

Οι αυτοπροσωπογραφίες της Φρίντα Κάλο: προς μια (μετα)νεωτερική γυναικεία αυτοβιογραφία¹

Στη μνήμη της μητέρας μου Λαμπρινής Αδάμπα

1. Εισαγωγή

Έχουν ήδη συμπληρωθεί εκατό χρόνια από τότε που γεννήθηκε η Μεξικανή ζωγράφος Φρίντα Κάλο (1907-1954), η οποία τα τελευταία χρόνια αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της κινηματογραφικής βιομηχανίας, του κόσμου της μόδας, καθώς και διαφόρων εκδόσεων και εκθέσεων σε μουσεία. Τα στοιχεία εκείνα που προβάλλονται με ιδιαίτερη επιμονή είναι η εξωτερική της εμφάνιση, τα «εξωτικά» της ρούχα και λεπτομέρειες από τον επώδυνο, τόσο σωματικά όσο και ψυχικά, βίο της. Η πολυπλοκότητα του έργου της και το ζήτημα της αναπαράστασης του εαυτού της στις αυτοπροσωπογραφίες της, οι οποίες αποτελούν ένα πολύ σημαντικό τμήμα της καλλιτεχνικής της παραγωγής, είναι θέματα που είτε περιθωριοποιούνται είτε συζητούνται με βάση μια απλή αναγωγή στη ζωή της ζωγράφου. Ωστόσο, μια τέτοια βιογραφική προσέγγιση συρρικνώνει δραματικά το έργο της ζωγράφου, παρουσιάζοντάς το ως ένα σύνολο οδυνηρών ιδιωτικών στιγμών, χωρίς καμία ευρύτερη σημασία.

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί μια μελέτη των αυτοπροσωπογραφιών της Φρίντα Κάλο χρησιμοποιώντας ως θεωρητικό πλαίσιο θεωρίες και προσεγγίσεις σχετικές με την αυτοβιογραφία. Η λογοτεχνία, και ειδικότερα οι θεωρίες αυτοβιογραφικής γραφής θα χρησιμοποιηθούν με σκοπό την αναζήτηση αναλογιών / ανταποκρίσεων με την καλλιτεχνική παράδοση της αυτοπροσωπογραφίας. Αυτός ο διάλογος μεταξύ τέχνης και αυτοβιογραφικών θεωριών ανοίγει νέους δρόμους ανάγνωσης και ερμηνείας των καλλιτεχνικών έργων.

Η επιστροφή του αυτοβιογραφικού στοιχείου στο έργο των γυναικών καλλιτεχνίδων του 20ού αιώνα, φαινόμενο που το ξεκίνημά του αποδίδεται στην Κάλο, επισημαίνεται τόσο από τη Πηγοπούλου (2003) όσο και από τη Romero-Cesareo (1994),

¹ Η Β. Αδάμπα είναι εκπαιδευτικός.

η οποία υπενθυμίζει τον κοινό παρονομαστή αυτοβιογραφίας και αυτοπροσωπογραφίας, δηλαδή την έννοια της εξερεύνησης / κατασκευής του εαυτού.

Εξαιτίας των κοινών χαρακτηριστικών της αναζήτησης της ταυτότητας, της λεπτομερούς αυτοεξέτασης, καθώς και της τεχνικής δυσκολίας που ενυπάρχουν και στα δύο είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, η αυτοπροσωπογραφία αποκαλείται πολλές φορές «οπτική αυτοβιογραφία» (ενδεικτικά, βλ. Thomson 2005).

Στη συνέχεια θα διερευνηθούν περισσότερο συστηματικά οι διακαλλιτεχνικές σχέσεις ανάμεσα στην αυτοβιογραφία και την αυτοπροσωπογραφία.

2. Διακαλλιτεχνικές σχέσεις: Αυτοβιογραφία και αυτοπροσωπογραφία

2.1. Ανακαλύπτοντας τον εαυτό – Αυτοπροσωπογραφία

Η αυτοπροσωπογραφία αποτελεί μακροχρόνια παράδοση στην ιστορία της δυτικής τέχνης. Η Lucie-Smith (1987) μας πληροφορεί ότι η πρώτη αυτοπροσωπογραφία προέρχεται από την αρχαία Αίγυπτο. Ως καλλιτεχνικό είδος γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση από την περίοδο της Αναγέννησης και μετά, μέσα από τα έργα των Ντύρερ, Τιτσιάνο, Μικελάντζελο, Καραβάτζιο και Ρέμπραντ. Ο τελευταίος μάλιστα αφιέρωσε μεγάλο μέρος του έργου του στη συστηματική απεικόνιση του εαυτού του πάνω στον καμβά.

Ο όρος «αυτοπροσωπογραφία» εμφανίστηκε την περίοδο του Ουμανισμού². Κατά την περίοδο της Αναγέννησης ο ίδιος ο ζωγράφος αποτελεί την κεντρική μορφή της αυτοπροσωπογραφίας του, σε αντίθεση με την ενσωμάτωσή του ως μη κεντρικού χαρακτήρα σε πολεμικές ή θρησκευτικές σκηνές. Η αυτοπροσωπογραφία συνδέεται και με τον αναγεννησιακό θαυμασμό για την αρχαία Ελλάδα και, πιο συγκεκριμένα, για την ιδέα της επιμέλειας του εαυτού. Οι αυτοπροσωπογραφίες χρησιμοποιούνταν από τους αναγεννησιακούς ζωγράφους ως μέσο προώθησης της δουλειάς τους· τις προσέφεραν σε μελλοντικούς πελάτες-εργοδότες περιμένοντας παραγγελίες ή μια θέση στη βασιλική αυλή.

Όπως μας πληροφορεί η Borzello (1998), πριν από τον 20ό αιώνα οι γυναίκες ζωγράφοι αποτελούσαν έναν «παράλληλο κόσμο», μια ελάχιστη μειοψηφία, που αντιμετώπιζε πολλές αντιξοότητες: μεταξύ άλλων, μέχρι και το β΄ μισό του 19ου αιώνα δεν είχαν πρόσβαση στις ακαδημίες καλών τεχνών και δεν υποστηρίζονταν, ηθικά και οικονομικά, από το ευρύτερο κοινωνικό τους περιβάλλον, το οποίο απαιτούσε από τις γυναίκες να ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένα πρότυπα (γυναικείας) συμπεριφοράς και ηθικής. Αυτά τα εμπόδια επηρέασαν σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο παρουσίαζαν τον εαυτό τους στις αυτοπροσωπογραφίες τους. Τα θέματά τους είναι η μητρότητα, η γοητεία, η ευφρέπεια, η θηλυκότητά τους, αλλά και ο επαγγελματισμός τους.

Στον 20ό αιώνα η αυτοπροσωπογραφία υιοθετήθηκε με σκοπό την αυτοαναπαράσταση περιθωριοποιημένων, μη ορατών ως τότε κοινωνικών ομάδων και την ανατροπή των στερεοτύπων που είχαν συστηματικά καλλιεργηθεί γι' αυτές. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε, ιδιαίτερα από τις γυναίκες, ως μέθοδος κριτικής και αντίστασης στην ανδροκρατούμενη καλλιτεχνική παράδοση, καθώς και ως μέσο αυτοεξερεύνησης και πειραματισμού.

Στον 21ο αιώνα οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το διαδίκτυο [κατάλογοι ηλεκτρονικού ταχυδρομείου (email lists) / διαδικτυακά ημερολόγια (blogs) / εικονικά περιβάλλοντα αλληλεπίδρασης με πολλαπλούς χρήστες (MUDs)], επινοώντας ταυτότητες και προσωπικότητες που δεν είναι μοναδικές ή ατομικές, αλλά προκύπτουν μέσα από την επικοινωνία και τη συναλλαγή με άλλους χρήστες. Επιπλέον, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες χρησιμοποιούν (και) το σώμα τους σε εγκαταστάσεις (installations), δρώμενα (happenings) και περφόρμανς (performances), φέρνοντας στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας το αυτοβιογραφικό στοιχείο και διευρύνοντας την έννοια της αυτοπροσωπογραφίας.

Εάν στους προηγούμενους αιώνες η εμφάνιση του υποκειμένου, μέσα από την ενδυμασία, τις περούκες, τις πόξες και τον περιβάλλοντα χώρο, μαρτυρούσε την κοινωνική θέση του, στις σύγχρονες αυτοπροσωπογραφίες, όπως εύστοχα παρατηρούν οι Crozier και Greenhalgh (1988), η εμφάνιση αποτελεί μια αυτοπαρουσίαση και αποκαλύπτει την προσωπικότητα κάποιου. Παρατηρείται μια αναβίωση της αυτοπροσωπογραφίας (Lucie-Smith 1987), στην προσπάθεια των σύγχρονων καλλιτεχνών να επανασυνδεθούν με τη μεγάλη αυτή καλλιτεχνική παράδοση, που, από τη μια, επιτρέπει την αυτοεξέταση και την αυτοαποκάλυψη, αλλά και λειτουργεί ως αυτοπροστατευτική μάσκα.

Ο Lejeune περιγράφει ιδιαίτερα παραστατικά τη δική του άποψη σχετικά με την αυτοπροσωπογραφία και την ανακάλυψη του εαυτού ως σπίθες / εκλάμψεις:

Βλέπω την αυτοπροσωπογραφία ως μια συγκεκριμένη κατάσταση, κάπως ανώμαλη, στην οποία στη μέση του πλέον καθιερωμένου καλλιτεχνικού είδους (του πορτρέτου) μια σπίθα ξαφνικά εμφανίζεται (η οποία είναι κάποιες φορές μόνο στο μυαλό του θεατή), επιτρέποντας τη συγκλονιστική θέαση της ουσίας της τέχνης: η αυτοαναπαράσταση των ανθρώπων (και όχι η αναπαράσταση του κόσμου), η αυτοπροσωπογραφία να γίνεται η αληγορία της ίδιας της τέχνης [...] Όταν κοιτάζω τον εαυτό μου κατάματα, χάνω την αίσθηση της ταυτότητάς μου. Με το πινέλο στο χέρι, ανακατασκευάζω τον εαυτό μου· γεμίζω τα κενά· περιβάλλω τον εαυτό μου· αποκαθιστώ τον εαυτό μου· τοποθετώ τον εαυτό μου, δίνοντάς του συγκεκριμένη μορφή πάνω στη σκηνή, για τους άλλους, ως άλλος. Αλλά δεν είναι ποτέ συμπαγής, καθώς παραμένει εκείνη η σπίθα έκπληξης, ένα λευκό σπινθηροβόλημα στην κόρη. (Lejeune 1989, 114)³

Από αυτήν την περιγραφή αναδύεται το θέμα της κατασκευής του εαυτού μέσα από την αυτοπροσωπογραφία. Ο ζωγράφος είναι ταυτόχρονα το υποκείμενο και το αντικείμενο του έργου του, ο δημιουργός και το μοντέλο. Για να μπορέσει να απεικονίσει τον εαυτό του, χρησιμοποιεί τον καθρέπτη, που ενώνει δύο εικόνες: το είδωλο του ζωγράφου, δηλαδή την εξωτερική εικόνα, το αντικειμενοποιημένο αλλά και το υποκειμενικό βλέμμα, την εσωτερική εικόνα του ζωγράφου. Εάν ο καθρέπτης, μέσα από το αντιστραμμένο είδωλο, αποτελεί την πρώτη κατασκευή του εαυτού, τότε η αυτοπροσωπογραφία αποτελεί τη δεύτερη κατασκευή του πάνω στον καμβά (Schulze 1998). Η χρήση του καθρέπτη καθιστά προβληματική την προσπάθεια ολοκληρωμένης και αυθεντικής αναπαράστασης του εαυτού, καθώς συνεπάγεται αναπόφευκτα παραμορφώσεις και αλλοιώσεις (Yang 2005, 323), αλλά ταυτόχρονα είναι ένα σημαντικό εργαλείο για κάθε γυναίκα καλλιτέχνη που κατασκευάζει η ίδια την εικόνα της (Doy 2005, 53).

2.2. Παραδοσιακές μορφές αυτοβιογραφίας και αυτοπροσωπογραφίας

Ο συμβατικός τύπος αυτοβιογραφίας (Πασχαλίδης 1993, 60-63) εστιάζει στη δημόσια ζωή και στις δραστηριότητες ενός εξέχοντος άνδρα, ο οποίος διηγείται γεγονότα από τη ζωή του με απόλυτη χρονολογική τάξη και με έμφαση στην ιστορική ακρίβεια και αληθοφάνεια, καθιστώντας το βίο ανδρών (όπως του Αυγουστίνου ή του Ρουσώ) υποδειγματικό και αντιπροσωπευτικό μιας ολόκληρης εποχής. Οι γυναικείες αυτοβιογραφίες θεωρούνταν κατώτερες, και αποκλείονταν από τον λογοτεχνικό κανόνα, με αποτέλεσμα να αποσιωπούνται οι γυναικείες εμπειρίες (Smith 1987· Stanton 1987).

