

# dr Helga Prignitz-Poda

## Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst

### **SZTUKA MEKSYKAŃSKA W WYMIANIE KULTUROWEJ**

Frida Kahlo (1907–1954) i Diego Rivera (1886–1957) to dziś najślynniejsi 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 zmyślane i wymyślane – historie, jakie narosły wokół ich życia, wymykają się już rzeczowemu osądowi. Historie ich życia usamodzielniały 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.

Punktem wyjścia wystawy było duże zainteresowanie dyrekcji Centrum Kultury ZAMEK prezentacją twórczości Fridy Kahlo. Już pięć lat temu dyrektor Anna Hryniewiecka zwróciła się do mnie z prośbą 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 największym obrazem namalowanym przez artystkę. Po raz 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 swojej wielkiej miłości do polskiego narodu. Fotografie Bernice Kolko dokumentujące codzienne życie Meksyku oraz jej przyjaźń z Diego Riverą i Fridą Kahlo również pokazujemy w wyodrębnionej przestrzeni.

W holu 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.

## **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 Juárez (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 przerywały podróże do Belgii, Hiszpanii, Włoch i Anglii. Jego szkicowniki 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 Courbetta 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 własne 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 malarskich 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 rzeczywiście tworzyli niedobraną 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 noszą podobieństwa 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 estrydyntyzmu. Z ową grupą pisarzy, grafików i malarzy, którzy w stylu futurystów opiewali nowoczesne życie wielkiego miasta, zaprzyjaźnieni byli jej koledzy ze szkoły Los Cachuchas.

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: stalowa 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 zachwyił. 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.

---

<sup>1</sup> Salomon Grimberg, *Frida Kahlo. Bekenntnisse*, 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.

## **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 swoje własne nadzieje i pragnienia. W działaniach była bardziej rewolucyjna niż Diego Rivera. Uprawiając swoją sztukę, tworzyła wówczas 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 – jako żona znanego mistrza Rivery i pani domu, choć początkowo postrzegano ją tylko jako partnerkę wielkiego malarza.

Doświadczała 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. Po półrocznym pobycie, w czerwcu 1930 roku, obydwójce powrócili do Meksyku.

Również w kolejnych latach oboje jeździli do USA, spędzając tam wiele miesięcy. Te pobyty i ich znaczenie zostały szeroko opisane przez biografów obojga 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 przyjaźniami 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>. 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.

Musiałem 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 zastonami* 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

---

<sup>3</sup> André Breton, *Frida Kahlo Rivera*, s. 2.

<sup>4</sup> André Breton, *Frida Kahlo Rivera*, s. 4.

Niebieskim Domu. W mieszczącej się w nim pracowni Breton widział na ścianie ten właśnie urzekający obraz.

Drugim z kolei obrazem Kahlo, o którym wspominał Breton, jest *Autoportret, który dała mi woda*. Frida porównuje tu historię swojego 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 ambiwalentnie, nie dając łatwo się zawłaszczyć. Niemniej swoje podejście do surrealizmu zaprezentowała na odwrocie jednego z rysunków, definiując go całkiem podobnie jak Breton jako „magiczną niespodziankę, [kiedy to] w szafie, z której chciało się wyjąć koszulę, znajduje się lwa”<sup>6</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 i 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

---

<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).

kolejne eksponaty: około trzydzieści fotografii Manuela Alvaraza 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 siedemnaście prac Fridy traciło 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*, pokazywany 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, głębię 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 manifestie 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

---

<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.



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.

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 zawołowany 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 już w 1945 roku w tekście pt. *El espíritu del arte en México* prócz „wielkiej trójki” muralistów – Siqueiros, Rivera, Orozco – wymieniał też Fridę Kahlo jako malarkę o zdumiewającym talencie, przewidując, „że pewnego dnia w dalekiej Europie sztuka «*Realismo Mágico*», jaki wyraża

się w *retablos*, wotach, no i właśnie niewielkich obrazkach Fridy Kahlo malowanych na metalu, będzie podziwiana”<sup>8</sup>.

