of Movable Art Heritage

Roberto Perea Cortés

Dyrektor ds. Kreowania Wizerunku Publicznego / Director for Promotion and Public Relations

Patricia Fernández Robinson

Dyrektor ds. Kontaktów Międzynarodowych / Director for International Affairs

Coordinación nacional de artes visuales / inba – Krajowa Koordynacja Sztuk Wizualnych / National Visual Arts Coordination

Mariana Sainz Pacheco

Wicedyrektor Wystaw Międzynarodowych / Deputy Director for International Exhibitions

Catalina Cárdenas González

Stefanie Belinda Schwarz

Zarządzanie Instytucjonalne Zbiorami / Inisitutional Collection Management

Indira Sánchez Campos

Wendy Ortiz Pérez

Zarządzanie dziedzictwem / Heritage Management

Ana Alicia Rosas Rivera

Umowy / Agreements

**WYDAWCA / PUBLISHED BY**

**Centrum Kultury ZAMEK**

**ul. Św. Marcin 80/82**

**61-809 Poznań**

**tel. +48 61 64 65 272**

**email: sekretariat@ckzamek.pl**

**www.ckzamek.pl**

**DRUK / PRINTING**

Zakład Poligraficzny **SINDRUK**

ul. Obrońców Stalingradu 66

45-565 Opole

**Wszelkie prawa zastrzeżone / All Rights Reserved**

**The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust**

© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

**Reprodukcja za zgodą Narodowego Instytutu Sztuk Pięknych i Literatury, 2017 /**

Reproduction with the approval of the National Institute of Fine Arts and Literature, 2017

© **Nickolas Muray Photo Archives**

© **Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Meksyk) / Courtesy Fundación Zúñiga Laborde A.C. (Mexico)**

© **Kolekcja Palomy Woolrich / Paloma Woolrich Collection**

© **Kolekcja Ernesto Arnoux / The Ernesto Arnoux Collection**

© **Copyright by Muzeum Narodowe w Warszawie**

© **Copyright by Wilczyński Krzysztof / Muzeum Narodowe w Warszawie**

© **Dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki**

© **Holger Roick & meXylo Group**

**ISBN 978-83-947011-1-6**

**Frida Kahlo**

***Autoportret jako Tehuanka, Diego w moich myślach*** | *Self-Portrait as Tehuana or Diego in My Thoughts*, 1943  
*olej na płycie pilśniowej* | *oil on masonite* | 76 x 61 cm

**Reprodukcja za zgodą Narodowego Instytutu Sztuk Pięknych i Literatury w Meksyku, 2017**

Reproduction with the approval of the National Institute of Fine Arts and Literature in Mexico, 2017

The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust  
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York



ORGANIZATOR / ORGANIZED AND PRODUCED BY



PATRONAT HONOROWY / HONORARY PATRONAGE



MECENAS WYSTAWY / PATRON OF THE EXHIBITION



PARTNERZY WYSTAWY / EXHIBITION PARTNERS



SPONSOR / SPONSOR



PATRONI MEDIALNI / MEDIA PARTNERS



[www.ckzamek.pl](http://www.ckzamek.pl)