Οι μεγάλοι άνδρες καλλιτέχνες αποτελούν τα συνηθέστερα υποκείμενα της αυτοπροσωπογραφίας στην ιστορία της τέχνης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Howarth (1980), στην προσπάθειά του να δείξει τη σχέση ανάμεσα στην αυτοπροσωπογραφία και στη λογοτεχνική εκδοχή της, την αυτοβιογραφία, συνδέει τις τρεις αυτοβιογραφικές αρχές (ρητορική, δραματική, ποιητική) με συγκεκριμένες αυτοπροσωπογραφίες ανδρών ζωγράφων, όπως ο Μικελάντζελο, ο Χόγκαρθ και ο Ρέμπραντ, αποκλείοντας εντελώς γυναίκες ζωγράφους.

Στο πλαίσιο της ανδρικής (δυτικής) καλλιτεχνικής παράδοσης, η αυτοπροσωπογραφία, όπως και η συμβατική αυτοβιογραφία, αξιολογείται με βάση τη μιμητική αναπαράσταση, την ακρίβεια και την αλήθεια της. Οι κριτικοί ακολουθούν τη λεγόμενη ψυχοβιογραφική προσέγγιση, δηλαδή προσπαθούν να εξηγήσουν τις αυτοπροσωπογραφίες με απλές αναφορές σε λεπτομέρειες από τη ζωή των ζωγράφων. Με αυτόν τον τρόπο το έργο τέχνης θεωρείται ότι δίνει πρόσβαση στον «πραγματικό / αυθεντικό» εαυτό του καλλιτέχνη. Οι αυτοπροσωπογραφίες του Ρέμπραντ προσεγγίστηκαν από τον Rosenberg (1968) ως μια χρονολογική αφήγηση της προσωπικότητας και της ζωής του καλλιτέχνη, και θεωρήθηκαν αντιπροσωπευτικές και με πα-

Το παραδοσιακό αυτοβιογραφικό μοντέλο τέθηκε υπό αμφισβήτηση μέσα από μεταδομικές και φεμινιστικές θεωρίες για το υποκείμενο, οι οποίες αποδεικνύονται ιδιαίτερα γόνιμες για τη μελέτη των αυτοπροσωπογραφιών από γυναίκες καλλιτέχνιδες.

2.3. Η αμφισβήτηση των παραδοσιακών αναγνώσεων: Μεταδομικές και φεμινιστικές προσεγγίσεις

Από τη ρομαντική κοσμοαντίληψη που εστίαζε στον καλλιτέχνη-δημιουργό ως εκφραστή του ψυχικού και πνευματικού του κόσμου πραγματοποιήθηκε η μετάβαση στη μεταστρουκτουραλιστική αποκαθίλωσή του και μετατροπή του σε απλό αντί-γرافέα⁴.

Αυτό το μοντέλο της μη αντιπροσωπευτικής, διασκορπισμένης και αποκεντρωμένης υποκειμενικότητας ανατρέπει την ανδρική παράδοση της αυτοβιογραφίας που ξεκίνησε με τον Αυγουστίνο, και βοηθά στην κατανόηση της γυναικείας πρακτικής της αυτοβιογραφίας / αυτοπροσωπογραφίας (Brodzki/Schenck 1988, 1-15). Η γυναίκα δημιουργός, που παρέμενε αόρατη σε μια πατριαρχική κοινωνία, προσπαθεί να αναπαραστήσει τις εμπειρίες της χρησιμοποιώντας εναλλακτικές μορφές, που υπονομεύουν τους συμβατικούς τύπους της αυτοβιογραφίας – κυρίως την έννοια του σταθερού εαυτού. Σε ό,τι αφορά τις γυναίκες ζωγράφους, αμφισβητήθηκε η ιστορική αληθοφάνεια και η δυνατότητα μιμητικής αναπαράστασης της αυτοπροσωπογραφίας και προωθήθηκε η έννοια της κοινωνικής κατασκευής της ταυτότητας (Meskimmon 1996, 73).

Οι εναλλακτικές αυτοβιογραφικές πρακτικές από γυναίκες μπορούν να λειτουργήσουν, σύμφωνα με τις Watson και Smith (1992), ως μορφές πολιτικής παρέμβασης, που έχουν την ικανότητα να διαταράξουν σχέσεις εξουσίας και να επιφέρουν κοινωνικές αλλαγές. Η Stanton (1987) επινόησε τον όρο «αυτογυνογραφία» (autogynography), με σκοπό την περιγραφή ενός γυναικείου υποκειμένου που αυτοπροσδιορίζεται και διαφέρει ριζικά από το συμβατικό πρότυπο μιας υποκειμενικότητας με συνοχή και ενότητα.

Οι γυναίκες ζωγράφοι προσπαθούν να επαναδιαπραγματευτούν τις κατεστημένες ταυτότητες της «γυναίκας» και της «καλλιτέχνιδας». Αποκαλύπτουν τους πολλούς εαυτούς που είναι διαθέσιμοι σε κάθε άτομο, αμφισβητώντας κάθε έννοια παγιωμένης, σταθερής ταυτότητας (Meskimmon 1996, 87, 92). Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος του σώματος στην εικονική αυτοαναπαράσταση: «Χρησιμοποιώντας τα δικά τους σώματα, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες μπορούν να απαλλάξουν εν μέρει τα έργα από την εγγενή αντικειμενικοποίηση στην αναπαράσταση άλλων και πιθανόν να απελευθερώσουν τις εικόνες από στερεοτυπικά βλέμματα» (στο ίδιο, 103).

Το βλέμμα αποτελεί κρίσιμο ζήτημα για την εικονική αναπαράσταση. Η Mulvey (2005) διακρίνει την απόλαυση του κοιτάγματος σε ενεργητική-αρσενική και σε παθητική-θηλυκή. Στον εμπορικό κινηματογράφο η γυναίκα επιδεικνύεται ως εικόνα,

θέαμα, σεξουαλικό αντικείμενο που τραβάει το αντρικό βλέμμα, τον αποκλειστικό φορέα του κοιτάγματος. Οι γυναίκες ζωγράφοι, μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες τους, προσπαθούν να τονίσουν ότι η γυναίκα δεν αποτελεί μόνο το αντικείμενο του φρετιχιστικού, ηδονοβλεπτικού ανδρικού βλέμματος αλλά και το ενεργητικό υποκείμενο της θέασης.

Οι γυναικείες αυτοπροσωπογραφίες θεωρούνταν μια ακόμη ένδειξη του γυναικείου ναρκισσισμού και γενικότερα της γυναικείας επιθυμίας για επιβεβαίωση και ολοκλήρωση μέσα από το κοιτάγμα στον καθρέπτη ή μέσα από το κυρίαρχο ανδρικό βλέμμα (Edholm 1992). Στο έργο της Φρίντα Κάλο αυτός ο ναρκισσισμός επαναπροσδιορίζεται ως ένας μηχανισμός πολιτικής παρέμβασης μέσα από την ανατροπή των μέχρι τότε κυρίαρχων αναπαραστάσεων της γυναικείας υποκειμενικότητας.

Η ανδροκρατούμενη κριτική κατηγοριοποιούσε βολικά τις γυναίκες ως δημιουργούς ιδιωτικών στιγμών, χωρίς ιδιαίτερη σημασία και αξία. Μια ακόμη σημαντική παράμετρος που θέτουν οι φεμινιστικές προσεγγίσεις είναι η ανατροπή του διαχωρισμού μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας στη γυναικεία αυτοβιογραφία / αυτοπροσωπογραφία.

2.4. Το ανέφικτο της αυτοβιογραφίας: Ο νεωτερικός τύπος

Η διασπορά της ταυτότητας και η έννοια του πολλαπλού εαυτού είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του λεγόμενου νεωτερικού τύπου αυτοβιογραφίας (Πασχαλίδης 1993, 67-73) ή της νέας αυτοβιογραφίας, όπως ορίζεται από τον De Toro (2004, 96). Ο νεωτερικός τύπος διερευνά τα όρια της αυτοβιογραφικής αναπαράστασης, προβαίνοντας σε μορφολογικές καινοτομίες, όπως η εγκατάλειψη της γραμμικής χρονολογικής αφήγησης, η αμφισβήτηση του πρώτου προσώπου, και η υιοθέτηση τιτλοφορικών πρακτικών που διαφέρουν ριζικά από τους συνήθεις τίτλους της συμβατικής αυτοβιογραφίας (Πασχαλίδης 1993, 68). Το υποκείμενο της νεωτερικής αυτοβιογραφίας καθορίζεται από τη γλώσσα και από ιδεολογικούς μηχανισμούς. Ιδιαίτερα σημαντική για την περίπτωση της ζωγράφου Φρίντα Κάλο είναι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η αυτοαναλυτική κατηγορία της νεωτερικής αυτοβιογραφίας, δηλαδή η λειτουργία της αυτοβιογραφίας ως θεραπείας του εαυτού:

Η αυτοβιογράφηση αποκτά εδώ το χαρακτήρα μιας αυτοθεραπείας. Το αυτοβιογραφικό κείμενο μεταστοιχειώνεται από χώρος αυτοαπογραφής σε διαδικασία μύησης σ' έναν νέο εαυτό, και από επίδειξη ή απόδειξη αυτοσυνειδησίας σε πορεία αυτοσυνειδητοποίησης. Η πάγια μεταφορά που έχει χρησιμοποιηθεί για την κλασική αυτοβιογραφία, ότι δηλαδή «φτιάχνει» ή «πλάθει» τον εαυτό παρά το αντίστροφο, εδώ πλέον μπορεί να εννοηθεί κυριολεκτικά. Ιδιαίτερα μάλιστα αν πάρουμε υπ' όψιν την επισήμανση του B. Mazlich, ότι σε κάποιες περιπτώσεις είναι δυνατόν η αυτοβιογράφηση «να υποκαθιστά την πραγματική θεραπεία». (Πασχαλίδης 1993, 240)

Άλλα χαρακτηριστικά της νέας αυτοβιογραφίας του De Toro (2004, 96) είναι το παιχνίδι με τις διαφορετικές αναφορές στη ζωή, στη λογοτεχνία, στην επιστήμη και σε άλλους κοινωνικούς τομείς, η αποσπασματικότητα της αφήγησης, η άρνηση της γνησιότητας / ειλικρίνειας, η μυθοπλαστικότητα, η αυτοαναφορικότητα, και γενικότερα η αποδόμηση των παραδοσιακών μοντέλων αυτοβιογράφησης.

Η αυτοβιογραφία αυτού του είδους δεν αποτελεί μια διαφανή απόδοση του αληθινού / σταθερού εαυτού, αλλά μαρτυρά την ύπαρξη μιας διαρκώς μεταβαλλόμενης, αντιφατικής και πολλαπλής προσωπικότητας. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της νεωτερικής / νέας αυτοβιογραφίας θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση των αυτοπροσωπογραφιών της Κάλο που ακολουθεί.

3. Φρίντα Κάλο: Οι αυτοπροσωπογραφίες ως (μετα)νεωτερική γυναικεία αυτοβιογραφία

3.1. Φρίντα Κάλο: Βιογραφικά στοιχεία⁵

Η Φρίντα Κάλο (Μανταλένα Κάρμεν Φρίντα Κάλο Καλδερόν) γεννήθηκε στις 6 Ιουλίου 1907 στο Κογιοακάν, προάστιο της Πόλης του Μεξικού. Η ίδια έδινε ως χρονολογία γέννησής της το 1910, χρονιά που ξεκίνησε η Μεξικανική Επανάσταση (1910-1920), ως αντίδραση στην τριαντάχρονη δικτατορία του στρατηγού Πορφύριο Ντίας⁶. Η μητέρα της είχε ισπανική και ινδιάνικη καταγωγή, ενώ ο πατέρας της ήταν ουγγροεργμανικής καταγωγής. Η ζωγράφος σε ηλικία 6 ετών προσβλήθηκε από πολιομυελίτιδα, η οποία άφησε το δεξί της πόδι ατροφικό. Ο πατέρας της, φωτογράφος στο επάγγελμα, της δίδαξε πώς να χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή, μια πολύ χρήσιμη εμπειρία για τη μετέπειτα ενασχόλησή της με τη ζωγραφική. Παρακολουθούσε μαθήματα σε ένα από τα καλύτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα στο Μεξικό (Escuela Nacional Preparatoria) και ήθελε να σπουδάσει φυσικές επιστήμες και να γίνει γιατρός. Αποτελούσε μέλος μιας ομάδας (Cachuchas = τραγιάσκες) που υποστήριζε σοσιαλιστικές ιδέες.

Σε ηλικία 18 ετών υπέστη ένα τρομακτικό ατύχημα: το λεωφορείο στο οποίο επέβαινε συγκρούστηκε με τραμ, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν αρκετοί επιβάτες και η ίδια να τραυματιστεί πάρα πολύ σοβαρά στη σπονδυλική στήλη, στη λεκάνη και στα πόδια. Αναγκάστηκε να μείνει πολύ καιρό στο κρεβάτι, να κάνει συνεχείς επεμβάσεις και να φοράει γύψινους κορσέδες εξαιτίας της μετατόπισης σπονδύλων. Κατά τη διάρκεια αυτής της τόσο επώδυνης και δύσκολης περιόδου άρχισε να ζωγραφίζει. Στο κρεβάτι της προστέθηκε ένας ουρανός με καθρέπτη για να μπορεί η Φρίντα να βλέπει τον εαυτό της και να είναι η ίδια το μοντέλο της. Αυτή είναι η αρχή των αυτοπροσωπογραφιών που κυριαρχούν στο έργο της. Έπρεπε να παραμένει κλινήρης για μεγάλες χρονικές περιόδους στη ζωή της και αυτό το γεγονός της επέτρεψε να

μελετήσει εντατικά το είδωλό της στον καθρέπτη. Μέσα από τα έργα της, που ενσωματώνουν στοιχεία από τη μεξικανική λαϊκή τέχνη, τον προκολομβιανό πολιτισμό, αλλά και την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, προσπάθησε να συλλάβει «υπερβατικές», αξιωματικές εμπειρίες που καθόρισαν τη ζωή της. Είχε μια θυελλώδη σχέση με τον σπουδαίο Μεξικανό τοιχογράφο Ντιέγκο Ριβέρα, τον οποίο παντρεύτηκε δυο φορές. Εξαιτίας του ατυχήματος που είχε δεν μπόρεσε να τεκνοποιήσει. Πέθανε το 1954 σε ηλικία 47 ετών.

