

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy
Sdružená uměnovědná studia

předmět: US_46 Kapitoly z dějin umění II.

Interpretace výtvarného díla z 19. – 21. století
Seminární práce: esej

**Frida Kahlová (1949):
El abrazo de amor del universo,
la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl.**

*/zde by bylo vhodné uvést i materiál, techniku, rozměry a místo uložení,
je to uvedeno níže, v kap. 3/*

Autorka:

.....

Brno, 17. dubna 2010

Obsah

- 1 Úvod
- 2 Interpretační přístupy podle Jana Zálešáka
 - 2.1 Intentio auctoris
 - 2.2 Intentio operis
 - 2.3 Intentio lectoris
- 3 Základní charakteristiky díla
- 4 Formální rozbor
 - 4.1 Rozmístění objektů a postav
 - 4.2 Lineární výstavba
 - 4.3 Prostorové plány
 - 4.4 Kompozice
- 5 Interpretace díla
 - 5.1 Intentio auctoris
 - 5.1.1 Psychologizující interpretace autorských intencí
 - 5.1.1.1 Oidipův komplex v manželském vztahu
 - 5.1.1.2 Vraccující se motiv smrti
 - 5.1.2 Sociologizující interpretace autorských intencí
 - 5.1.2.1 Historický a politický kontext
 - 5.1.2.2 Kulturní kontext – aztécká mytologie a symbolika
 - 5.1.2.3 Spiritualita a vliv latinskoamerických *ex-voto* a *retablo*
 - 5.2 Další možné interpretace
 - 5.2.1 Intentio operis
 - 5.2.2 Intentio lectoris
- 6 Závěr
- 7 Literatura a internetové zdroje

1 Úvod

Tématem práce je interpretace malby Fridy Kahlové z roku 1949, která nese název *El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl*. Kahlová je mezinárodně známou mexickou malířkou, řada autorů mluví o populárním kultu s ní spojeném, který má původ v devadesátých letech. S růstem finanční hodnoty jejich děl rostl také zájem o její život (Baddeleyová, 1991: 10), například v roce 2002 vznikl životopisný film.

Cílem práce je vyzkoušet různé interpretační perspektivy při interpretaci *Láskyplného objetí vesmíru*. Při vymezení různých interpretačních přístupů vycházíme z práce Jana Zálešáka (2007), dotýkáme se Umberta Eca (2002) a Jana Mukařovského (2007). Po teoretické první části následuje formální popis interpretovaného obrazu, který je nutný pro následnou interpretaci. Vzhledem k omezenému rozsahu práce volíme jako interpretační přístup *intentio auctoris*, avšak s důrazem na kontextuální a sociologickou interpretaci, která kontrastuje s psychologizující perspektivou, jež je obvykle uplatňována v případě díla Fridy Kahlové. Možné směřování zbylých interpretačních přístupů – *intentio operis a intentio lectoris* – nastíníme v závěrečné části práce. V interpretaci malířčina díla budeme vycházet ze souboru dopisů a deníkových zápisků, které uspořádal a přeložil Luděk Janda (2003) a článků autorek Castro-Sethnessové (2004), Comisarencové (1996) a Hellandové (1990).

Dílo Fridy Kahlové volíme, protože jeho mnohvrstevnatá symbolika umožňuje účinně demonstrovat širokou paletu různých interpretačních přístupů a perspektiv, které mohou někdy vést k protikladným výkladům, jindy se vzájemně posílit a vést k jednotnému a celistvému výkladu.

2 Interpretační přístupy podle Jana Zálešáka

Interpretaci výtvarného umění se ve své dizertační práci věnuje Jan Zálešák (2007: 46 – 60). Rozlišení třech základních přístupů přebírá od Umberta Eca (2004), který se ve své knize *Meze interpretace* zaměřil na interpretaci textu a literatury. Zálešák Ecovu interpretační trojici *intentio auctoris, intentio operis a intentio lectoris* převádí do kontextu výtvarného umění. Klíčové tedy pro něj je (shodně s Ecem), zda se interpret při hledání významu orientuje přednostně na autora, dílo, nebo na sebe jako subjekt interpretace. (Zálešák, 2007: 46 – 60)

2.1 Intentio auctoris

Autorské interpretační přístupy Zálešák (2007: 46 – 60) dále dělí na vnitřní (imanentní, psychologické) a vnější (kontextuální, sociologické).

Psychologie umění, která se stala nástrojem interpretace vnitřních motivů autora, byla podle Zálešáka významně ovlivněna například Sigmundem Freudem, který psal o sublimovaných pudových hnutích, jež fungují jako motivy tvůrčí činnosti. Schleiermacher potom ve své

psychologizující interpretaci díla směřuje k pochopení motivace vzniku díla, usiluje o návrat k prožitku autora a rekonstrukci jeho intence. Mezi psychologizující interpretace patří také různorodé umělecké typologie, kterým se věnují například Jung, Bullough nebo Read.

