



Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek och är fritt att använda. Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitized at Gothenburg University Library and is free to use. All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text. This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.



Frida Kahlos bildspråk



ansikte, kropp & landskap

Representation av nationell
identitet

Eva Zetterman

Omslagsbild: Hörnet Mission St och 3rd St, San Francisco.
Foto: Eva Zetterman
Grafisk form: Monne Lindström

*Frida Kahlos bildspråk –
ansikte, kropp & landskap*

Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 14

ISSN 0348-4114

ISBN 91-7346-470-8

Copyright: Eva Zetterman

Grafisk form: Monne Lindström

Omslagsbild: Hörnet Mission St och 3rd St, San Francisco. Foto: Eva Zetterman

Engelsk översättning: Proper English AB

Papper: Munken Lynx

Typsnitt: omslag Galliard, inlaga Garamond

Tryckt hos Elanders Graphic Systems AB, Göteborg 2003

Distribution: Acta Universitatis Gothoburgensis, Box 222, SE-405 30, Göteborg

*Frida Kahlos bildspråk –
ansikte, kropp & landskap.
Representation av nationell identitet.*

Fil.mag. Eva Zetterman

Akademisk avhandling för avläggande av filosofie doktorsexamen vid Göteborgs universitet kommer att offentligens försvaras i Wallenstamsalen på Göteborgs Stadsmuseum, lördagen den 27 september 2003, kl 13.15.

ABSTRACT:

Zetterman, Eva, 2003. Frida Kahlos bildspråk – ansikte, kropp & landskap. Representation av nationell identitet. (Frida Kahlo's Imagery – Face, Body & Landscape. Representation of National Identity.) With an English summary. Acta Universitatis Gothoburgensis Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 14. (371 pp), 82 ill. Göteborg. ISBN 91-7346-470-8 ISSN 0348-4114

This thesis is about the Mexican artist Frida Kahlo (1907-1954) and her works, with emphasis on her painted self-portraits. The objective is to place Frida Kahlo's pictorial production in relation to a place and time specific context and test the theory of Frida Kahlo's self-portraits as a project connected to a general striving towards a new formulation of national identity. The majority of Frida Kahlo's pictorial production coincides with a historically delimited era in which there was a break from earlier role models and ideals, politically, culturally and ideologically. This phase was an artistically dynamic period with a redefining view of art and the history of the nation, a visualisation of the mythology and symbolism of the Indian cultures of origin, and an emphasis on the Indian ethnicity of the nation. Two chapters describe the ideological context in which Frida Kahlo's works were created. The visual markers around which the post-revolutionary national discourse came to revolve are identified and certain concepts related to race are examined. The subsequent chapters are devoted to Frida Kahlo's pictures. One chapter examines how her pictorial production in the 1920's emerged in a dialogue with contemporary art theory. One chapter deals with body thematics based on the naked female body, and elements of sex education are put in relation to an ongoing debate on sex education in Mexican schools. Thereafter new features are explored that are introduced in her self-portraits during the late 1930's and that came to be consistent features in her continued production of self-portraits. In the concluding section of the thesis, the self-portraits are discussed from a more general perspective. Some of the myths upon which earlier biographical interpretations were based are questioned. Instead, the thematics of suffering found in the self-portraits are related to the reconstruction of the nation's ethnic identity and problematic issues based on the 16th century Spanish Conquest of the indigenous Indian population. In her complex imagery, Frida Kahlo refers to a broad spectrum of disparate pictorial traditions, stylistic epochs, categories of motifs and symbolic imagery, and to historical, religious and mythical female personages such as Malintzín, la Chingada, Sor Juana, and the Virgin of Guadalupe. These references from different epochs represent the two fundamental components of Mexico's cultural heritage – the Spanish and the Indian – and these are merged in Frida Kahlo self-portraits so that they thereby communicate a construction of identity based on a national heritage. The time perspective of the discussion reaches backwards to before the Spanish Conquest in the 16th century and forwards to the contemporary Chicana/Chicano movement north of the border to the United States.