3.2. Οι αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο

Ζωγραφίζω τον εαυτό μου γιατί είμαι τόσο συχνά μόνη και γιατί εγώ είμαι το θέμα που γνωρίζω καλύτερα (Kettenmann 2004, 27)

Επειδή η ζωή της Κάλο σφραγίστηκε από ιδιαίτερα έντονο σωματικό και ψυχολογικό πόνο, το έργο της αναλύθηκε και ερμηνεύτηκε με βάση λεπτομέρειες από τη ζωή της. Με άλλα λόγια, ακολουθήθηκε κυρίως η λεγόμενη ψυχοβιογραφική προσέγγιση, που υποβιβάζει το έργο της ζωγράφου, ανάγοντάς το αποκλειστικά στην ιδιωτική σφαίρα και στερώντας το από οποιαδήποτε πολιτική σημασία. Ωστόσο, η καλλιτεχνική της παραγωγή έχει μια ευρύτερη αξία, που συμπυκνώνεται στη διατύπωση της Meskimmon:

Ενώ τα έργα της Κάλο είναι αδιαμφισβήτητα ιδιαίτερος προσωπικά, αποδυναμώνονται όταν ερμηνεύονται ως αντιδράσεις σε συγκεκριμένα γεγονότα στη ζωή της ζωγράφου [...] Είναι σαν να τα προσεγγίζει κανείς εκτός ευρύτερων πλαισίων αναφοράς όπως η μεξικανική πολιτική, ο μοντερνισμός, η ακαδημαϊκή καλλιτεχνική πρακτική και οι λόγοι περί φύλων. (Meskimmon 1996, 79-80, η έμφαση δική μου)

Για να εκτιμηθεί το περίπλοκο έργο της, πρέπει να ιδωθεί μέσα σε συγκεκριμένα ιστορικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά πλαίσια, τα οποία θα βοηθήσουν στην κατανόηση της διαμόρφωσης και αναπαράστασης του εαυτού της.

Στη συνέχεια θα προσεγγίσουμε τις αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο όχι με βάση τη χρονολογία τους αλλά ως δείγματα μιας νεωτερικής, γυναικείας αυτοβιογραφίας που θέτει κυρίως ζητήματα ταυτότητας (ατομικής, έμφυλης, εθνικής) και αυτοαναπαράστασης.

3.2.1. Η κρίση της αυτοαναπαράστασης

Η Φρίντα Κάλο που βλέπουμε στις αυτοπροσωπογραφίες (Εικ. 1-3) είναι πάντα η ίδια: το πρόσωπό της είναι εντελώς ανέκφραστο, χωρίς ίχνος συναισθήματος. Το βλέμμα προς το θεατή είναι ιδιαίτερα αυστηρό και έντονο. Φοράει κοσμήματα, βάζει λουλούδια και κορδέλες στα μαλλιά της. Περιστοιχίζεται από αγαπημένα της κα-

τοικίδια (όπως ο πίθηκος και η γάτα), σύμβολα λαγνείας αλλά και συντροφικότητας. Στο φόντο υπάρχει πάντα η εξωτερική μεξικανική χλωρίδα. Αυτή η πανομοιότυπη αυτοεικονογράφηση δεν αποκαλύπτει τον πραγματικό εαυτό της ζωγράφου:

Με αυτόν τον τρόπο οι αυτοπροσωπογραφίες της, ενώ συμμορφώνονται με συμβάσεις σχετικές με τις αναπαραστάσεις των γυναικών ως αντικειμένων ομορφιάς και ανδρικής επιθυμίας, αμφισβητούν μία από τις συμβάσεις του πορτρέτου – ότι το πρόσωπο λέει πράγματα για το άτομο. *Το πρόσωπό της από μόνο του δεν λέει τίποτα· είναι μια μάσκα.* (Edholm 1992, 167, η έμφαση δική μου)

Το πρόσωπό της λειτουργεί σαν μάσκα που περισσότερο κρύβει παρά αποκαλύπτει τον σωματικό και συναισθηματικό της πόνο. Κατά παράδοξο τρόπο, τα αληθινά της αισθήματα εκφράζονται μόνο μέσα από μια *Μάσκα* (Εικ. 4). Μέσα από αυτόν τον πίνακα εκφράζει ανοιχτά τις αμφιβολίες της σχετικά με την ικανότητα της αυτοπροσωπογραφίας να φέρει στο φως τον εσωτερικό της κόσμο.

Η ζωγράφος χρησιμοποιεί ξανά και ξανά την ίδια αυτοεικονογράφηση, προβάλλοντας μόνο μια μασκαρεμένη εκδοχή του εαυτού της. Η Mulvey επικεντρώνεται σε αυτήν την ιδιότυπη «μασκαράτα» της Κάλο, καθώς και στο βλέμμα της:

Για τη Φρίντα Κάλο, η ομορφιά είναι αξεδιάλυτα συνδεδεμένη με τη μασκαράτα. Στις αυτοπροσωπογραφίες της, όσος πόνος κι αν υπονοείται από τα δάκρυα ή ακόμα κι από πληγές, το πρόσωπό της παραμένει ανστηρό κι ανέκφραστο, με ένα ατρόμητο βλέμμα [...] Τα στολίσια προσεγγίζουν το φетиχισμό, όπως κι όλη η μασκαράτα, αλλά το φανταστικό βλέμμα είναι αυτό του αυτοκοιτάγματος, επομένως ένα γυναικείο, μη αρσενικό και ναρκισσιστικό βλέμμα [...] Η μασκαράτα εξυπηρετεί το σκοπό της μετατόπισης του ίδιου του υποκειμένου από μια τραυματική παιδική ζωή, που δεν θέλει να θυμάται ούτε να επαναληφθεί ποτέ. (Mulvey 2005, 198)

Σε αυτή την περίπτωση η αυτοπροσωπογραφία δεν αποτελεί αναπαράσταση του πραγματικού εαυτού αλλά μιας πλασματικής, μεταμφιεσμένης ταυτότητας. Με αυτόν τον τρόπο η ειλικρινής αυτοαναπαράσταση καθίσταται ανέφικτη. Επιπροσθέτως, μέσα από τη διαρκή αυτοεικονογράφησή της η Κάλο προβάλλει μια υποκειμενικότητα που δεν είναι στατική αλλά σε συνεχή εξέλιξη. Καμία από τις αυτοπροσωπογραφίες της δεν είναι η «οριστική» ή η «αληθινή», αλλά κάθε μία εξαιρετικά διαφορετικά συναισθήματα και εμπειρίες.

Γενικά, οι αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο μαρτυρούν μια διάθεση αντίστασης στην επιβεβλημένη αυτοβιογραφική αναγκαιότητα για ειλικρινή αυτοαποκάλυψη. Το πρόσωπό της είναι στην ουσία ένα προσωπίο που κρύβει και συγκαλύπτει, παρά αποκαλύπτει τον «πραγματικό» εαυτό της.

3.2.2. Θηλυκότητα / αρρενωπότητα: Ανατροπή στερεοτύπων

Στη γαμήλια διπλή προσωπογραφία (Εικ. 5) η Φρίντα Κάλο εμφανίζεται ως η σεμνή σύζυγος του Ντιέγκο Ριβέρα, ο οποίος αποδίδεται ως ζωγράφος με την παλέτα και τα πινέλα του. Θα έλεγε κανείς ότι σε αυτό τον πίνακα η Κάλο καταφεύγει σε μια στερεοτυπική αναπαράσταση των δύο φύλων: ο σωματώδης, σπουδαίος καλλιτέχνης μαζί με τη γυναίκα στο ρόλο της συζύγου. Μια πιο προσεκτική ματιά όμως στα ρούχα της Κάλο αποδεικνύει την ανατροπή των στερεοτύπων σχετικά με τις ταυτότητες και τους έμφυλους ρόλους.

Σε αυτόν και στον επόμενο πίνακα η Κάλο (Εικ. 6) φοράει μια πλούσια διακοσμημένη παραδοσιακή φορεσιά των Τεχουάνα, δηλαδή των γυναικών από την περιοχή του Τεχουαντεπέκ, στο νοτιοδυτικό Μεξικό. Αυτό έγινε εν μέρει για να ευχαριστήσει τον Ριβέρα, αλλά κυρίως αποτελούσε μια πολιτική και πολιτισμική δήλωση, αφού σε αυτή την περιοχή επικρατούσε η μητριαρχία και οι γυναίκες (απόγονοι των αυτόχthonων Ινδιάνων) είχαν κυρίαρχο ρόλο, επιδεικνύοντας ανεξάρτητο και αδάμαστο πνεύμα (Kettenmann 2004, 26). Με τη συγκεκριμένη ενδυμασία η Κάλο δεν είναι η τυπική, ντροπαλή, υποταγμένη σύζυγος, αλλά διακηρύττει τη δύναμη και την κυριαρχία της, υπονομεύοντας τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων.

Τα ρούχα έπαιζαν πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή της Κάλο. Η ντόπια μεξικάνικη ενδυμασία της αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της μασκαράτας, για την οποία μιλήσαμε και παραπάνω. Η υιοθέτηση της φορεσιάς των Τεχουάνα αποτελεί ελκυστική μεταμπίωση για το ανάπηρο κορμί της, αλλά και μια φεμινιστική θέση, που μπορεί να εκληφθεί και ως μορφή πολιτισμικής αντίστασης ενάντια στο ισπανικό αποικιοκρατικό παρελθόν (Baddeley 1991)⁷.

Οι συμβατικές έννοιες της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας ανατρέπονται μέσα από την *Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά* (Εικ. 7). Εδώ η Φρίντα παρουσιάζεται με φαρδύ ανδρικό κοστούμι και κομμένα τα μακριά μαλλιά της. Αυτή την ανδρόγυνη εικόνα την υιοθετούσαν συχνά οι γυναίκες καλλιτέχνιδες του μοντερνισμού, για να υπονομεύσουν τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις της παθητικής θηλυκότητας (Meskimmon 1996). Μέσα από αυτή τη στρατηγική της παρένδυσης (cross-dressing), η Κάλο καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στα δύο φύλα. Με αυτό τον τρόπο η έμφυλη ταυτότητα δεν αποτελεί σταθερή και δεδομένη κατάσταση, αλλά προϊόν κατασκευής που υπόκειται σε συνεχείς μεταβολές. Το υπερβολικά φαρδύ κοστούμι δείχνει ξένο επάνω της, με αποτέλεσμα το θέαμα να είναι γκροτέσκο, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τη διάθεση καρναβαλοποίησης και αυτοπαρωδίας που διακρίνει το έργο της Κάλο.

Θηλυκότητα και αρρενωπότητα δεν αποτελούν δυο αντίθετους πόλους αλλά συνυπάρχουν στο ίδιο πρόσωπο: πέρα από το ανδρικό κοστούμι η Κάλο φοράει σκουλαρίκια και γυναικεία παπούτσια. Επιπλέον, είδαμε ότι η ζωγράφος, και στη ζωή και στην τέχνη, διακοσμεί τον εαυτό της με πολυτελή κοσμήματα και ρούχα· στις αυ-

τοπροσωπογραφίες όμως ο θεατής μπορεί να διακρίνει, πέρα από το αυστηρό βλέμμα, τα χαρακτηριστικά πυκνά της φρύδια που ενώνονται μεταξύ τους και την έντονη τριχοφυΐα στο πρόσωπό της. Η συνύπαρξη ανδρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών μαρτυρά την αμφισβήτηση των καθιερωμένων και διακριτών γνωρισμάτων που αποδίδονται στα δύο φύλα. Παράλληλα, πιστοποιεί την ύπαρξη μιας υβριδικής, ρευστής ταυτότητας, πέρα από δυαδικά συστήματα. Τέλος, αυτή η αντιφατική παρουσίαση της Κάλο –η ταλάντευση ανάμεσα στην ανδρόγυνη εικόνα και στην υπερβολικά τονισμένη θηλυκότητα– μάλλον αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των γυναικών διανοομένων / καλλιτέχνιδων εκείνης της εποχής, που προσπαθούσαν να καταξιωθούν σε παραδοσιακά ανδροκρατούμενους χώρους.