Kontextuální interpretace autorského záměru má naopak blíže k sociologii umění – studuje vlivy sociálního, ekonomického, kulturního a historického prostředí, které formují rozhodnutí autora. Zkoumání vztahu umělce a společnosti vychází často z marxistické a neomarxistické teorie (frankfurtská škola, Bourdieu). (Zálešák, c.d.)

2.2 Intentio operis

Interpretační přístupy, které hledají význam čistě v díle samotném, a tedy v jeho stylu, formě, znakovosti nebo struktuře, můžeme podle Zálešáka (c.d.) rozdělit obdobně. Vnitřní přístupy se zaměřují na fenomenálně dostupné, formální kvality díla. Vnější postupy se potom soustředí na komparaci.

Formalisté věnují pozornost vnitřní koherenci díla a záměrně odhlízejí od jakýchkoli významů ležících mimo samotný artefakt. Typické pro ně je přesvědčení, že existuje lineární vývoj umění jakožto zrání formy. Mezi formalisty můžeme řadit například McLuhana, který mluví o tom, že použité médium (tj. forma) je klíčové pro význam promluvy.

Strukturalisté potom využívají metodu sémiotické analýzy, která staví především na Saussurově *Kurzu obecné lingvistiky*. a interpretují umělecká díla jako znaky. (Zálešák, c.d.) Průkopníkem strukturalismu je u nás Mukařovský (2007: 143 – 146), který – shodně s definicí intentio operis – hledá estetickou hodnotu v materiálním artefaktu.

Tuto estetickou hodnotu však Mukařovský (2007: 143 – 146) popisuje jako dynamickou celistvost vzájemných vztahů mimo estetických hodnot artefaktu. Dále tvrdí, že „nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu záleží po všech stránkách v napětí, jehož překonání je úkolem vnímatelovým.“ (Mukařovský, 2007: 146) Jak upozorňuje také Zálešák (c.d.), Mukařovský si tak protiřečí. Hodnotu hledá v artefaktu samotném, ve skutečnosti ji však nachází v sociálním kontextu, do něhož je artefakt umístěn, a především v sociálním kontextu vnímatele. Mukařovský – ačkoli se považuje za zástupce intentio operis – tak přesouvá pozornost od autora k recipientovi.

Od subjektivity recipienta ani autora ovšem nelze zcela odhlédnout nikdy, protože například samotná existence znaku je podmíněna vstupem interpretujícího subjektu. (Zálešák, c.d.)

2.3 Intentio lectoris

Tak zvaný obrat k divákovi a současně tzv. smrt autora můžeme pozorovat až ve dvacátém století. Jak píše Zálešák (2007: 59): „Nejradikálnější představitelé těchto směrů de facto tvrdili, že význam se vždy utváří až v aktuálních procesech „čtení“ a že díla jsou otevřena relativně

neomezenému množství interpretací.“ Zatímco dříve tedy existoval požadavek, aby interpret svou subjektivitu vědomě potlačil, v poststrukturalní fázi subjektivita interpreta získává klíčové postavení.

Tento přístup se zrodil z kritiky interpretace zaměřené na autora, kterou podle Zálešáka (c.d.) rozvinuli například Balová s Brysonem. Podle nich je v zastaralé humanistické perspektivě postava autora utvářena romantickým mýtem tvůrce, který má nad svým dílem svrchovanou moc, a je tak vlastně synekdochou díla. Oproti tomu v modernistickém diskurzu podle nich autor nemusí být centrální částí analýzy, je pouze možným nástrojem pro konstrukci významových vztahů mezi dílem a jeho kontextem. (Zálešák, c.d.)

Reflexe interpretujícího subjektu dále pomáhá předcházet tzv. pastí nereflektovaných předpokladů, které mohou dominovat celé interpretaci, jak podle Zálešáka (c.d.) upozorňuje např. Panofsky, když mluví o předinterpretaci. Zároveň je nutné zmínit, že interpretační diskurz akcentující postavení subjektu se rozvíjí z pozic feminismu nebo tzv. queer studies. Představitelé těchto hnutí spojují nový způsob interpretace se svými politickými cíli, jako je například formulace nových uměleckých kánonů. Klade se větší důraz na to, jakou roli v interpretaci sehrává genderový, etnický nebo třídní status. (Zálešák, c.d.)

3 Základní charakteristiky díla

Plný název malby zní v původním (španělském) znění: *El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl*. V angličtině se obvykle uvádí jako *The Love (popř. Loving – pozn. M.B.) Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me (popř. Myself – pozn. M.B.) and Señor Xólotl*. Do češtiny můžeme název přeložit jako *Láskyplné objetí vesmíru, země (Mexiko), Diego, já a pan Xólotl*. (Dále budeme název interpretovaného díla zjednodušovat na první sousloví, jak je obvyklé. Budeme ho tedy nazývat *Láskyplné objetí vesmíru*).

Obraz je malován technikou olejomalby na plátno. Má rozměry 70 x 60,5 cm. Pochází z roku 1949. Signován je vpravo dole, jeho autorkou je mexická malířka Frida Kahlová. Obraz se nachází v soukromé sbírce Jorgeho Contrerese Chacela v Mexico City.