Podobnie jak tekst Bretona z 1938 roku również opis Westheima z 1945 roku cechuje niezwykła dalekowzroczność. Znajdujemy w nim niebanalne sformułowania i interpretacje wykraczające daleko poza to, co zazwyczaj publikowano w ówczesnych czasopiśmiech na temat Fridy. Westheim dostrzegł, że Kahlo „to po prostu coś więcej niż profesjonalna malarka, że udaje się jej przenosić swoje fantazyjne, nierzeczywiste marzenia w rzeczywistość artystyczną, za pomocą owego czaru, jaki artystka otrzymała w podarunku od maga. (...) artystka, która realizuje się, nadając kształt swoim wizjom i fantazjom”<sup>9</sup>. Co więcej – budzi to uznanie – Paul Westheim w swoim tekście o Fridzie Kahlo obywa się zupełnie bez wspomnienia o jej chorobie, wypadku i skomplikowanych historiach miłosnych.

W Meksyku – po wielkim sukcesie wystaw Kahlo w Nowym Jorku i Paryżu – nastał dla niej bardzo trudny czas. W życiu prywatnym już od dłuższego czasu zanosilo się na kryzys małżeński z powodu romansu Riverę z Cristiną, siostrą Fridy. W listopadzie 1939 roku Rivera i Kahlo postanowili się rozwieść. Frida skupiła się na swojej twórczości, próbując utrzymać się z pracy malarskiej. Na dużej międzynarodowej wystawie poświęconej surrealizmowi zainicjowanej przez Bretona w styczniu 1940 roku w Meksyku byli małżonkowie zaprezentowali swoje prace. Kahlo przedstawiła dwa dzieła – *Dwie Fridy* i zaginiony dziś *Zraniony stół (La Mesa Herida)*, do którego jeszcze wrócę, ponieważ w kontekście poznańskiej wystawy odgrywa on niebagatelną rolę.

W wyniku próby zamachu na życie Trockiego w maju 1940 roku i dokonanego za drugim razem zabójstwa w sierpniu tegoż roku w kraju zrobiło się bardzo niespokojnie – przesłuchiowano ludzi, formułowano podejrzenia. Przywódca rewolucji przybył do Meksyku jako gość Riverę i choć przeprowadził się do innego domu, kilka ulic dalej, Rivera uchodził wciąż za osobę uwikłaną w sprawę zamachu. Przed podejrzeniami artysta uciekł więc do San Francisco. W tym czasie Kahlo znów zachorowała, postanowiła jednak dołączyć do Diego, którego ponownie poślubiła.

## **PRAKTYKA AKADEMICKA FRIDY KAHLO I JEJ UCZENNICA FANNY RABEL**

W 1942 roku w Meksyku otwarto na nowo Szkołę Sztuk Pięknych La Esmeralda. Diego Rivera w 1945 roku objął tam stanowisko dyrektora, utrzymując je jednak tylko przez rok. Zrezygnował, ponieważ ważniejsze dla niego było własne malarstwo ścienne. Riverę przez całe życie otaczało mnóstwo

---

<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.

asystentów, młodych artystów, bez pomocy których nie zdołałby zrealizować swojego monumentalnego – liczącego tysiące metrów kwadratowych – dzieła. Wielu uczniom Rivery udało się później zrobić samodzielną karierę artystyczną.