3.2.3. Οι εθνικές ταυτότητες: Το ζήτημα του τρίτου χώρου

Πέρα από την ατομική και έμφυλη ταυτότητα, η Κάλο θέτει στο έργο της και το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας. Πιο συγκεκριμένα, στην αυτοπροσωπογραφία *Οι δύο Φρίντες* (Εικ. 8), η ζωγράφος αποτελείται από δυο προσωπικότητες: η μια στα δεξιά φορά τη στολή των Τεχούανα, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, και η άλλη στα αριστερά φορά ένα λευκό ευρωπαϊκό φόρεμα. Ο θεατής μπορεί να δει τις καρδιές των δύο γυναικών, οι οποίες ενώνονται με μια αρτηρία. Η Ευρωπαϊά Φρίντα κινδυνεύει να πεθάνει από αιμορραγία.

Σε αυτήν τη διπλή αυτοπροσωπογραφία εικονίζεται η διπλή εθνική ταυτότητα και κληρονομιά της καλλιτέχνιδας: εξετάζοντας το γενεαλογικό της δέντρο (βλ. βιογραφικά στοιχεία), προκύπτει ότι η Κάλο έχει ευρωπαϊκές και μεξικανικές καταβολές. Επίσης, στο έργο της χρησιμοποίησε στοιχεία από την ευρωπαϊκή και μεξικανική καλλιτεχνική παράδοση.

Οι δύο «εαυτοί», ο μεξικανικός και ο ευρωπαϊκός, αν και διαφορετικοί, ενώνονται μεταξύ τους, δημιουργώντας μια καινούργια πραγματικότητα που υπονομεύει τη συμβατική, ομογενοποιημένη εθνική ταυτότητα. Πρόκειται για την ανάδειξη ενός «τρίτου χώρου» (Bhabha 1994), ενός χώρου όπου ο πολιτισμός δεν ορίζεται με βάση δυϊσμούς, αλλά ως ο κατεξοχήν χώρος της υπονόμησης τέτοιων διπλών, ο ενδιάμεσος, υβριδικός χώρος κατασκευής και έκφρασης των πολιτισμικών διαφορών. Είναι ο χώρος επαφής, διαδραστικότητας και διαπλοκής με άλλους πολιτισμούς.

Αυτή η διπλή εικόνα του εαυτού (doubling) εικονοποιεί παραστατικά τη μεταδομική διάσπαση ή σχάση του παραδοσιακά μοναδικού, ενιαίου και ενοποιημένου υποκειμένου. Επιπλέον, η διπλή αυτοπροσωπογραφία αποτελεί την εικονική αναπαράσταση της αυτοβιογραφίας, που παράγεται μέσα από το διάλογο των δύο εαυτών (Chadwick 1998, 29).

Μια άλλη αυτοπροσωπογραφία που πραγματεύεται το ζήτημα των εθνικών ταυτοτήτων είναι εκείνη που εικονίζει την Κάλο στα σύνορα μεταξύ Μεξικού και Ηνωμένων Πολιτειών (Εικ. 9). Η ζωγράφος, που στέκεται σαν άγαλμα πάνω σε βάθρο

φορώντας ένα ευρωπαϊκό φόρεμα, βρίσκεται ανάμεσα σε δυο διαφορετικούς κόσμους: από τη μια, το μεξικανικό τοπίο όπου διακρίνονται ένας ναός των Αζτέκων, αγαλματίδια θεοτήτων και πλούσια χλωρίδα, και από την άλλη το τοπίο των ΗΠΑ, όπου κυριαρχούν οι ουρανοξύστες, τα φουγάρα των εργοστασίων και οι μηχανές. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στα δύο τοπία πολλές: γονιμότητα - στείρότητα, φύση - τεχνολογία, αρχαϊκό - μοντέρνο. Είναι ενδιαφέρουσα η θέση που παίρνει η ζωγράφος, καθώς δεν τάσσεται άκριτα υπέρ της μεξικανικής της εθνικής ταυτότητας.

Ακρως διαφωτιστική από αυτήν την άποψη είναι η ανάλυση που επιχειρεί ο Volk (2000). Σύμφωνα με αυτήν, τα σύμβολα του μεξικανικού τοπίου βρίσκονται σε κατάσταση διάλυσης, εγκατάλειψης και παρακμής, χωρίς καμιά τάξη. Πρόκειται για έναν πολιτισμό ερειπίων που δεν παρέχει τα εχέγγυα για το σύγχρονο Μεξικό. Η αστραπή πάνω από τον κατεστραμμένο ναό των Αζτέκων φαίνεται άλλωστε ιδιαίτερα απειλητική. Από την άλλη, η αμερικανική σημαία μόλις που διακρίνεται μέσα από τους καπνούς των φουγάρων. Ο βιομηχανικός καπιταλισμός απειλεί να πνίξει το σύμβολο της αμερικανικής ταυτότητας.

Η Κάλο αναπαριστά τον εαυτό της στο κέντρο, ακινητοποιημένο, με μια ενδυμασία που δεν θυμίζει σε τίποτα εκείνη των Τεχουάνα. Το βάθρο πάνω στο οποίο στέκεται την προσδιορίζει ως «Carmen Rivera», δηλαδή με βάση το βαφτιστικό της όνομα και το επίθετο του συζύγου της, προφανώς με ειρωνική διάθεση απέναντι στην παραδοσιακή ταυτότητα της συζύγου που είναι προϊόν των πατριαρχικών δομών. Η Κάλο τροφοδοτείται και από τους δυο πολιτισμούς, καθώς, όπως φαίνεται στον πίνακα, η μεξικανική χλωρίδα συνδέεται με καλώδια με τις αμερικανικές μηχανές, οι οποίες με τη σειρά τους συνδέονται με το βάθρο.

Η ίδια ήταν ενταγμένη στον κύκλο των Μεξικανών καλλιτεχνών και διανοουμένων που, εμφανώς επηρεασμένοι από τον εθνικιστικό, διανοητικό και καλλιτεχνικό πυρετό που ακολούθησε τη Μεξικανική Επανάσταση, προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μια ανεξάρτητη μεξικανική τέχνη. Αυτή η τέχνη θα ήταν θεμελιωμένη στις προκολομβιανές και προϊσπανικές ρίζες του Μεξικού, κυρίως μέσα από την υιοθέτηση της εικονογραφίας των Αζτέκων, και θα εξέφραζε τη μεξικανική εθνική ταυτότητα («mexicanidad»)⁸. Παρ' όλα αυτά, μέσα από τη συγκεκριμένη αυτοπροσωπογραφία, η Κάλο αποκαλύπτει τις ρωγμές των εθνικιστικών ιδεολογημάτων (Volk 2000, 176-177).

Καταλαμβάνει τον «ενδιάμεσο τρίτο χώρο» ανάμεσα στο Μεξικό και στις ΗΠΑ, ένα χώρο που δεν είχε ξανακαταλάβει γυναίκα καλλιτέχνη (Block/Hoffmann-Jeep 1998-99, 10). Με τη φυσική της παρουσία ενώνει τα σύνορα, δημιουργώντας έναν εναλλακτικό χώρο όπου η εθνική ταυτότητα παρουσιάζεται αντιφατική, προβληματική, σύνθετη, διπλή, χωρίς περιθώρια απλοποίησης. Ευρωπαϊά ή Μεξικανή, οι ταυτότητες που η ίδια επιλέγει για τον εαυτό της λειτουργούν σαν μέσα υπονόμησης των κυρίαρχων αφηγήσεων σχετικά με το έθνος.

3.2.4. Υβριδικότητα: Η δημιουργία του μετανεωτερικού υποκειμένου (cyborg)

Στις επόμενες αυτοπροσωπογραφίες η ζωγράφος αναπαριστά τον εαυτό της σε υβριδική μορφή: το σώμα της αναμειγνύεται με φυτά (*Ρίζες*, Εικ. 10), με ζώα (*Το πληγωμένο ελάφι*, Εικ. 11), με έναν ιωνικό κίονα (*Ο σπασμένος κίονας*, Εικ. 12). Πραγματικότητα και φαντασία συνυπάρχουν σε μια προσπάθεια να αποδοθεί η διαπλοκή των υβριδικών ταυτοτήτων. Η Falini κάνει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα σύνδεση ανάμεσα στα έργα της Κάλο και στο θεωρητικό πλαίσιο της Haraway (2000).

Η Haraway, στην προσπάθειά της να αναπτύξει μια εναλλακτική σοσιαλιστική-φεμινιστική στρατηγική στη μεταμοντέρνα εποχή, εισήγαγε τον όρο cyborg (κυβερνητικός οργανισμός) για να περιγράψει ένα υβρίδιο ανθρώπου και μηχανής, που θα ανέτρεπε τους κατεστημένους δυϊσμούς (άνθρωπος / μηχανή, εαυτός / άλλος, εσωτερικό / εξωτερικό, φύση / τεχνολογία). Το σταθερό, ενοποιημένο υποκείμενο του Διαφωτισμού αποσταθεροποιείται, τα διακριτά όρια παύουν να υφίστανται και ο εαυτός (επανα/απο)συναρμολογείται διαρκώς, επιτρέποντας την εξερεύνηση εναλλακτικών, περιφερειακών ταυτοτήτων.

Ως άλλο cyborg, η Κάλο καταργεί την κλασική διάκριση ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα (βλ. παραπάνω) και αυτοαναπαρίσταται ως μείξη ανθρώπου και φύσης / ζώου / αντικειμένου, καταργώντας το ιδεολόγημα της ενότητας του υποκειμένου. Το σώμα της είναι ανοιχτό και μας επιτρέπει να δούμε αυτό που κρύβεται μέσα: ένας κατεστραμμένος ιωνικός κίονας βρίσκεται στη θέση της σπονδυλικής της στήλης, υποδηλώνοντας τις πληγές που άφησε το ατύχημα (και οι επεμβάσεις) στο σώμα της. Αυτό το βασανισμένο σώμα μεταστοιχειώνεται συνεχώς, αποσυντίθεται, μένει γυμνό και ανοιχτό σε κοινή θέα. Το τραυματισμένο σώμα βρίσκεται πάνω σε μια εξίσου τραυματισμένη γη, γεμάτη ρωγμές, που μοιάζει να συμπάσχει με τη ζωγράφο. Η Ρηγοπούλου χαρακτηρίζει αυτήν την αυτοπροσωπογραφία «μια αρχετυπική εικόνα, της πάσχουσας γυναικείας μορφής, που είναι επίσης πάσχον μνημείο και πάσχουσα γη» (Ρηγοπούλου 2003, 381).

Επιπλέον, η Falini επισημαίνει ότι η Κάλο, επειδή δεν μπορούσε να κάνει παιδιά εξαιτίας του ατυχήματος που είχε, αφοσιώθηκε σε μια αέναη τεχνητή αναπαραγωγή του εαυτού της μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες. Αυτό το γεγονός την καθιστά cyborg, καθώς συντελείται το πέρασμα από την οργανική αναπαραγωγή στα πολλαπλά αντίγραφα (reproduction à replication, βλ. Haraway 2000, 54).

3.2.5. Το κατακερματισμένο (γυναικείο) σώμα, οι ιατρικές πρακτικές και η αναπαράσταση του πόνου

Στο *Νοσοκομείο Χένρι Φορντ* (Εικ. 13) η Κάλο καταγράφει την ιδιαίτερα οδυνηρή εμπειρία της αποβολής που είχε υποστεί. Σε αυτόν τον πίνακα η ζωγράφος εικονίζεται ολομόναχη, γυμνή, σε ένα μεγάλο κρεβάτι, πάνω σε ένα ματωμένο σεντόνι. Κρατάει με το αριστερό της χέρι τρεις αρτηρίες / ομφάλιους λώρους σαν κορδέ-

λες, στις άκρες των οποίων είναι δεμένα έξι αντικείμενα: α) το κάτω μέρος ενός σώματος, που μάλλον αναφέρεται στην αιτία της αποβολής, δηλαδή στην τραυματισμένη της σπονδυλική στήλη, β) ένα έμβρυο (προφανώς αυτό που χάθηκε με την αποβολή), γ) ένα σαλιγκάκι, σύμβολο της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά και της αργής διαδικασίας της αποβολής, δ) μια μηχανή για την αποστείρωση ιατρικών εργαλείων, που χρησιμοποιούνταν τότε στα νοσοκομεία, ε) μια ορχιδέα, σύμβολο σεξουαλικότητας, και στ) ένα τμήμα σκελετού που αναπαριστά τη γυναικεία λεκάνη, άλλη μια σαφής αναφορά στα αίτια της αποβολής της (Kettenmann 2004, 33-34).

Εδώ το γυναικείο σώμα δεν είναι πλέον κάτι σταθερό, ενιαίο και αμετάβλητο. Αντιθέτως, φетиχοποιείται μέσα από τον κατακερματισμό του και τη διασπορά των οργάνων στα έργα της Κάλο. Πρόκειται για μια ζωγραφική σύνθεση με έντονο βαθμό μυθοπλαστικότητας χωρίς όμως να θεωρηθεί σουρεαλιστική⁹. Τα αντικείμενα-σύμβολα που περιτριγυρίζουν τη ζωγράφο έχουν αποσπαστεί από το φυσιολογικό τους περιβάλλον και χρησιμοποιούνται μέσα σε καινούργια συμφραζόμενα. Επίσης, τα όρια ανάμεσα στο ορατό και στο αόρατο, στο εσωτερικό και στο εξωτερικό καταρρέουν.