4 Formální rozbor

4.1 Rozmístění objektů a postav

Znázorněné postavy jsou vyjmenovány v názvu malby: Láskyplné objetí vesmíru, země (Mexiko), Diego, já (Frida) a pan Xólotl. Ve středu obrazu je sedící Frida v červených tehuánských šatech a s rozpuštěnými vlasy. Na hrudi má krvavou ránu, ze srdce jí stříká krev a po tváři jí tečou slzy. V náručí drží nahého Diega Riveru. Diego má na čele velké třetí oko a v pravé ruce drží oheň. Frida sedí v klíně nahé zelené ženské postavy, která symbolizuje Mexiko. Této postavě z levého

prsu odkapává mléko, na hrudi má podobnou ránu jako Frida. Pravou rukou drží Fridu, levou Diega. Tuto ženskou postavu objímají dvě obrovské ruce – zleva tmavá a zprava světle zelená. Vpravo nahoře vedle postavy Mexika jsou naznačeny oči, nos a ústa postavy, jíž ruce patří – jde o bezpohlavní znázornění vesmíru, jehož jedinou formou jsou oči, nos, ústa a ruce (objetí). Vlevo na tmavé ruce leží černý pes – pan Xólotl. Kromě těchto postav jsou na obraze vlevo nahoře měsíc a vpravo nahoře slunce, postava Mexika je navíc obklopena keři a kaktusy, jejichž kořeny sahají pod vesmírné ruce.

4.2 Lineární výstavba

Nejvýznamnější kompoziční linka prochází středem obrazu a rozděluje pozadí na tmavé (tmavě hnědé) vlevo a světlé (světle zelené) vpravo. Hlavy všech postav – vesmíru, Mexika, Fridy a Diega vytvářejí další kompoziční linku, která vede ze dvou třetin vrchního okraje do dvou třetin levého okraje obrazu. Využity jsou také diagonály – na lince z levého horního do pravého spodního rohu leží světlý měsíc, nahý, a tedy rovněž světlý, Diego a zelená ruka. Na druhé diagonále potom leží rudé slunce, červeně oblečená Frida, černý Xólotl a tmavá ruka. Ačkoli světlou a tmavou polovinu odděluje centrální vertikála, diagonály jsou tedy také rozděleny na světlou a tmavou.

4.3 Prostorové plány

Prostorové plány tvoří podstatnou součást kompozice. Zatímco zcela vpředu vidíme Fridu s Diegem a panem Xólotlem, ve vzdálenějším prostorovém plánu se nachází objímající postava Mexika. Ta je objímána postavou v ještě vzdálenějším prostorovém plánu – vesmírem. Frida nepracuje s perspektivou.

4.4 Kompozice

Kompozice je centrální. V samotném středu je oheň, který drží Diego. Jednotlivé postavy vždy sedí v objetí další z postav, a tak vytvářejí soustředné kruhy. Nejvzdálenějším kruhem je potom ono láskyplné objetí vesmíru. Tuto centrální kompozici postav narušuje rozdělení na světlou a tmavou polovinu, které vytváří vertikála, umístění měsíce a slunce a také barevné rozlišení vesmírných rukou.

5 Interpretace díla

5.1 Intentio auctoris

5.1.1 Psychologizující interpretace autorských intencí

Výchozími body pro psychologickou analýzu Fridiných děl obvykle bývají dva faktory klíčové pro její život – zdraví a manželství. Vztah s Diegem Riverou je jedním z klíčových témat interpretované malby. Diego je zobrazen jako dítě, nahý a ve Fridině náručí. Téma smrti je zde přítomno v podobě pana Xólotla a také v metafoře „láskyplného obětí vesmíru“.

5.1.1.1 Oidipův komplex v manželském vztahu

Do manželství s o dvacet let starším malířem muralistických fresek Frida Kahlová vstoupila ve svých dvaadvaceti letech. V průběhu manželství měli oba několik mimomanželských mileneckých vztahů, jejich manželská krize po deseti letech skončila rozvodem. V roce 1940 se však opět vzali. Manželství bylo bezdětné, protože několik Fridiných těhotenství skončilo potratem. (Wabererová, 2003: 10 – 11) Malba vznikla v roce 1949, tedy v době druhého Fridina manželství s Diegem. Frida napsala v dopise Elle a Bertramovi D. Wolfovým z roku 1944, že v druhém manželství zmizela žárlivost, prudké hádky a nedorozumění a naopak se objevilo vzájemné porozumění a „velké množství dialektiky založené na předchozí zkušenosti.“ (Janda, 2003: 143) Vzájemné souznění vyjádřené objetím je patrné také v *Láskyplném objetí vesmíru*.