Frida Kahlo trafiła na La Esmeraldę kilka lat przed Diego Riverą jako jedna z pierwszych wykładowczyń. Miała mieć dwanaście godzin wykładów w tygodniu, ponieważ jednak sama nie uczęszczała nigdy na akademię, swoim uczniom wyznała od razu, że nie zna się na nauczaniu. Niemniej utrzymywała tę posadę przez dziesięć lat. Uznanie akademickie oznaczało dla niej bardzo dużo. Wprawdzie nie chciała się nigdy, że jest profesorem, namalowała jednak dwa autoportrety, prezentując się na nich dumnie w roli członkini akademii. Obydwa z nich zobaczyć możemy na niniejszej wystawie. Na pierwszym z nich zatytułowanym *Autoportret MCMXLI* swoją fryzurę układa na kształt biretu doktorskiego. Na ścianie widzimy wykutą w kamieniu datę, zapisaną klasycznymi rzymskimi cyframi – jak gdyby dla potomności. Na drugim wizerunku *Autoportret z małpiątkami* otoczona jest czterema małpkami, które podziwiają artystkę i trzymają się jej. Jest to autoportret z czworgiem uczniów, zwanymi Los Fridos, którzy pozostali jej wierni przez lata i których przedstawia – z humorem i życzliwością – jako nierozumne dzieci małpujące swoją maistrę.

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 pozostali przy niej cztery osoby: Fanny Rabel (1922–2008), Guillermo Monroy (ur. 1924), Arturo Estrada (ur. 1925) i Arturo Garcia 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 niezwykle skuteczną nauczycielką – 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>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Arturo Garcia Bustos w rozmowie z Hayden Herrera, [w:] *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen. Rebellin gegen das Unabänderliche*, Scherz 1983, s. 297.

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.

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 dorywczym 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 życzliwa, 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>.

Nieortodoksyjny styl prowadzenia zajęć przez Fridę Kahlo polegał na niekrytykowaniu malarstwa swoich uczniów. Wywieriała 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 krytkowała.

We wspomnieniach Fanny Rabel czytamy:

Sprawiła, że zaczynaliśmy wyczuwać i rozumieć piękno meksykańskiego kraju, którego bez niej byśmy nie dostrzegli. Wrażliwość taką przekazywała nam 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>.

Wspominała także:

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, a którą tłumaczy – 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>.

---

<sup>11</sup> Fanny Rabel w rozmowie z Hayden Herrera, [w:] *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen. Rebellin gegen das Unabänderliche*, Scherz 1983, s. 295.

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

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

<sup>14</sup> Diego Rivera, *Ha vivido apenas unos anos...*, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

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>.

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 ów krótki tekst stanowi jedyny dokument mówiący o jej uczennicy i do niej skierowany. W katalogu wystawy Diego Rivera napisał także:

Odcień goryczy 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>.

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 rozpoznawalna 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>.

Do grupy najlepszych grafików kraju należeli: Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Albert Beltrán. Nieco wcześniej dwóch innych uczniów Fridy stało się jej członkami: Arturo Garcia 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 je rozdzielano, po czym dyskutowano je w kolektywie, a następnie wspólnie opracowywano je i drukowano. Kiedy do grupy dołączała Rabel, pracownia była akurat zajęta

---

<sup>15</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>16</sup> Frida Kahlo o Fanny Rabel, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

<sup>17</sup> Diego Rivera o Fanny Rabel, katalog wystawy Fanny Rabel w klubie Liga Popular Israelita, 1945.

<sup>18</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.

definiowaniem na nowo swoich zadań. Organizacje antyfaszystowskich 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<sup>19</sup>. Architekt Hannes Meyer, były 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 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.

---

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

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, Garcia Bustos i Arturo Estrada – dogłębnie badali możliwości technik graficznych, rozwijając w TGP swoje umiejętności. W swojej pracy wykorzystywali także zasady malarskie, jakich uczyli się od Fridy Kahlo.

### **KOLEKCJA NATASHY 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 Natasha 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 Natashą. Produkcją komedii, 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. Dotarwszy 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 Natashy zarówno Kahlo, jak i Riverze. Oba portrety można podziwiać i porównać na wystawie w Poznaniu.