Σε αυτόν τον πίνακα η Κάλο τολμά να αποτυπώσει και να εισαγάγει στη δημόσια σφαίρα μια ιδιαίτερα προσωπική εμπειρία, που μέχρι τότε αποτελούσε θέμα ταμπού και φυσικά δεν είχε αναπαρασταθεί. Χρησιμοποιώντας ως πηγές βιβλία ανατομίας και μαιευτικής, αλλά και τη μεξικανική αναθηματική τέχνη των retablos και ex-voto, προσπαθεί να εφεύρει μια καινούργια οπτική γλώσσα που θα καταγράψει και θα αποδώσει επαρκώς την απώλεια και τον πόνο που βίωσε¹⁰.

Σύμφωνα με τη Meskimmon (1996), αυτός ο συνδυασμός της ιατρικής εικονογράφησης, της αυτοπροσωπογραφίας και των συμβόλων γονιμότητας αποδεικνύει τις πολλαπλές σφαίρες και αναφορές μιας τόσο προσωπικής εμπειρίας. Το γυναικείο σώμα εικονίζεται ως το αντικείμενο ιατρικών πρακτικών, που αντιμετωπίζουν τη γυναίκα ιδιαίτερα ψυχρά και απρόσωπα, γεγονός που αποτυπώνεται στον πίνακα μέσα από το απόμακρο βιομηχανικό τοπίο στο βάθος του ορίζοντα.

Η αναπαράσταση αυτής της τραυματικής εμπειρίας της αποβολής θέτει σε αμφισβήτηση τη συμβατική ταύτιση της θηλυκότητας με τη μητρότητα. Μάλιστα, η Ankori (2005, 35) θεωρεί ότι η Κάλο με αυτή την αυτοπροσωπογραφία της ανατρέπει την καλλιτεχνική αναπαράσταση της σκηνης της Γέννησης του Χριστού, προβάλλοντας μια σκηνή αντί-Γέννησης.

Η δημιουργός, παρουσιάζοντας ένα σώμα προσημένο που αιμορραγεί, ανατρέπει και τη στερεοτυπική προτίμηση για την απεικόνιση ενός υγιούς και ελκυστικού γυναικείου σώματος, που αποτελεί αντικείμενο του ηδονοβλεπτικού ανδρικού βλέμματος. Η Κάλο λοιπόν επαναπροσδιορίζει το γυναικείο σώμα, αμφισβητώντας τις μέχρι τότε κυρίαρχες αναπαραστάσεις του.

Η Κάλο εξερευνά τον προσδιορισμό του σώματος και της ταυτότητάς της από

τις ιατρικές πρακτικές και στο *Δέντρο της ελπίδας* (Εικ. 14). Εικονίζει τον εαυτό της αριστερά με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή, αφήνοντας να φανούν μόνο οι ουλές από τις επεμβάσεις στη σπονδυλική της στήλη. Εδώ το γυναικείο σώμα υπόκειται αδύναμο και ανυπεράσπιστο στην ιατρική θεραπεία. Ωστόσο, δεξιά εικονίζεται η Φρίντα, η οποία, φορώντας την ενδυμασία Τεχουάνα, κοιτά απευθείας το θεατή με δύναμη και αυτοπεποίθηση. Και οι δύο Φρίντες λειτουργούν συμπληρωματικά, αποτελώντας αναπόσπαστα κομμάτια της ταυτότητάς της. Αποκαλύπτουν τη διπλή διάσταση της ασθένειας: από τη μια, πρόκειται για μια πολύ προσωπική, εσωτερική εμπειρία· από την άλλη, αυτή η εμπειρία ξεσκεπάζει και φέρνει στο φως βαθύτερα αισθήματα, καθιστώντας για άλλη μια φορά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό.

Το ίδιο μήνυμα με τον προηγούμενο πίνακα προσπαθεί να περάσει και μέσα από τον *Σπασμένο κίονα* (Εικ. 12), όπου απεικονίζει τον εαυτό της ως οσιομάρτυρα, με σαφείς αναφορές στη χριστιανική εικονογραφία (καρφιά, λευκό σάβανο). Παρόλο που υποφέρει εμφανέστατα, με καρφιά να τρυπούν το σώμα και το δακρυσμένο της πρόσωπο, δεν αποζητά τον οίκτο, αλλά στέκεται ευθυτενής και κοιτά στα μάτια το θεατή δείχνοντας δύναμη. Το ιατρικό «αντικείμενο» γίνεται υποκείμενο.

Μέσα από αυτούς τους πίνακες η Κάλο αμφισβητεί τον ιατρικό προσδιορισμό της γυναίκας ως ασθενούς, και γενικά την αυθεντία ανδρικών θεσμών που προσπαθούν να ελέγξουν και να ορίσουν τη γυναίκα. Αυτό το πετυχαίνει και μέσα από την οικειοποίηση και την προσαρμογή του γυναικείου γυμνού, που στην ιστορία της τέχνης συνδέθηκε με τη στερεοτυπική αποτύπωση (και κατανάλωση) της γυναικείας σεξουαλικότητας. Το γυμνό της σώμα ανατρέπει τη μέχρι τότε καλλιτεχνική αναπαράσταση των γυναικών. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο είναι ότι, μέσα από το δυνατό βλέμμα και την περήφανη στάση της, καθιστά ορατές τις γυναίκες, ιδιαίτερα εκείνες που υποφέρουν από κάποια αναπηρία και μένουν στο περιθώριο εξαιτίας της.

Επιπροσθέτως, μέσα από τον κατακερματισμό και τη διάλυση του σώματος στα έργα της, αναπαριστά τον πόνο, που γενικά μπορεί να εκφραστεί και να αποτυπωθεί πολύ δύσκολα. Πρόκειται για τον πόνο που εσωτερικεύεται μέσα από το ανέκφραστο, σαν μάσκα, πρόσωπό της ή εξωτερικεύεται μέσα από την ανατομική αναπαράσταση του σώματος, τη διασπορά οργάνων, τα καρφιά που τρυπούν το σώμα της, τις σταγόνες του αίματος, καθώς και μέσα από τα γυμνά, κατακερματισμένα τοπία που την περιβάλλουν. Με αυτόν τον τρόπο, η Κάλο έφερε στο προσκήνιο την αναπηρία και την ασθένεια, που μέχρι τότε δεν είχαν αναπαράσταθεί, τουλάχιστον όχι με τέτοια ένταση (Zarzycka 2006).

Είναι επίσης σημαντικό ότι παρουσιάζει τον πόνο σε διάφορες πολιτισμικές εκδοχές: η διαπλοκή του με τον ιατρικό λόγο, η τάση μυθοποίησης μέσα από τη δυτική καλλιτεχνική παράδοση (αγιογραφία – η Κάλο ως μάρτυρας), η απέραντη μοναξιά (στο ίδιο, 83). Η αναπαράσταση του πόνου στο καλλιτεχνικό έργο της Κάλο, η οπτι-

κή «αυτοπαθογραφία» της, όπως την αποκαλεί η Yang (⁴2005, 319), υπόκειται σε αλλαγές, αποδεικνύει τη ρευστή της φύση και δεν γίνεται στερεοτυπική.

Η Κάλο τόλμησε να εικονίσει το σώμα της όχι ως το αντικείμενο της ανδρικής φαντασίωσης, αλλά όπως το βίωσε η ίδια, με τα προσωπικά της τραύματα, διεκδικώντας το δικαίωμα στη δική της (εικαστική) γλώσσα για τις πληγές της. Σύμφωνα με τη Ρηγοπούλου, είναι η πρώτη φορά που καλλιτέχνης αναπαριστά τον εαυτό του/της τραυματισμένο, και μάλιστα χωρίς κανέναν εξωραϊσμό, ανατρέποντας μια μακραίωνη καλλιτεχνική παράδοση και ανοίγοντας το δρόμο στη σύγχρονη σωματική τέχνη (body art) και περφόρμανς:

Σχεδόν κανείς (και καμία) καλλιτέχνης σε Δύση και Ανατολή δεν έχει ζωγραφίσει, απ' όσο γνωρίζω, μέχρι την εποχή που δημιουργεί το έργο της η Kahlo τον εαυτό του τραυματισμένο, νεκρό ή σε αποσύνθεση [...] Το πάσχον, το νεκρό σώμα, εισβάλλει ως επί το πλείστον στον ζωγραφικό δυτικό χώρο ως το σώμα του άλλου: ως πάσχων Χριστός, ως βασανισμένος μάρτυρας, ως θνήσκων ήρωας, ως κατάδικος ή ως σώμα που υφίσταται χειρουργική επέμβαση ή νεκροτομή [...] Η Kahlo ανοίγει λοιπόν ένα δρόμο [...] Καταγράφοντας τις πληγές της δραματοποιεί την εικόνα της με έναν τρόπο που συνεχίζει αλλά και αντιπαράκειται σε μια μακραίωνη παράδοση αναπαράστασης... του ανθρώπινου κορμιού. (Ρηγοπούλου 2003, 366)

3.2.6. Η ανατροπή των συμβάσεων της χρονολογικής τάξης

Ορισμένοι μελετητές του έργου της Κάλο, όπως η Yang (⁴2005, 324), θεωρούν ότι οι αυτοπροσωπογραφίες της αποτελούν μια συμβατική αυτοβιογραφία στην οποία οι ιστορίες της ζωής της καταγράφονται με απόλυτη χρονολογική σειρά. Ωστόσο η Φρίντα Κάλο, όπως και άλλες γυναίκες καλλιτέχνιδες, δεν ακολουθεί τη συμβατική χρονολογική αφήγηση, αλλά καταφεύγει σε μια εντελώς προσωπική και «οικειακή» αντίληψη του χρόνου. Αυτή η προσωπική χρονολογική τάξη διαφαίνεται στα έργα της *Η γέννησή μου* (Εικ. 15) και *Η παραμάνα μου κι εγώ* (Εικ. 16).

Στο πρώτο από αυτά καταγράφει τη δική της άποψη για τη γέννησή της. Το κεφάλι της μητέρας της καλύπτεται από ένα σεντόνι, προφανώς για να υποδηλώσει το θάνατό της, όταν η Κάλο ζωγράφιζε τον πίνακα. Αυτός ο πίνακας μπορεί να αναφέρεται και στη δυσάρεστη και επώδυνη εμπειρία της αποβολής που είχε υποστεί η ίδια η ζωγράφος, αμφισβητώντας, για άλλη μια φορά, την ιδεολογική ταύτιση μεταξύ θηλυκότητας και μητρότητας. Ακόμη, ίσως να λειτουργεί ως μεταφορά για τη ζωγράφο που «γεννά» τον εαυτό της μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες. Ο χρόνος στο έργο δεν είναι γραμμικός αλλά κυκλικός: γέννηση και θάνατος διαπλέκονται. Η Κάλο επιστρέφει στη μήτρα ως νεογέννητο, ανατρέποντας το προοδευτικό πέρασμα του χρόνου.

Στον πίνακα *Η παραμάνα μου κι εγώ* (Εικ. 16) εικονίζεται η Φρίντα με ενήλικο

κεφάλι σε παιδικό σώμα να θηλάζει από μια παραμύνα¹¹. Η σχέση με την παραμύνα είναι ψυχρή, καθώς δεν υπάρχει ούτε καν οπτική επαφή. Εδώ η χρονολογική τάξη ανατρέπεται πλήρως και η βιωματική αίσθηση του χρόνου είναι αυτή που κυριαρχεί. Η ενήλικη Κάλο είναι παγιδευμένη σε ένα παιδικό κορμί, αναπαριστώντας με αυτόν τον τρόπο τον ανολοκλήρωτο, μη ενοποιημένο, απροσδιόριστο εαυτό της (Grimberg 1998, 97). Με αυτό το έργο δραματοποιεί τη μη ομαλή και ισορροπημένη ανάπτυξη της προσωπικότητάς της.

Ο χρόνος θεματοποιείται στην αυτοπροσωπογραφία της Κάλο *Ο χρόνος τρέχει* (Εικ. 17). Σε αυτήν η καλλιτέχνιδα ντυμένη απλά, φορώντας ένα προκολομβιανό περιδέραιο από νεφρίτη και σκουλαρίκια αποικιακού στιλ (Kettenmann 2004, 25), κοιτάζει με αυτοπεποίθηση το θεατή. Πίσω της μπορεί να διακρίνει κανείς κουρτίνες δεμένες με χοντρά κόκκινα κορδόνια και στον ουρανό ένα ελικοφόρο αεροπλάνο. Δεξιά της, πάνω σε ένα βάθρο, βρίσκεται ένα ρολόι.

Μέσα από όλα τα παραπάνω στοιχεία προσπαθεί να εικονογραφήσει την προσωπική της αντίληψη για το χρόνο. Τα κοσμήματά της αποτελούν σαφή αναφορά στο προκολομβιανό και αποικιοκρατικό παρελθόν του Μεξικού. Το έντονο βλέμμα της τονίζει το εδώ και τώρα, το αέναο παρόν της αυτοπροσωπογραφίας. Το αεροπλάνο, όπως μας πληροφορεί η Udall (2003-04), αναφέρεται ίσως σε ένα ιστορικά καταγεγραμμένο γεγονός το οποίο γνώριζε η Κάλο: στην πτήση πάνω από τον Ατλαντικό που πραγματοποίησε το 1927 ο Τσαρλς Λίντμπεργκ, ένα επίτευγμα που άνοιγε νέους δρόμους για το μέλλον. Το αεροπλάνο όμως, σε ένα δεύτερο επίπεδο, λειτουργεί και ως σύμβολο πτήσης που αναφέρεται στην προσωπική επιθυμία της ζωγράφου να ξεφύγει από την κλινήρη ζωή της (Barson 2005, 65).