Proč je však Diego zobrazen v roli dítěte, nikoli jako životní partner, manžel a milenec? Comisarencová (1996: 15) mluví o Oidipově komplexu, kterým údajně Diego trpěl a v důsledku něhož Fridu nevědomě vnímal nejen jako svou manželku, ale také matku. Sama Frida o Diegovi často mluvila jako o svém dítěti. Například u Wabererové (2003: 39) čteme, že se Frida jako Diegova matka cítila zejména v posledních letech svého života. V roce 1949, kdy vznikl také interpretovaný obraz, Frida o Diegovi napsala:

„Diego má tvar dojemné příšery, kterou jeho babička, Pradávná tajnůstkářka, věčná a nezbytná hmota, matka lidí a všech bohů, které si lidé v blouznění vysnili, zrozených ze strachu a hladu, žena mezi všemi – zkrátka já, by chtěla navždy chovat v náručí jako novorozeně.“ (Janda, 2003: 165)

Tento odstavec můžeme vnímat jako slovní vyjádření analogické k obrazovému vyjádření interpretované malby. Jedná se zde o ztotožnění vesmíru či univerza (věčné a nezbytné hmoty, matky všech lidí a bohů) s principem ženství. Obojí je ztělesněno v postavě Fridy, jež chová Diega jako novorozeně.

Comisarencová (1996: 18) upozorňuje, že mezi Diegem a Fridou panovala ambivalentní vzájemná závislost, kdy každý z nich mohl hrát roli matky a otce, či naopak dítěte. Častěji však mateřskou roli hrála Frida. Comisarencová tento mateřský vztah připisuje nesnadnému vztahu Diega s matkou, zatímco Herrerová (podle Comisarencové) vnímá mateřský vztah jako Fridinu snahu chránit sebe sama před zraňujícími Diegovými nevěrami. Vzhledem k tomu, že nejen Diego, ale také Frida měli problematický vztah s matkou v raném dětství, Comisarencová (1996: 19) interpretuje *Láskyplné objetí vesmíru* jako sjednocení Fridy a Diega v náručí Mexika zobrazeného v podobě kojící matky.

5.1.1.2 Vracející se motiv smrti

Frida jako dítě prodělala dětskou obrnu a v osmnácti byla těžce zraněna při nehodě autobusu, a trvale si tak poškodila páteř. Následky tohoto zranění si nesla celý život – strávila mnoho času v nemocnici a připoutaná na lůžku, prošla nesčetnými operacemi, trpěla neustálými bolestmi a několikrát potratila. (Wabererová, 2003: 10 – 11) Klíčovým tématem jejich děl se proto

stalo utrpení, život a smrt.

Láskyplné objetí vesmíru na první pohled působí – na rozdíl od jiných Fridiných děl pojednávajících o utrpení a smrti – klidným a vyrovnaným dojmem. Na motiv utrpení a smrti ukazuje tryskající krvavá rána na Fridině hrudi a analogická rána na hrudi postavy Mexika (pro alternativní vysvětlení viz kapitolu 5.1.2.2). Především je to však pan Xólotl – černý pes, který leží u Fridiných nohou. Xólotl je totiž v aztécké mytologii chápán jako průvodce mrtvých do podsvětí. To nás vede k výkladu, kdy láskyplné objetí můžeme chápat jako synonymum pro smrt. (Hellandová, 1990: 10)

V roce 1946 Frida podstoupila operaci, kdy jí byl do páteře v operován štěp z pánve. Operace se však nezdařila a od té doby byla Frida upoutána na lůžko, případně se pohybovala na vozíku. (Janda, 2003: 140) Tak začíná temnější období jejího života, které v roce 1954 končí smrtí. V padesátých letech se Frida několikrát pokusila o sebevraždu a dodnes není jisté, jestli příčinou její smrti skutečně byla plicní embolie, protože nikdy nebyla provedena pitva. (Janda, 2003: 215) Téma smrti tedy bylo pro Fridu v posledních osmi letech jejího života neustále přítomno.

Jak však upozorňuje Hellandová (1990: 10), tématem *Láskyplného objetí vesmíru* jsou smrt a život zároveň. Postava Mexika je zraněna, ale zároveň z její hrudi tryská nový život. Také Janda (2003: 216) upozorňuje, že v tradiční mexické kultuře jsou oba dva principy – smrt a život – neoddělitelné. Frida Jandovi připomíná aztéckou bohyni Coatlicue, která byla zobrazována s obličejem složeným ze dvou hadů – černobílého spojení dvou opačných principů: života a smrti. Černobílé spojení nacházíme také v *Láskyplném objetí vesmíru*.

5.1.2 Sociologizující interpretace autorských intencí

5.1.2.1 Historický a politický kontext

„Dílo Kahlové bylo psychologicky analyzováno vyčerpávajícím způsobem, a tak očištěno od svého krvavého, brutálního a otevřeně politického obsahu. Osobní bolest Kahlové by však neměla zastínit její oddanost Mexiku a mexickému lidu. Zatímco hledala své kořeny, vyjadřovala zájem o svou zemi, která právě bojovala o nezávislou kulturní identitu. Její život a dokonce i její smrt byly politické.“ (Hellandová, 1990: 8)

Hellandová (1990: 12) se vymezuje proti psychologickému redukcionismu, který podle jejího názoru Fridinu dílu škodí, když ztotožňuje krvavou a krutou metaforičnost jejich děl s potřebou „vymalovat se z nehody, utrpení a bolesti“. Podle Hellandové psychologismus redukuje důležitý soubor děl, která byla vytvořena intelektuálně a sociálně angažovanou malířkou, na výkřik osobní úzkosti.