Zwłaszcza Natasha Gelman zachwycała się twórczością Fridy, kupując w miarę upływu czasu najpiękniejsze obrazy, niejednokrotnie natychmiast po ich powstaniu. W swojej kolekcji pomijała jednak prace o brutalnej tematyce. W zestawie obrazów pochodzących ze zbiorów Gelmanów nie znajdziemy zatem – z wyjątkiem litografii niewielkich rozmiarów, nawiązującej do poronienia doświadczonego przez Fridę – niczego, co wiązałoby się z cierpieniem, chorobą czy też myślami samobójczymi artystki. Zobaczymy wyłącznie obrazy mówiące o jej miłości do Diego Rivery, marzeniach o spełnionym życiu miłosnym i sukcesie jako nauczycielu sztuki.

Z biegiem lat stan zdrowia Fridy Kahlo pogarszał się coraz bardziej. Obrazy, które malowała, stawały się melancholijne. Ostatnią pracą Fridy nabytą przez Gelmanów był obraz *Miłosne objęcie*



*wszechświata, ziemi (Meksyku), ja, Diego i pan Xolotl* z 1949 roku, na którym malarka ukazuje swą ogromną – obejmującą wszechświat – tęsknotę za zjednoczeniem się z Diego.

Mikro- i makrokosmos stapiają się tu, tworząc symbiotyczną jedność z nią, z Diego Riverą i ich psem Xolotlem, towarzyszem w ostatnim okresie życia artystki. W tym podwójnym portrecie małżeńskiej pary Kahlo posłużyła się zaczerpniętym z ikonografii chrześcijańskiej motywem św. Anny Samotrzeciej, znanym choćby z twórczości Leonarda da Vinci, który połączyła z buddyjskim mitem Kali i Śiwy<sup>20</sup>. Miłość to centrum tego świata. Frida Kahlo stanowi jej inkarnację – z sercem krwawiącym z bólu. Olbrzymie dziecko w jej ramionach to mąż, którego ukazuje jako Śiwę, boga miłości, z życiodajnym płomieniem miłości. Widoczna tu dwoistość – ogień, płomień / lodowaty chłód – nadają emocjom intensywności. Obraz jest kosmicznym poematem o miłości stawiającej czoło lodowatemu chładowi wszechświata.

Po ukończeniu prac nad tym obrazem stan zdrowia Fridy pogorszył się gwałtownie – niemal cały rok spędziła w szpitalu. Jej pierwsza i jedyna wystawa indywidualna w Meksyku przygotowana została w kwietniu 1953 roku przez jej przyjaciółkę, fotografkę Lolę Alvarez Bravo, w Galerii de Arte Contemporáneo. Kahlo mogła wziąć udział w otwarciu tylko w pozycji leżącej – na łóżku. Kilka miesięcy później amputowano jej prawe podudzie<sup>21</sup>.

### **FOTOGRAFKA BERNICE KOLKO I DZIENNIK FRIDY KAHLO**

W tym okresie Frida Kahlo zaprzyjaźnia się z pochodzącą z Polski fotografką Bernice Kolko. Ta ostatnia tak wspominała ów czas:

Niekiedy czuła się nawet na tyle silna, by wyjść gdzieś wieczorem. Diego zapraszał wtedy przyjaciół i szedł z Fridą do restauracji... Tańczyliśmy, śpiewaliśmy, biesiadowaliśmy i byliśmy dobrej myśli – razem. Pomagaliśmy Fridzie usiąść do stołu. Diego tańczył ze mną lub z inną towarzyszącą [nam] osobą i wszyscy byli bardzo szczęśliwi. Frida kochała [panującą] wokół siebie radosną wrzawę<sup>22</sup>.

---

<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.

Na temat życia Bernice Kolko mamy bardzo mało konkretnych informacji. Urodziła się w 1905 roku w Polsce, w Grajewie, skąd w 1920 roku, po śmierci ojca, wraz z matką wyemigrowała do USA. Kiedy miała siedemnaście lat, zmarła również jej matka. Kolko wyszła za mąż zaraz po ukończeniu szkoły i urodziła syna Eugene'a. Została obywatelką Stanów Zjednoczonych.