Το αεροπλάνο λοιπόν μπορεί να αφορά και γεγονότα που συνέβησαν στο ιστορικό παρόν της Κάλο, αλλά και βαθιά προσωπικά βιώματα. Το ρολόι αποτελεί έναν ξεκάθαρο υπαινιγμό στην έννοια του χρόνου, καθώς μετράει το χρόνο που περνά. Για την Udall το ρολόι αποτελεί το μηχανικό alter ego της ζωγράφου, η οποία γίνεται ένα εργαλείο που μετράει το χρόνο – μια διαμεσολαβήτρια ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν (Udall 2003-04, 10).

Η παραπάνω αυτοπροσωπογραφία μαρτυρά για άλλη μια φορά την αμφίσημη και ιδιαίτερη στάση της Κάλο απέναντι στην έννοια του χρόνου. Δεν αποδεχόταν τη γραμμικότητά του, αλλά, ενσωματώνοντας στοιχεία από το παρελθόν και το παρόν, την πραγματικότητα και τη φαντασία / το μύθο, την ιδιωτική και δημόσια σφαίρα, προσπάθησε να αποδώσει τις δικές της, παράλληλες πραγματικότητες.

3.2.7. Η αυτοπροσωπογραφία ως μορφή θεραπείας του εαυτού

Αυτή η εμμονή που έδειξε η Κάλο με την απεικόνιση του εαυτού της στον καμβά μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή θεραπείας από τον σωματικό και ψυχολογικό πόνο που βίωσε σε όλη τη ζωή της. Με άλλα λόγια, η αυτοπροσωπογραφία είναι δυνατόν

να αντικαταστήσει την πραγματική θεραπεία, όπως και η νεωτερική αυτοβιογράφιση (στην αυτοαναλυτική εκδοχή της)¹². Τα πορτρέτα του εαυτού, ως εικονικές αυτοβιογραφίες, αποδεικνύονται ιδιαίτερα χρήσιμα για τα άτομα που υποφέρουν από κάποια αναπηρία (Yang 2005, 316).

Η Κάλο, μέσα από τη ζωγραφική αποτύπωση του πληγωμένου και τραυματισμένου εαυτού της αλλά και μέσα από την απεικόνιση αντιφατικών πλευρών της υποκειμενικότητάς της (για παράδειγμα, στη διπλή αυτοπροσωπογραφία *Οι δύο Φρίντες*, Εικ. 8), προσπάθησε να υπερβεί την εμπειρία του κατακερματισμού και να ανακτήσει μια ταυτότητα με συνοχή και ενότητα (Zarzycka 2007, 17). Μέσα από το γαλήνιο και απαθές πρόσωπο των αυτοπροσωπογραφιών της ήθελε όχι μόνο να κρύψει αλλά και να ξεπεράσει την οδύνη και την αγνόηση που βίωνε, προβάλλοντας μια αίσθηση δύναμης και υπέρβασης των περιορισμών του σώματός της.

Σύμφωνα με την Goldsmith (2004), η Κάλο μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες της, και γενικότερα μέσα από την καλλιτεχνική της δημιουργικότητα, κατάφερε να πλάσει ένα μέσο που της έδινε ψυχολογική ζωντάνια ως αντίβαρο στην ψυχική της νέκρωση, η οποία οφειλόταν στα τραγικά γεγονότα της ζωής της.

Η Dosamantes-Beaudry (2001, 16-17) αναφέρεται με ψυχαναλυτικούς όρους στην ψυχολογική-θεραπευτική λειτουργία των αυτοπροσωπογραφιών της Κάλο. Οι εικόνες του εαυτού της λειτουργούσαν ως ο καθρέπτης που δεν είχε στην παιδική της ηλικία, εξαιτίας της ανεπαρκούς συναισθηματικής σχέσης με τη μητέρα της, και που αντανάκλασε ένα αψεγάδιαστο είδωλό της, το οποίο της πρόσφερε (προσωρινή) ανακούφιση από τον επώδυνο βίο της¹³.

Επιπλέον, η ζωγράφος χρησιμοποίησε τις αυτοπροσωπογραφίες της ως όχημα για να εκφράσει ελεύθερα σκέψεις, συναισθήματα και εμπειρίες που δεν ήταν αποδεκτές, που δεν είχαν αναπαρασταθεί ως τότε (για παράδειγμα η γυναικεία εμπειρία της αποβολής) ή που ήταν σε σύγκρουση μεταξύ τους. Οι αυτοπροσωπογραφίες της είχαν μια απελευθερωτική διάσταση για την ίδια που ζούσε μέσα σε ένα καταπιεστικό, πατριαρχικό κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο περίμενε από τις γυναίκες να εκπληρώνουν τη δημιουργικότητά τους μόνο μέσα από τη μητρότητα.

Μέσα από την υιοθέτηση μορφών της μεξικανικής λαϊκής τέχνης (βλ. *retablos* και *ex-votos*), η Κάλο διαφοροποιήθηκε έντονα από το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ύφος των ανδρών Μεξικανών καλλιτεχνών της εποχής της (για παράδειγμα, Ντιέγκο Ριβέρα, Χοσέ Κλεμέντε Ορόσκο, Νταβίντ Αλφάρο Σικιέρος), οι οποίοι προσπάθησαν μέσα από τοιχογραφίες να αναπαραστήσουν τη νέα μεξικανική ταυτότητα. Μέσα από τη ζωγραφική μικρών διαστάσεων, η Κάλο απέρριψε την ιδεολογία των τοιχογραφιών, όπου οι γυναίκες ήταν απλώς παθητικοί θεατές των ανδρών ηγετών¹⁴.

Τέλος, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τα έργα της σαν μια πρόσκληση στους θεατές να μοιραστούν τον πόνο της και να συμβάλλουν θεραπευτικά στην αποκατάσταση του πληγωμένου εαυτού της:

Ίσως, λοιπόν, να μπορούσαμε να διαβάσουμε τα έργα της [...] ως ένα ερωτικό κάλεσμα στο μάτι μας [...] να ανατάξει τις ρωγμές, να εποικίσει τα τραύματα, να αποδώσει το σώμα και πάλι ενιαίο διά της επιθυμίας του, που θα ξυπνήσει και τη δική της επιθυμία. (Ρηγοπούλου 2003, 381, η έμφαση δική μου)

4. Επίλογος

Σε αυτήν την εργασία οι αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο προσεγγίστηκαν όχι με βάση τις βιογραφικές λεπτομέρειες της ζωής της, αλλά ως το ζωγραφικό ισοδύναμο τής (μετα)νεωτερικής / νέας αυτοβιογραφίας, που μεταξύ των άλλων ασκεί κριτική στους συμβατικούς τρόπους αυτοαναπαράστασης και άρει τη χρονολογική τάξη της αφήγησης.

Τα πορτρέτα του εαυτού της Κάλο ανέδειξαν ένα υποκείμενο που δεν διαθέτει ενότητα ή σταθερότητα, αλλά που η δομή του είναι διασπορική / υβριδική. Το γαλίνιο και ανέκφραστο πρόσωπο των αυτοπροσωπογραφιών της είναι στην ουσία μια μάσκα που αποκλείει κάθε αναζήτηση της γνήσιας και αληθινής ταυτότητας της ζωγράφου. Τα έργα της δεν αποτελούν μια διαφανή, μιμητική απόδειξη της ζωής της. Αντιθέτως, μπορούν να ερμηνευθούν ως προσπάθειες επαναχαρτογράφησης της ταυτότητας ως κατακερματισμένης, ασταθούς και εναλλακτικής, πέρα από κοινωνικές επιταγές και περιορισμούς.

Τα παραδοσιακά μοντέλα σκέψης αποδομούνται και παραχωρούν τη θέση τους σε μια νέα, «ενδιάμεση» πραγματικότητα, που καταργεί τα σύνορα ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, το παρελθόν και το παρόν, τον εαυτό και τον άλλο, το ιερό και το εγκόσμιο. Η Κάλο, ως γυναίκα καλλιτέχνιδα, αντιστάθηκε στις δυνάμεις που προσπαθούσαν να την προσδιορίσουν (πατριαρχική κοινωνία, ανδροκρατούμενη καλλιτεχνική παράδοση, ιατρικός λόγος). Επιπλέον, τις χρησιμοποίησε για να δημιουργήσει κάτι εντελώς καινούργιο και πρωτότυπο.

Ζωγραφίζοντας τον εαυτό της και το σώμα της σε πολλαπλούς ρόλους, μέσα από την ενσωμάτωση μυθοπλαστικών και ρεαλιστικών στοιχείων και τις μεθόδους της συναρμολόγησης και της αντιπαράθεσης, η Κάλο ξεπέρασε τη συμβατική ιστορία του καλλιτέχνη που η ζωή του διακρίνεται από σταθερότητα, συνοχή και ωριμότητα¹⁵. Η ίδια αρνήθηκε την αναγωγή της σε μια κατηγορία ή ταυτότητα. Αντιθέτως, προτίμησε να διατηρήσει την αντίθεση ανάμεσα στους διαφορετικούς κόσμους που την απαρτίζουν.

Η απόκλισή της από τις παραδοσιακές συμβάσεις διαφαίνεται και από την τιτλοφορική πρακτική που ακολούθησε: οι πίνακές της έχουν συνήθως παραπάνω από έναν τίτλο (βλ. Παράρτημα), μαρτυρώντας τη διάθεσή της για αποσταθεροποίηση και μη απόδοση συγκεκριμένου νοήματος. Ακόμη και ο χρόνος των αυτοπροσωπο-

γραφιών δεν είναι γραμμικός, αλλά κυκλικός και βαθιά προσωπικός. Μέσα από εικόνες γέννησης και επιστροφής στη μήτρα και στην παιδική ηλικία, η Κάλο αμφισβητεί ανοιχτά κάθε έννοια γραμμικής χρονολογικής αφήγησης της ζωής της.

Το πολυδιάστατο έργο της, που λειτουργήσε και ως μορφή αυτοθεραπείας για την ίδια, δεν μπορεί να χωρέσει στον συμβατικό τύπο αυτοβιογραφίας. Αντιθέτως, όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά του το εντάσσουν στο πλαίσιο της νεωτερικής, γυναικείας αυτοβιογραφίας. Ένα τέτοιο θεωρητικό πλαίσιο μπορεί να βοηθήσει ιδιαίτερα, ως μεθοδολογικό εργαλείο, στην πιο συστηματική ανάλυση και ερμηνεία των γυναικείων αυτοπροσωπογραφιών –αλλά και άλλων μορφών τέχνης με έντονα αυτοβιογραφικό υλικό, όπως η σωματική τέχνη και οι σύγχρονες περφόρμανς– οι οποίες διαρκώς διευρύνουν, μέσα από ανανεωμένη θεματολογία και εικαστικά μέσα, αυτήν τη μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση.

Βιβλιογραφία

- Ankori, Gannit (2005), “Frida Kahlo: The fabric of her art”, στο Emma Dexter/Tanya Barson (επιμ.), *Frida Kahlo*, Tate Publishing, London, 30-45.
- Avgitidou, Angeliki (2003), “Performances of the self”, *Digital Creativity* 14, 3, 131-138.
- Baddeley, Oriana (1991), “‘Her dress hangs here’: De-frocking the Kahlo cult”, *The Oxford Art Journal* 14, 1, 10-17.
- Bakewell, Liza (1993), “Frida Kahlo: A contemporary feminist reading”, *Frontiers: A Journal of Women Studies* 13, 3, 165-189.
- Barson, Tanya (2005), “‘All Art is at Once Surface and Symbol’: A Frida Kahlo Glossary”, στο Emma Dexter/Tanya Barson (επιμ.), *Frida Kahlo*, Tate Publishing, London, 54-79.
- Barthes, Roland (1986), “The death of the author”, στο Robert Con Davis (επιμ.), *Contemporary Literary Criticism. Modernism through Poststructuralism*, Longman, New York/London, 146-150.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London/New York.
- Block, Rebecca/Hoffmann-Jeep, Lynda (1999), “Fashioning national identity – Frida Kahlo in ‘Gringolandia’”, *Woman’s Art Journal* 19, 2, φθινόπωρο 1998-χειμώνας 1999, 8-12.
- Borzello, Frances (1998), *Seeing ourselves: women’s self-portraits*, Thames and Hudson, London.
- Brodzki, Bella/Schenck, Celeste (1988), “Introduction”, στο Bella Brodzki/Celeste Schenck (επιμ.), *Life/lines-Theorizing Women’s Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1-15.
- Castro-Sethness, Maria A. (2004-05), “Frida Kahlo’s spiritual world: The influence of Mexican retablo and ex-voto paintings on her art”, *Woman’s Art Journal* 25, 2, φθινόπωρο 2004-χειμώνας 2005, 21-24.
- Chadwick, Whitney (1998), “An infinite play of empty mirrors – Women, Surrealism and Self-representation” στο Whitney Chadwick (επιμ.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-representation*, MIT Press, Massachusetts, 2-35.
- Crozier, Ray W./Greenhalgh, Paul (1988), “Self-Portraits as presentations of self”, *Leonardo* 21, 1, 29-33.
- De Toro, Alfonso (2004), “La ‘nouvelle autobiographie’ postmoderne ou l’impossibilité d’une histoire