Jak zdůrazňuje také Wabererová (2003: 8 – 9), Fridino umění je možné pochopit, pouze pokud se podíváme na jeho historické kořeny. Ačkoli zobrazovala osobní problémy, zabývala se obecnými sociálními otázkami. Frida Kahlová (1907-1954) žila v době tak zvané Mexické renesance, tedy kulturní obnovy a uměleckého rozkvětu Mexika. Renaissance následovala po

revoluci a občanské válce, která se odehrála v letech 1910 – 1920. Představitelé kulturní obnovy doufali v návrat k před-kolumbijským zvykům, normám a hodnotám a rozvinuli silný mexický nacionalismus. Významným představitelem renesance byl Diego Rivera, zakladatel muralismu, uměleckého směru specifického pro toto období. Diego byl stejně jako Frida členem komunistické strany Mexika. (Wabererová, 2003: 10)

Právě kosmopolitní evropské ideologie v čele s marxismem byly inspirací pro tehdejší intelektuály. Marxismus byl dobrým základem pro anti-imperialismus, který Mexičané rozvinuli jak proti Španělsku, bývalé koloniální velmoci, tak později také proti Spojeným státům americkým, které se staly současnou hrozbou pro nezávislé Mexiko. Marxismus byl doplněn mexickým nacionalismem, který vedl k idealizacím aztécké historie Mexika, ale také k racionálnímu zájmu o „indiánskou otázku“, která byla považována za klíč k pravé mexické kultuře. (Hellandová, 1990: 8)

Frida sama byla nacionalistkou. Zatímco Rivera se klonil k Trockého internacionalismu, Frida podporovala stalinistický nacionalismus, jež měl vést ke sjednocení její vlasti. Romantický nacionalismus zvaný *Mexicanidad* se soustředil především na tradiční umění a artefakty sjednocující všechny domorodce bez ohledu na jejich politické vyznání, významně však upřednostňoval aztécké tradice před jinými původními kulturami (májskou a toltéckou). Stejně tak Frida ve svých dílech používala aztéckou mytologii a symboliku, která se pro ni stala nástrojem pro vyjádření požadavku sjednoceného, nacionalistického a nezávislého Mexika. (Hellandová, 1990: 8)

Na rozdíl od jiných obrazů Kahlové, jako je například *Marxism Will Give Health to the Sick* z roku 1954, v *Láskyplném objetí vesmíru* chybí explicitně politická, resp. marxistická symbolika. Samotné užití aztécké mytologie a symboliky – aniž bychom zatím brali zřetel na význam jednotlivých symbolů – je však politickým vyjádřením. Kahlová se tak hlásí k *Mexicanidad*.

Svůj článek Hellandová (1990: 12) uzavírá prohlášením:

„Byla politickou radikálkou a vášnivou nacionalistkou, jejíž umění bylo inspirováno stejně tak jejími veřejnými postoji, jako osobním utrpením. Jako taková by neměla být vnímána jako surrealista, ani jako příslušnice žádného jiného západního modernistického hnutí, ani výhradně jako malířka věnující se ženskému prožívání, ale jako angažovaná kulturní nacionalistka Třetího světa.“ (Hellandová, 1990: 12)

5.1.2.2 Kulturní kontext – aztécká mytologie a symbolika

Aztécká symbolika a mytologie tvoří konstitutivní součást malby *Láskyplné objetí vesmíru*. Přítomnost slunce, měsíce a pana Xólotla odkazuje na známou aztéckou legendu, Xólotl je aztéckým bohem podsvětí, Frida je oblečena v tehuánských červených šatech, postava Mexika připomíná sochu aztécké bohyně atd.

Aztéckou legendu o stvoření světa, kterou malba asociuje, připomíná Comisarenková:

„Než byl vytvořen náš svět, k němuž se vztahujeme jako ke slunci, neexistoval žádný život, protože nebylo žádné světlo. Bohové se sešli, aby rozhodli, kdo bude světu vládnout, a přihlásili se jen dva dobrovolníci: Tecuciztecatl, „ten z mušle“, který byl velmi bohatý, a bůžek Nanauatzin, který byl velmi chudý. Bohatý bůh se zdráhal

vtoupit do posvátného ohně, zatímco chudý se obětoval beze strachu. Podle této legendy se Nanauatzin stal sluncem a Tecuciztecatl, který ho následoval, se znovuzrodil v podobě měsíce. (...) Ostatní bohové obětovali sami sebe, aby dodali slunci život. Pouze Xólotl se snažil utéct a různě měnil svou podobu, ale byl dopaden. V jedné ze svých podob se vydával za psa, a tak byl mnohokrát zobrazen s psí hlavou.“ (Comisarencová, 1996: 19)

Asociace s touto legendou tedy vykládá malbu jako připomínku zrození světa. Na základě symboliky Xólotla, který je aztéckým bohem podsvětí, jsme však rozpoznali taky téma smrti. Jak již bylo uvedeno výše, malba je tedy zřejmě propojením principu smrti a života, které je pro mexickou kulturu příznačné.