Keywords: Frida Kahlo, self-representation, national identity, post-revolutionary project, la tehuana, José Vasconcelos, the cosmic race, la raza, hispanidad, indigenismo, mestizaje, Malintzín, la Chingada, la Virgen de Guadalupe, chicanas/os, semiotics, Roman-Catholic iconography, pictorial traditions, visual strategies.

Eva Zetterman, Department of Art History and Visual Studies, Box 200, SE-405 30 Gothenburg.

Frida Kahlos bildspråk

ansikte, kropp & landskap

Representation av nationell identitet



Eva Zetterman



Acta Universitatis Gothoburgensis
Göteborg 2003

Acta Universitatis Gothoburgensis
Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 14
ISSN 0348-4114
Editor: Lena Johannesson
Doctoral thesis at Göteborg University, 2003

ABSTRACT

Zetterman, Eva, 2003.

Frida Kahlos bildspråk – ansikte, kropp & landskap. Representation av nationell identitet.

(Frida Kahlo's Imagery – Face, Body & Landscape. Representation of National Identity.)

Göteborg. ISBN 91-7346-470-8 ISSN 0348-4114

This thesis is about the Mexican artist Frida Kahlo (1907-1954) and her works, with emphasis on her painted self-portraits. The objective is to place Frida Kahlo's pictorial production in relation to a place and time specific context and test the theory of Frida Kahlo's self-portraits as a project connected to a general striving towards a new formulation of national identity. The majority of Frida Kahlo's pictorial production coincides with a historically delimited era in which there was a break from earlier role models and ideals, politically, culturally and ideologically. This phase was an artistically dynamic period with a redefining view of art and the history of the nation, a visualisation of the mythology and symbolism of the Indian cultures of origin, and an emphasis on the Indian ethnicity of the nation. Two chapters describe the ideological context in which Frida Kahlo's works were created. The visual markers around which the post-revolutionary national discourse came to revolve are identified and certain concepts related to race are examined. The subsequent chapters are devoted to Frida Kahlo's pictures. One chapter examines how her pictorial production in the 1920's emerged in a dialogue with contemporary art theory. One chapter deals with body thematics based on the naked female body, and elements of sex education are put in relation to an ongoing debate on sex education in Mexican schools. Thereafter new features are explored that are introduced in her self-portraits during the late 1930's and that came to be consistent features in her continued production of self-portraits. In the concluding section of the thesis, the self-portraits are discussed from a more general perspective. Some of the myths upon which earlier biographical interpretations were based are questioned. Instead, the thematics of suffering found in the self-portraits are related to the reconstruction of the nation's ethnic identity and problematic issues based on the 16th century Spanish Conquest of the indigenous Indian population. In her complex imagery, Frida Kahlo refers to a broad spectrum of disparate pictorial traditions, stylistic epochs, categories of motifs and symbolic imagery, and to historical, religious and mythical female personages such as Malintzín, la Chingada, Sor Juana, and the Virgin of Guadalupe. These references from different epochs represent the two fundamental components of Mexico's cultural heritage – the Spanish and the Indian – and these are merged in Frida Kahlo self-portraits so that they thereby communicate a construction of identity based on a national heritage. The time perspective of the discussion reaches backwards to before the Spanish Conquest in the 16th century and forwards to the contemporary Chicana/Chicano movement north of the border to the United States.

Keywords: Frida Kahlo, self-representation, national identity, post-revolutionary project, la tehuana, José Vasconcelos, the cosmic race, la raza, hispanidad, indigenismo, mestizaje, Malintzín, la Chingada, la Virgen de Guadalupe, chicanas/os, semiotics, Roman-Catholic iconography, pictorial traditions, visual strategies.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Förord 7

1. Inledning 9

<i>Ämnesval och materialurval</i>	9
<i>Syfte</i>	10
<i>Metod och teoretiska utgångspunkter</i>	12
<i>Forskningsöversikt</i>	15
<i>Avhandlingens uppläggning och källmaterial</i>	22