- à la première personne: Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* et Doubrovsky *Le Livre brisé*”, στο Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (επιμ.), *Autobiographie revisited*, Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zurich/New York, 79-116.
- Dexter, Emma (2005), “The Universal Dialectics of Frida Kahlo”, στο Emma Dexter/Tanya Barson (επιμ.), *Frida Kahlo*, Tate Publishing, London, 10-29.
- Dosamantes-Beaudry, Irma (2001), “Frida Kahlo: self-other representation and self healing through art”, *The Arts in Psychotherapy* 28, 1, 5-17.
- Doy, Gen (2005), *Picturing the Self – Changing views of the subject in visual culture*, I. B. Tauris, London.
- Edholm, Felicity (1992), “Beyond the mirror: women’s self-portraits”, στο Frances Bonner/Lizbeth Goodman/Richard Allen/Linda Janes/Catherine King (επιμ.), *Imagining women: cultural representations and gender*, Polity Press, Cambridge, 154-172.
- Falini, Daniela, “Frida and Donna Haraway’s cyborg”, “Frida’s disturbing art”
<<http://www.fridakahlo.it/CYBORG2.HTML>> <<http://fridakahlo.it/distart2.html>>
- Foucault, Michel (1986), “What is an author?”, στο Robert Con Davis (επιμ.), *Contemporary Literary Criticism. Modernism through Poststructuralism*, Longman, New York/London, 173-187.
- Goldsmith, Marlene (2004), “Frida Kahlo: Abjection, psychic deadness and the creative impulse”, *Psychoanalytic Review* 91, 6, Δεκέμβριος 2004, 723-758.
- Grimberg, Salomon (1998), “Frida Kahlo: The self as end”, στο Whitney Chadwick (επιμ.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-representation*, MIT Press, Massachusetts, 83-104.
- Haraway, Donna J. (2000), “A Manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s”, στο Gill Kirkup/Linda Janes/Kath Woodward/Fiona Hovenden (επιμ.), *The gendered cyborg – A Reader*, Routledge, London/New York, 50-57.
- Helland, Janice (1992), “Culture, politics, and identity in the paintings of Frida Kahlo”, στο Norma Broude/ Mary D. Garrard (επιμ.), *The expanding discourse – Feminism and Art History*, Westview Press, New York, 397-407.
- Howarth, William L. (1980), “Some principles of autobiography”, στο James Olney (επιμ.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 84-114.
- Kettenmann, Andrea (2004), *Φρίντα Κάλο, 1907-1954 – Πόνος και πάθος*, Taschen/Γνώση, επιμ. Ανδρέας Παππάς, Κολωνία.
- (2005), *Ντιέγκο Ριβέρα, 1886-1957 – Ένα επαναστατικό πνεύμα στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Ανδρέας Παππάς, Taschen/Γνώση, Κολωνία.
- Latimer, Joanna (2009), “Unsettling bodies: Frida Kahlo’s portraits and in/dividuality”, *Sociological Review* 56, 2, 46-62.
- Lejeune, Philippe (1989), *On Autobiography*, μτφρ. Katherine Leary, επιμ. Paul John Eakin, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Lucie-Smith, Edward (1987), “The self portrait – A background”, στο Edward Lucie-Smith/Sean Kelly (επιμ.), *The self-portrait: a modern view*, Sarema Press, London, 8-25.
- Meskimmon, Marsha (1996), *The art of reflection – Women Artists’ Self-portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York.
- Μπόμπολου, Ντιάνα (2001), «Φρίντα Κάλο – Μια μοναδική προσωπικότητα σε μια μοναδική εποχή», *Μανδραγόρας* 26, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2001, 3-6.
- Mulvey, Laura (2005), *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης (1993), *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα.
- Ρηγοπούλου, Πέπη (2003), *Το σώμα: από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Romero-Cesareo, Ivette (1994), “Art, self-portraiture, and the body”, *Callaloo* 17, 3, 910-915.
- Rosenberg, Jakob (1968), *Rembrandt: Life and Work*, Phaidon, London/New York.
- Schulze, Theo (1998), “Selbstbildnis und Bildung” στο Stephanie Hellekamps (επιμ.), *Ästhetik und*

- Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie*, Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 67-77.
- Siltala, Pirkko (1998), "I Made a Picture of My Life – a Life from the Picture: The life of the body in the pictures and writings of Frida Kahlo", *International Forum of Psychoanalysis* 7, 3, 133-155.
- Smith, Sidonie (1987), *A poetics of women's autobiography*, Indiana University Press, Bloomington /Indianapolis.
- Smith, Sidonie/Watson, Julia (επιμ.), (42005), *Interfaces: women, autobiography, image, performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Stanton, Domna C. (1987), "Autogynography: Is the Subject Different?", στο Domna C. Stanton (επιμ.), *The female autograph*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 3-20.
- Thomson, Duncan (2001), "Self-portraiture", *The Oxford Companion to Western Art*, επιμ. Hugh Brigstocke, Oxford University Press, 2001.
- (2005) *Grove Art Online*, Oxford University Press.
<<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.994329>>
- Udall, Sharyn R. (2003-04), "Frida Kahlo's Mexican body: History, identity, and artistic aspiration", *Woman's Art Journal* 24, 2, φθινόπωρο 2003-χειμώνας 2004, 10-14.
- Volk, Steven S. (2000), "Frida Kahlo remaps the nation", *Social Identities* 6, 2, 165-188.
- Watson, Julia/Smith, Sidonie (1992), "De/Colonization and the politics of discourse in women's autobiographical practices", στο Julia Watson/Sidonie Smith (επιμ.), *De/colonizing the Subject – The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, xiii-xxi.
- (42005), "Introduction: Mapping women's self-representation at visual/textual interfaces", στο Sidonie Smith/J. Watson (επιμ.), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1-46.
- Yang, Mimi Y. (42005), "Articulate image, painted diary: Frida Kahlo's autobiographical interface", στο S. Smith/Julia Watson (επιμ.), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 314-341.
- Zarzycka, Marta Joanna (2006), "'Now I Live on a Painful Planet' – Frida Kahlo revisited", *Third Text* 20, 1, 73-84.
- (2007), *Body as Crisis. Representation of Pain in Visual Arts*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης.
<<http://igitur-archive.library.uu.nl/dissertations/2007-0625-201222/full.pdf>>

Σημειώσεις

1. Η παρούσα εργασία βασίζεται στην αδημοσίευτη διπλωματική μου εργασία που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Α.Π.Θ.
2. Οι πληροφορίες σχετικά με τις διαφορετικές μορφές και λειτουργίες των αυτοπροσωπογραφιών στην ιστορία της τέχνης προέρχονται από την Avgitidou (2003) και την Borzello (1998).
3. Οι μεταφράσεις όλων των παραθεμάτων από τα αγγλικά είναι δικές μου.
4. Ο Foucault στο «What is an author?» (1986) θεωρεί το συγγραφέα μια ιστορικά μεταβαλλόμενη λειτουργία του κειμένου, και ο Barthes στο επίμαχο «The death of the author» (1986) ισοπε-

δώνει κυριολεκτικά την κλασική εικόνα ενός απτού συγγραφέα από τον οποίο πηγάζει το νόημα του έργου.

5. Οι πληροφορίες για τη ζωή της Κάλο προέρχονται από την Kettenmann (2004).

6. Για το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (Μεξικανική Επανάσταση, αναζήτηση μεξικανικής ταυτότητας) που περιέβαλλε την Κάλο και το έργο της βλ. ενδεικτικά Dexter 2005, Kettenmann 2004, Mulvey 2005, και Μπόμπολου 2001.

7. Για μια ανάλυση του ρόλου της ενδυμασίας της Κάλο ως μορφής πολιτικής, επαναστατικής ιδεολογίας στο μετεπαναστατικό Μεξικό, βλ. Block/Hoffmann-Jeep (1998-99).

8. Για τη σύνδεση του μεξικανικού εθνικισμού και της χρήσης της εικονογραφίας των Αζτέκων από την Κάλο, βλ. Helland 1992.

9. Κάποιοι κριτικοί, όπως η Chadwick (1998), εντάσσουν το έργο της Κάλο στο γυναικείο σουρεαλιστικό κίνημα. Ωστόσο, θα συμφωνήσουμε με την άποψη της Kettenmann (2004) ότι οι πίνακες της Κάλο δεν μπορούν να θεωρηθούν σουρεαλιστικοί, καθώς δεν αποδεσμεύονται πλήρως από την πραγματικότητα.

10. Η Κάλο ενσωμάτωσε στα έργα της στοιχεία από τα υλικά, το μέγεθος και το καλλιτεχνικό ύφος των retablos, αφιερωματικών πινάκων με θέμα αγίους ή μάρτυρες, και των ex-voto, που αναπαριστούσαν τη θαυματουργή θεραπεία κάποιου αρρώστου. Αυτά τα αναθηματικά έργα, που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση τον 19ο αιώνα στις αγροτικές περιοχές του Μεξικού, φιλοτεχνούνταν από ερασιτέχνες ζωγράφους πάνω σε μικρού μεγέθους μεταλλικές επιφάνειες και είχαν πολύ προσωπικό χαρακτήρα. Μέσα από την υιοθέτηση αυτών των χαρακτηριστικών, η Κάλο κατάφερε να συνδέσει παρελθόν και παρόν και να ταυτιστεί με το Μεξικό και τις πολιτισμικές του ρίζες (Castro-Sethness, 2004-05).

11. Στην πραγματικότητα η μητέρα της Κάλο, λόγω διαφόρων αιτίων (κατάθλιψη, προηγούμενη απώλεια παιδιού, εγκυμοσύνη), δεν μπορούσε να τη θηλάσει (Grimberg 1998, 94-95).

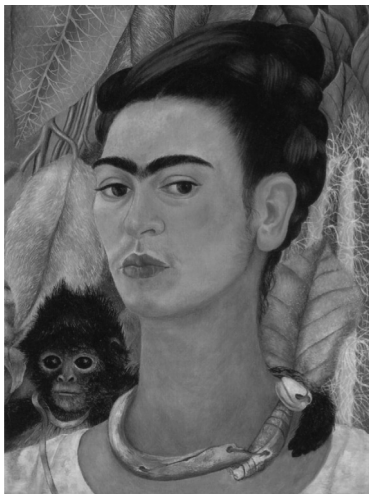
12. Πασχαλίδης 1993, 238-240.

13. Διάφοροι ψυχαναλυτές παρομοιάζουν τη μητρική φιγούρα με καθρέπτη. Όταν το παιδί κοιτάζει το πρόσωπο της μητέρας και η μητέρα το πρόσωπο του παιδιού, το παιδί αυτοπροσδιορίζεται: στο πρόσωπο / βλέμμα της μητέρας καθρεφτίζεται ο ίδιος ο εαυτός του (για μια εκτενέστερη παρουσίαση αυτών των ψυχαναλυτικών θεωριών, βλ. Siltala 1998). Η προβληματική σχέση που είχε η Κάλο με τη μητέρα της –η απουσία/θάνατος της μητέρας της και η έλλειψη της μητρικής φροντίδας διαφαίνονται στις αυτοπροσωπογραφίες *Η γέννησή μου* (Εικ. 15) και *Η παραμιά μου κι εγώ* (Εικ. 16)– δεν της επέτρεψε ένα τέτοιο καθρέπτισμα / αυτοπροσδιορισμό, με αποτέλεσμα να μην έχει η ζωγράφος μια ομαλή συναισθηματική εξέλιξη.

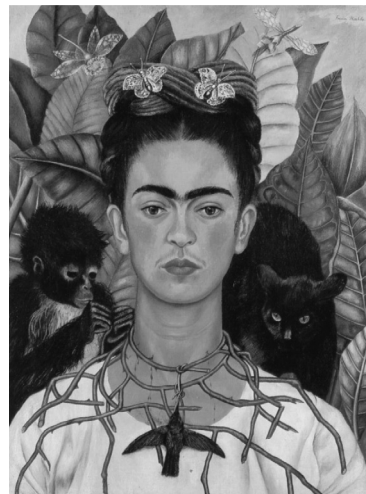
14. Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στο κίνημα των Μεξικανών τοιχογράφων και στη χρήση των τοιχογραφιών ως μετεπαναστατικών ιδανικών, βλ. Bakewell 1993 και Kettenmann 2005.

15. Η Latimer (2009) διακρίνει εύστοχα στο έργο της Κάλο τις μεθόδους της συναρμολόγησης, δηλαδή της συνύπαρξης ετερόκλητων στοιχείων στους πίνακές της, και της αντιπαράθεσης, δηλαδή της διατήρησης της διαφορετικότητας αυτών των στοιχείων. Αυτές οι μέθοδοι καθιστούν ολοφάνερη την ιδιαίτερα σύνθετη και ανομοιογενή φύση της πραγματικότητας και της ανθρώπινης υποκειμενικότητας.