S přihlédnutím k aztécké symbolice musíme upravit také psychologickou interpretaci krve tryskající z Fridiny hrudi. Zatímco interpretace evropského recipienta vede k asociacím utrpení, bolesti nebo ztráty, v aztécké symbolice jsou kapky krve nebo tryskající krev jednoduše symbolem pro srdce. Frida srdce podobně zobrazila také na dalším obraze – *Two Fridas*. Ačkoli takové zobrazení může být vnímáno jako vyjádření Fridina psychického a emocionálního utrpení, domorodé kulturní zdroje tohoto symbolu nemohou být přehlíženy. Podle Aztéků je srdce místem propojení, kde vzniká jasné vědomí. (Hellandová, 1990: 10)

Posledním symbolem jsou Fridiny červené tehuánské šaty. (Podobně je oblečena i na obraze z roku 1946 – *Tree of hope, stay strong*). Tehuánské šaty jsou tradiční kostým zapoteckých žen z Tehuantepecu. Jedná se o jedinou domorodou symboliku používanou Kahlovou, která není původem aztécká. Zapotecké ženy reprezentují ideál svobody a ekonomické nezávislosti. Podobně jako v *Láskyplném objetí vesmíru* Frida kombinuje aztéckou symboliku s tehuánským znakem svobody v dalších třech malbách – *Memory, Remembrance of an Open Wound* a *The Two Fridas*. (Hellandová, 1990: 10) To, zda je Frida na svých obrazech oblečena do evropských nebo tehuánských šatů, obvykle promlouvá o tom, zda se v situaci cítí sebevědomě a vítězně (jako zapotecké ženy), nebo podrobeně a slabě (jako ženy svázané kolonizací).

5.1.2.3 Spiritualita a vliv latinskoamerických ex-voto a retablo

Několik autorů (Wabererová, Castro-Sethnessová, Janda ad.) upozorňuje na to, že Frida ve svých malbách neuzívá pouze politickou a aztéckou symboliku, ale také religiózní. Patrný je zejména vliv mexických *retablo* a *ex-voto*. Právě tyto náboženské obrázky, které Rivera s Kahlovou sbírali, považovali mexičtí umělci za autentické vyjádření domorodého mexického lidu. Ačkoli pocházely z koloniálních dob, obliba těchto obrázků rostla zejména po vyhlášení mexické nezávislosti na Španělsku (1821), a to v zemědělských oblastech Mexika. Kahlová navíc byla vychována svou katolickou matkou v křesťanské víře, a tak ji katolická symbolika provázela od dětství. (Castro-Sethnessová, 2004: 21 – 22)

Výraz *retablo* evokuje latinské *retro tabula*. Jde tedy o souhrn náboženských obrázků, maleb na plátně nebo na dřevě, a sošek, které se nacházely za hlavním oltářem a v okolních kaplích kostelů. Byly užívány ve Španělsku a později také v Americe a sloužily k didaktickým účelům –

pomáhaly porozumět posvátným textům a uctívat svaté. V mexickém kontextu jde o olejomalby zobrazující jednoho svatého, Krista, Pannu Marii, nebo skupinu svatých. Výrobci těchto obrázků nebyli umělci, ale oddaní věřící. Obrázky se prodávaly a byly považovány za magické a zázračné. (Castro-Sethnessová, 2004: 21 – 22)

Obrázky *ex-voto* většinou zobrazují zázračné uzdravení – je zde nemocný, obvykle na posteli, lidé modlí se za jeho uzdravení, i svatí, kteří vykonali zázrak, v oblacích. *Ex-voto* obvykle zhotovovali amatéři nebo ti, kteří zázrak prožili. Obrázky mohou zobrazovat také nehodu, uvěznění nebo jakoukoli událost, kdy oběť unikla smrti, nebezpečí nebo utrpení. Na rozdíl od *retablo*, které se zhotovovaly podle náboženských šablon, se u *ex-voto* projevuje lidová imaginace. (Castro-Sethnessová, 2004: 21 – 22) Přímou v obrazech je často přesně popsána daná obtížná situace, vypsaný jsou také modlitby. (Wabererová, 2003: 14)

V mnohých Fridiných obrazech můžeme rozpoznat vliv *ex-voto*, kdy Frida zobrazuje většinou samu sebe (ale také druhé, např. obraz *A few little stabs*) v krizové situaci, jako je nehoda, vražda, zranění, potrat, porod, operace atd. Jak upozorňuje Castro-Sethnessová (2004: 23), chybí zde však postavy svatých, které by byly schopny zázraku – ten totiž nepřichází. *Láskyplné objetí vesmíru* však můžeme přirovnat spíše k oltářním malbám (*retablo*), nabízí se alegorie madony s dítětem.