Podczas jednej z podróży do Europy około 1932 roku studiowała w Wiedniu fotografię u Rudolfa Koppitza. Po powrocie pracowała w Nowym Jorku jako niezależna fotografka, a przejściowo również jako członkini pierwszego żeńskiego korpusu wojskowego. Miała już za sobą szereg wystaw indywidualnych, kiedy w październiku 1951 roku trafiła do Meksyku. Została jednak na dłużej, aby podjąć pracę nad realizacją przedsięwzięcia zatytułowanego *Kobiety z Meksyku*. W ten sposób poznała Fridę Kahlo i blisko się z nią zaprzyjaźniła. Ponieważ bywała u Fridy codziennie, miała możliwość robienia jej bardzo osobistych zdjęć. Wizerunki te nie są upozowane, Kahlo prezentuje się fotografce w swoim zwykłym, powszednim otoczeniu, w towarzystwie pomocy domowej, w ogrodzie i w łóżku, w którym leżała podczas choroby, a także ze swoimi przyjaciółkami.

W *Dzienniku* Fridy Kahlo znajdziemy sprzeczny, podwójnie nadpisany, a nawet zakleiony, całostronicowy wpis dotyczący tej ważnej przyjaciółki z ostatnich lat jej życia. W notatce zapisanej grubym czarnym tuszem czytamy:

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 rzeczywistość w sposób godny podziwu (nie jest komunistką), obywatelka USA, węgierska Żydówka. Mówi, że jest za pokojem. Ale...?

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

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<sup>23</sup>.

---

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

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 własnych ust, jak mówiłaś, że jesteś za pokojem.

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 diariusz 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, 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 i 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:

Gracias al pueblo Sovietico, al pueblo Chino, checoslovaco y polaco y al pueblo de México...<sup>25</sup>

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

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

---

<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.

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 zaginiony. 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.

W 1952 roku artyści Meksyku zaapelowali o utworzenie organizacji, która pozwoliłaby im na wspólne formułowanie postulatów pod adresem 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.

Efektom 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 miała na wystawie jeden obraz – *Bezgraniczny smutek*. Przedstawiał on martwe dziecko opłakiwane 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 rozmiary 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 półkolonie* 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 tys. 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

---

<sup>26</sup> Na wystawie pokazano jednak ok. 60 reprodukcji fotografii obrazów ściennych różnych artystów meksykańskich, w tym kilka Rivery.

<sup>27</sup> Jerzy Olkiewicz, Tytuł artykułu!, „Dziś i jutro”, 6 marca 1955 roku.

<sup>28</sup> Ignacy Witz, tytuł artykułu!, „Życie Warszawy”, 7 marca 1955 roku.

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 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 (Wounded table)*), 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 подарowany przez autorkę. Po wystawie w Polsce obraz powędrował z powrotem do muzeum w Moskwie i... zniknął. 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 Instituto 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 pt. *Czterej mieszkańcy Meksyku*; pojawiają się tu nawet ci sami 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 – 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 tehuanka przy stole, z drugiej jednak strony wydaje się być też stołem, którego cztery nogi są jej własnymi nogami, obnażonymi, obdartymi ze skóry. Błat 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 raketami, 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 zmalęła, 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. Świadcami 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 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.

### **Frida Kahlo**

*Zraniony stół/Wounded Table, ok./c. 1040*

olej na masonicie/oil on masonite, 2,44 × 1,21

### **PO ŚMIERCI FRIDY KAHLO**

Frida Kahlo zmarła 13 lipca 1954 roku w swoim rodzinnym domu. Według oficjalnego oświadczenia przyczyną śmierci były powikłania 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 rozumiałe, 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 zdjęto jej 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 zrozumiał – jednak za późno – jak bardzo będzie mu brakowało jej miłości.

### **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

---

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



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.

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 nieznana. 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 tylu 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.

dr Helga Prignitz-Poda