Παράρτημα: Οι αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο



Εικ. 1: Αυτοπροσωπογραφία με πίθηκο
(*Autorretrato con mono*), 1938
Λάδι σε μασονίτη, 40,6 x 30,5 εκ.
Πινακοθήκη Albright-Knox,
Μπάφαλο (Νέα Υόρκη)
Κληροδότημα A. Conger Goodyear



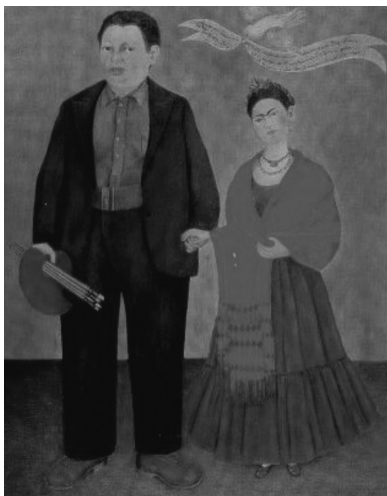
Εικ. 2: Αυτοπροσωπογραφία με ακάνθινο πε-
ριδέραιο (*Autorretrato con collar de espinas*),
1940, Λάδι σε μουνσαμά, 63,5 x 49,5 εκ.
Συλλογή του Κέντρου Ανθρωπιστικών Ερευνών
Harry Ransom, Πανεπιστήμιο του Τέξας,
Ωστιν (Τέξας)



Εικ. 3: Αυτοπροσωπογραφία αφιερωμένη
στον δρα Eloesser
(*Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser*), 1940
Λάδι σε μασονίτη, 59,5 x 40 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 4: *Η μάσκα* (*La máscara*),
1945, Λάδι σε μουνσαμά, 40 x 30,5 εκ.
Πόλη του Μεξικού
Συλλογή Dolores Olmedo



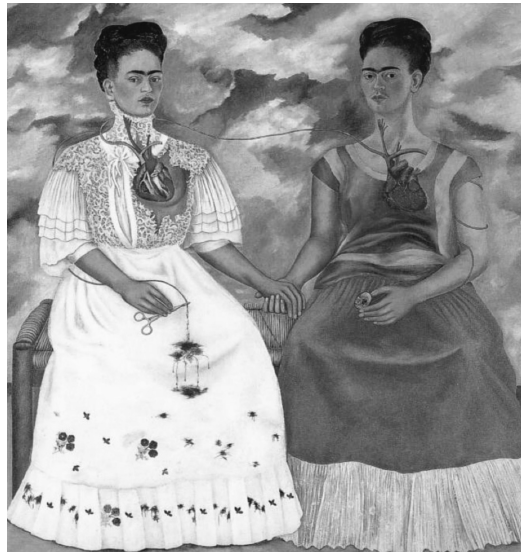
Εικ. 5: Φρίντα και Ντιέγκο ή Φρίντα Κάλο και Ντιέγκο Ριβέρα (Frieda y Diego o Frieda Kahlo y Diego Rivera), 1931, Λάδι σε μουσαμά 100 x 79 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Σαν Φρανσίσκο, Συλλογή / δωρεά Albert M. Bender, 36.6061



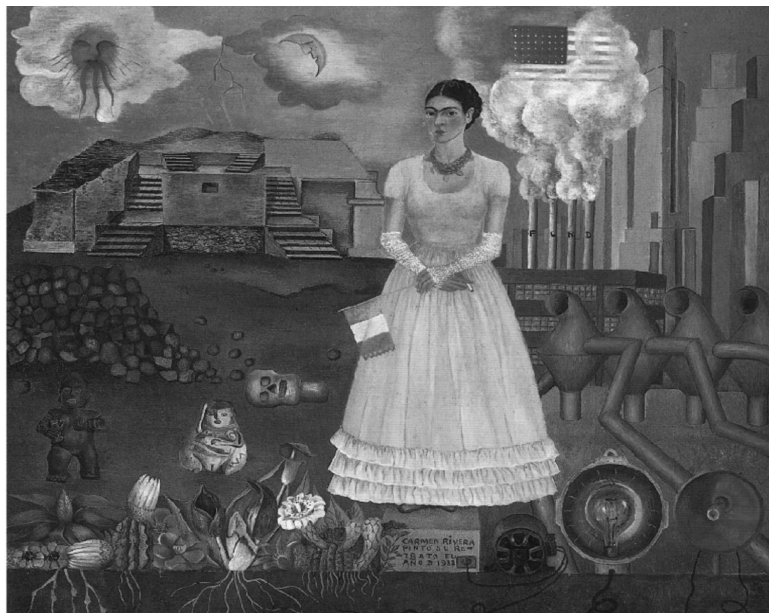
Εικ. 6: Αυτοπροσωπογραφία ως Τεχουάνα ή ο Ντιέγκο στις σκέψεις μου ή Με τη σκέψη στον Ντιέγκο (Autorretrato como Tehuana o Diego en mi pensamiento o Pensando en Diego), 1943, Λάδι σε μασονίτη, 76 x 61 εκ. Συλλογή Jacques και Natasha Gelman, Πόλη του Μεξικού



Εικ. 7: Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά (Autorretrato con pelo cortado), 1940 Λάδι σε μουσαμά, 40 x 27,9 εκ. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, δωρεά του Edgar Kaufmann Jr, Νέα Υόρκη



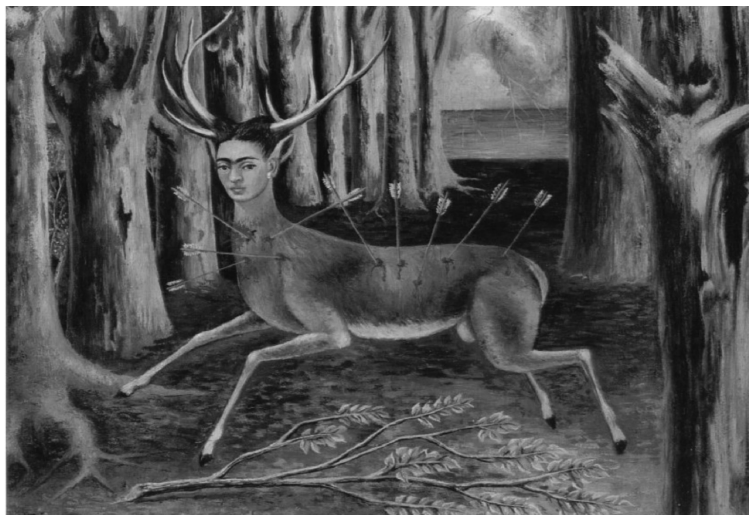
Εικ. 8: Οι δύο Φρίντες (Las dos Fridas), 1939 Λάδι σε μουσαμά, 173,5 x 173 εκ. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Πόλη του Μεξικού



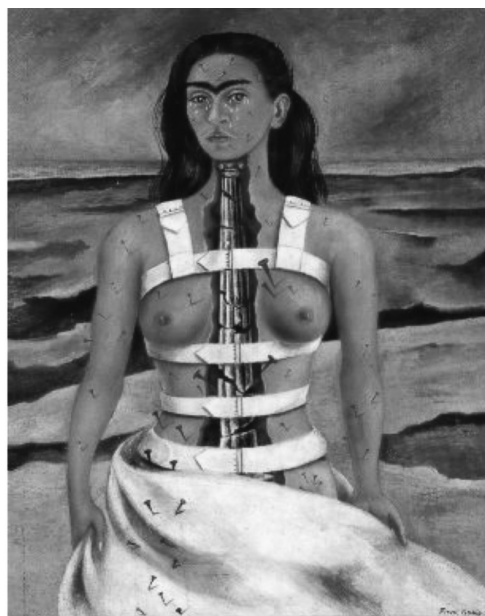
Εικ. 9: Αυτοπροσωπογραφία στα σύνορα Μεξικού και Ηνωμένων Πολιτειών
(*Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*), 1932
Λάδι σε μέταλλο, 31 x 35 εκ., Συλλογή Manuel Revero, Νέα Υόρκη



Εικ. 10: Ρίζες (*Raices*), 1943
Λάδι πάνω σε φύλλο μετάλλου
30,5 x 49,9 εκ., Συλλογή Marilyn O. Lubetkin

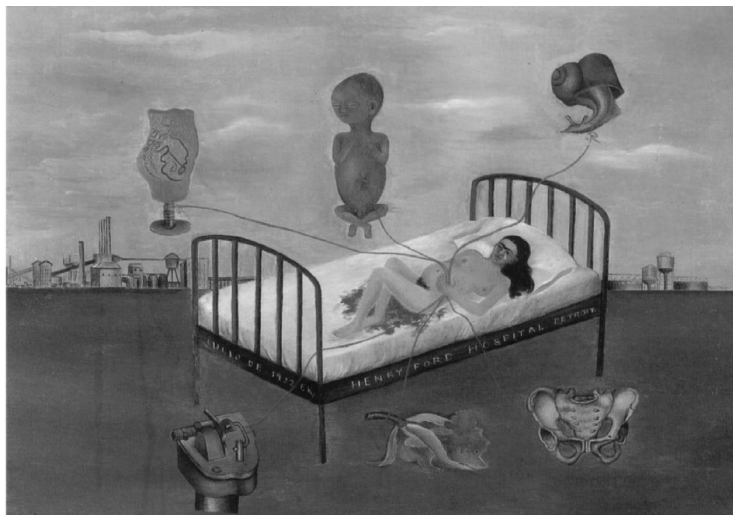


Εικ. 11: Το πληγωμένο ελάφι ή Το ελαφάκι ή Είμαι ένα κακόμοιρο ελαφάκι
(*El venado herido o El venadito o Soy un pobre venadito*), 1946
Λάδι σε μασονίτη, 22,4 x 30 εκ. Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 12: Ο σπασμένος κίονας
(*La columna rota*), 1944

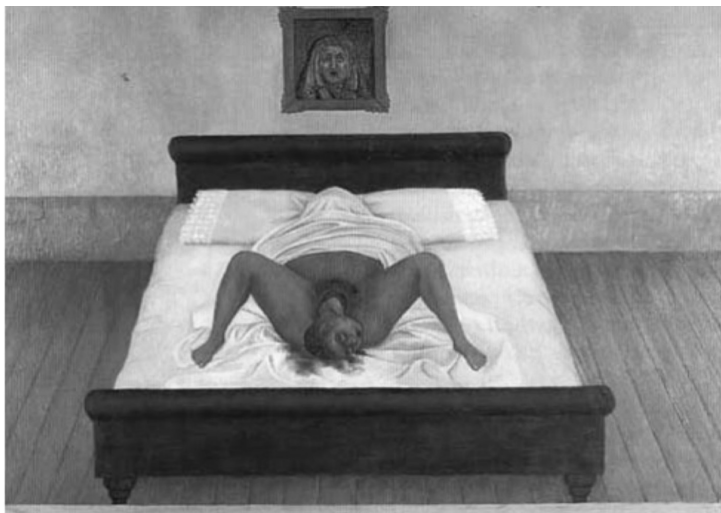
Λάδι σε μουσαμά πάνω σε μασονίτη, 40 x 30,7 εκ., Συλλογή Dolores Olmedo, Πόλη του Μεξικού



Εικ. 13: Νοσοκομείο Χένρι Φορντ ή Το ιπτάμενο κρεβάτι
(*Henry Ford Hospital o La cama volando*), 1932
Λάδι σε μέταλλο, 30,5 x 38 εκ., Συλλογή Dolores Olmedo, Πόλη του Μεξικού



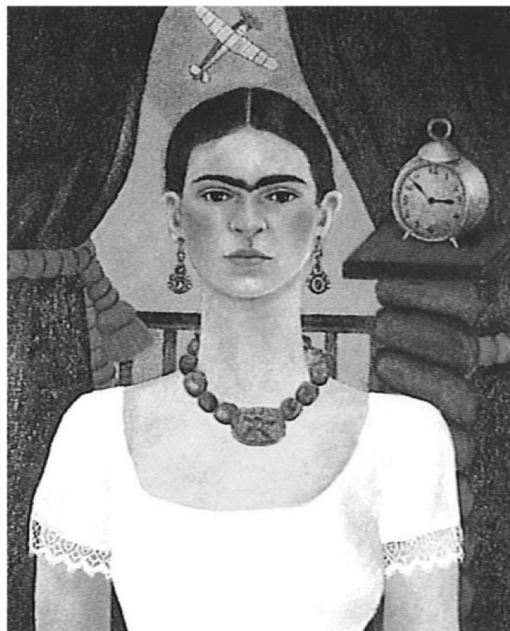
Εικ. 14: Δέντρο της ελπίδας, κράτα γερά
(*Arbol de la esperanza, manténte firme*), 1946
Λάδι σε μασονίτη, 55,9 x 40,6 εκ., Συλλογή Daniel Filipacchi, Παρίσι



Εικ. 15: *Η γέννησή μου ή Γέννηση*
(*Mi nacimiento o Nacimiento*), 1932
Λάδι σε μέταλλο, 30,5 x 35 εκ., Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 16: *Η παραιμένα μου κι εγώ ή Θηλάζω*
(*Mi nana y yo o Yo mamando*), 1937
Λάδι σε μέταλλο, 30,5 x 34,7 εκ., Συλλογή Dolores Olmedo, Πόλη του Μεξικού



Εικ. 17: Αυτοπροσωπογραφία «Ο χρόνος τρέχει»
(*Autorretrato "El tiempo vuela"*), 1929
Λάδι σε μασονίτη, 86 x 68 εκ., Ιδιωτική συλλογή