Jak píše Castro-Sethnessová (2004: 22), Frida se obvykle nechávala inspirovat oblíbenými vyobrazeními Panny Marie, které se nazývaly *Mater Dolorosa* (tj. *Matka bolestná*). Maria na nich byla vyobrazena, která truchlí nad ztrátou syna, ukřižováním Krista. Jelikož *Láskyplné objetí vesmíru* v sobě spojuje symboliku života a smrti, můžeme také Fridu s dětským Diegem v náručí chápat jako propojení madony a piety. Ačkoli Frida drží v náručí dítě jako madona, a tak symbolizuje počátek nového života, zároveň její srdce krvácí a po tváři je tečou slzy. Obojí jsou znaky bolestné matky, *Mater Dolorosy*. Zatímco slzy (podobně jako v autoportrétu z roku 1948) odkazují na tři rituální slzy *Mater Dolorosy* (Wabererová, 2003: 38), krvácející srdce odkazuje na tradiční zobrazení *Mater Dolorosy* s mečem zabodnutým v srdci, které vychází z biblického verše. (Castro-Sethnessová, 2004: 22)

Nekřesťanským religiózním symbolem je třetí oko, které Frida namalovala Diegovi na čelo, podobně jako to udělala v několika dalších portrétech svého manžela (např. *Moses, or the Core of Creation*). Comisarencová (1996: 19) vysvětluje, odkud Frida převzala tento symbol. Diego sám sebe údajně považoval za reinkarnaci Buddhy, což mělo třetí oko naznačovat. Šlo o jeho osobní mytologii, kterou spojoval s pověstí o vzácné sošce Buddhy, která zmizela v centrální Indii v roce 1888. Tento mýtus zaznamenal Ilya Ehrenburg, který údajně ve svém románu Julio Jurenito čerpal při vytváření hlavní postavy z příhod a osobních charakteristik svého přítele Rivery.

Proč Frida tentokrát v Diegově portrétu použila buddhovské třetí oko, podobně jako to

udělala, když Diega namalovala coby Mojžíše? Zdá se, že oko naznačuje spasitelskou roli dítěte. Stejně tak jako v případě Mojžíše, také v pozici novorozeného Krista je Diego pasován do role spasitele. Buddhu mohla Frida vnímat jako analogického ke Kristu – podobně jako Kristus se stal Buddha zakladatelem světového náboženství a vysvobozoval lidi z utrpení.

To, že jakožto spasitel je zobrazen právě Diego Rivera, nás vrací k psychologické perspektivě. Frida totiž neviděla svého manžela pouze jako svoje dítě, ale také jako ztělesnění božského. Jak píše Janda (2003: 193), Fridina oddanost Diegovi a zbožňování jeho osoby měly skoro mystický základ.

5.2 Další možné interpretace

V této kapitole pouze naznačíme další možné přístupy k interpretaci, které vycházejí ze Zálešákova rozčlenění, a jejich možnou perspektivu při interpretaci *Láskyplného objetí vesmíru*.

5.3 Intentio operis

Při formální analýze Fridiných děl jako materiálních artefaktů bychom pozorovali, že Frida se podobně jako lidoví umělci, ovšem záměrně, nezabývá proporcemi ani perspektivou. Její naivní styl se soustředí spíše na detaily. (Wabererová, 2003: 14) Klíčovou roli v jejích obrazech hrají symboly, jejichž význam je ale nutné znát z mexického kontextu – aztécké či religiózní symboliky, marxismu nebo aktuálních událostí. Namísto perspektivy někdy používá odlišení postav podle velikosti a důležitosti známé ze středověkých maleb. Všechny tyto metody Frida používá zřejmě proto, že chce malovat pro lidové publikum a vyjadřovat se jemu srozumitelným jazykem. To znamená takovým, který toto publikum zná z domorodých chrámů nebo kostelů.

Snaha formálně uchopit a zařadit Fridino dílo bez ohledu na intence autorky obvykle vede ke klasifikaci alespoň některých jejích děl jakožto surrealistických. K tomuto závěru ostatně došel sám André Breton, „papež surrealismu“, když v roce 1938 navštívil Fridu s Riverou v Mexiku. S Bretonovou pomocí Frida uspořádala výstavu svých obrazů v New Yorku a Paříži, surrealistickou nálepku však opakovaně odmítala. (Janda, 2003: 213) Právě surrealistická povaha Fridiných obrazů je předmětem dlouhodobých interpretačních sporů. Hellandová (1990: 12) cituje Fridu Kahlovou následovně:

„Někteří kritici se snažili mě označit za surrealistku, ale já sama se za surrealistku nepokládám... nenávidím surrealismus. Považuji ho za manifest buržoazního umění. Odchylku od skutečného umění, které lidé od umělce očekávají... Já si přeji, abych společně se svými obrazy byla hodna lidí, k nimž náležím a jejichž ideje mi dávají sílu.“

5.4 Intentio lectoris

Mezinárodní zájem o dílo Fridy Kahlové roste od sedmdesátých let 20. století. Není náhoda, že je spojen s rostoucím zájmem o čtenářskou interpretaci, feminismus a ženské autorky. (Hellandová, 1990: 9) Jak dílo Fridy Kahlové interpretují stoupenkyně feministického kriticismu,

popisuje ve svém článku například Garberová (1992), autorky často citují také některé výroky Diega Rivery, kdy ji například označil za „jedinou ženu, která ve svém umění vyjádřila pocity, fungování a kreativní sílu žen.“ (Comisarencová, 1996: 16) V *Láskyplném objetí vesmíru* jsou genderové rozdíly nepochybně také naplněny významem – osoby mužského pohlaví jsou Diego (v postavení bezmocného, nahého, malého dítěte) a zároveň ovšem pan Xólotl (symbol ničivé síly a podsvětí). Ženského pohlaví je potom kromě Fridy zejména personifikace Mexika a můžeme tušit, že také postava vesmíru je ženského pohlaví – protože je pouze dalším rozšířením zobrazeného všeobjímajícího ženství.

Nejen u Hellandové (výše) se však objevuje kritika feministické interpretace Fridina díla jakožto příliš redukcionistické.

6 Závěr

V této práci jsme interpretovali malbu Fridy Kahlové z roku 1949 *Láskyplné objetí vesmíru*, a to za pomoci různých interpretačních přístupů, jak je popsal Zálešák (2007). Podařilo se nám srovnat dva protikladné interpretační přístupy v rámci *intentio auctoris* – psychologizující a kontextuální (sociologický). Možné směřování v rámci dalších interpretačních přístupů (*intentio operis*, *intentio lectoris*) jsme načrtli v závěrečné části stati.

Při interpretaci *Láskyplného objetí vesmíru* jsme zjistili, že je nutné ho vnímat na mnoha interpretačních rovinách, nejen protože je možné se na něj podívat z různých perspektiv, ale protože sama autorka pracovala na několika úrovních významů – osobní i politické, pohanské i katolické apod. V některých bodech se různé interpretace rozcházejí (například krev tryskající z hrudi), obecně však můžeme konstatovat, že každá z interpretačních perspektiv dokáže vidět *Láskyplné objetí vesmíru* jako zobrazení neoddělitelné dvojice života a smrti. Ačkoli Frida je zraněná, krvácí a u nohou jí leží Xólotl provázející mrtvé do podsvětí, je zobrazena v pozici matky dávající nový život. Ačkoli její slzy i krvácející srdce evokují bolestnou matku, *Mater Dolorosu*, sedí Frida v pozici madony s právě narozeným dítětem. Ačkoli láskyplné objetí vesmíru symbolizuje smrt, zobrazení tohoto objetí upomíná na aztéckou legendu o vzniku světa. Ačkoli Frida zobrazila personifikované Mexiko v podobě postavy, jež je zraněna stejným způsobem jako ona sama, samotným využitím aztécké symboliky a estetiky Frida bojuje za obrodu rodného Mexika.

Dílo Fridy Kahlové je předmětem mnoha různých interpretací. Podle mého názoru by vzhledem k rozsáhlosti přítomných symbolů, významů a odkazů, jež do díla nepochybně – vědomě či nevědomě – zakomponovala sama autorka, bylo mylné pokoušet se její dílo interpretovat, aniž by byl analyzován *intentio auctoris*. Pokud se neomezíme pouze na spekulace o psychickém stavu autorky, ale zaměříme se na detailní kontextuální analýzu díla, která vyjevuje vlivy různorodých podnětů, s nimiž se autorka během svého života setkala, dojdeme k zajímavým výsledkům.

7 Literatura a internetové zdroje

Baddeleyová, Oriana (1991). 'Her Dress Hangs Here': De-Frocking the Kahlo Cult. *Oxford Art Journal*. roč. XIV, č. 1, s. 10-17.

Castro-Sethnessová, Maria A. (2004). Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art. *Woman's Art Journal*, roč. XXV, č. 2, s. 21-24.

Comisarencová, Dina (1996). Frida Kahlo, Diego Rivera, and Tlazolteotl. *Woman's Art Journal*, roč. XVII, č. 1, s.14-21.

Eco, Umberto (2004). *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.

Garberová, Elizabeth (1992). Art Critics on Frida Kahlo: A Comparison of Feminist and Non-Feminist Voices. *Art Education*, roč. XXXXV, č. 2, s. 42-48.

Hellandová, Janice (1990). Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings: Indigeneity and Political Commitment. *Woman's Art Journal*, roč. XI, č. 2, s. 8-13.

Janda, Luděk (ed.) (2003). *Frida Kahlo – Intimní autoportrét*. Praha: Labyrint.

Mukařovský, Jan (2007). Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. *Studie I*. Ed. by: Červenka, M. Jankovič, M. Brno: Host.

Wabererová, Keto von (2003). „Nothing is black, really nothing.“ *Frida Kahlo Masterpieces*. London: Schirmer Art Books.

Zálešák, Jan (2007). *Rámce interpretace*, disertační práce. Brno: Pedagogická fakulta MU.