2. En biografisk översikt 25

<i>Familjebakgrund</i>	25
<i>Barndom och uppväxt</i>	26
<i>Relationen till modern Matilde Calderón de Kablo</i>	28
<i>Frida Kahlos politiska utvecklingsprocess</i>	30
<i>Manifestering av nationalitet</i>	39
<i>Frida Kahlos död</i>	45

3. Det postrevolutionära projektet – ett sökande efter nationell identitet 47

<i>Nationell profilering</i>	47
<i>Den visuella rekonstruktionen av nationens rötter genom revolutionen</i>	48
<i>Frida Kahlos inställning till revolutionen</i>	49
<i>José Vasconcelos kulturpolitiska projekt</i>	51
<i>Det första muralprojektet på Preparatoria</i>	52
<i>Visuell omgestaltning av nationens historia</i>	55
<i>Diego Riveras scener hämtade från Tehuantepec</i>	56

4. En nationell diskurs om ras 63

<i>José Vasconcelos filosofiska projekt om den kosmiska rasen</i>	63
<i>Frida Kahlos inställning till José Vasconcelos</i>	66
<i>Begreppen ras och la raza</i>	70
<i>Rasbegreppet i två 1920-talsmanifest</i>	74
<i>Indianen som stereotyp</i>	76

5. Tidiga influenser och konstnärlig utveckling 81

<i>Det "magiska" årtalet 1925</i>	81
<i>Adolfo Best Maugards teckningsmetod</i>	84
<i>Stridentiströrelsen och gruppen "30-30!"</i>	90
<i>En försiktig revolutionstematik</i>	97
<i>Tidiga porträtt av släkt och vänner</i>	100
<i>Escuelas de Pintura al Aire Libre – friluftsskolor för konst</i>	106
<i>Porträtt av kvinnor och flickebarn</i>	107
<i>Porträtt med växtlighet som bakgrund</i>	114
<i>Tidiga självporträtt</i>	119
<i>Tidigt 1930-tal i USA</i>	123

6. Kropp, kön och sexualitetsmetaforik 133	
<i>Myten om missfallet 1932</i>	133
<i>Cristeros-revolten och faran med sexualupplysning</i>	137
<i>Motiv med sexualupplysande inslag</i>	140
<i>Väld och blod i Passionerat förälskade (1935)</i>	153
<i>Kritik av könsbaserad sexualmoral</i>	156
<i>Blodsmetaforik</i>	160
7. Nya inslag i Frida Kahlos självporträtt och en internationell etablering som konstnär 167	
<i>Nya inslag i självporträtten från 1937</i>	167
<i>Iklädandet av tehuanaklänningen</i>	168
<i>Blomster i håret</i>	173
<i>En bakgrund med växter</i>	176
<i>Det första självporträttet med en apa</i>	179
<i>Apan som subversiv symbol</i>	184
<i>De betydelsefulla åren 1937-1940</i>	191
8. Inskrivning av självporträtten i en lidandediskurs 203	
<i>Trafikolyckan som orsak till operationerna – en mytisk historiografi</i>	203
<i>Självporträtt relaterade till medicinska händelser</i>	208
<i>Den mytomspunna relationen med Diego Rivera</i>	212
<i>Frida Kahlos och Diego Riveras återgivning av varandra i text och bild</i>	214
<i>Problematiken i en nationell identitetskonstruktion</i>	229
<i>Frida Kahlos metaforiska landskap och kroppar</i>	232
<i>Frida Kahlos metaforiska ansikten</i>	237
<i>Allegoriska framställningar av nationen</i>	241
<i>Frida Kahlos visuella projekt</i>	246
<i>Avslutning</i>	257
Summary 259	
Notförteckning 265	
Käll- och litteraturförteckning 339	
<i>Otryckta källor</i>	339
<i>Tryckta källor</i>	340
Förkortningar 364	
Personregister 365	

Förord

UPPRINNELSEN TILL DENNA avhandling var en längre vistelse i Latinamerika i början av 1980-talet då jag såg en målning av Frida Kahlo på Museo de Arte Moderno i Mexiko City. Nu när projektet lider mot sitt slut vill jag här framföra mitt tack för det stöd jag fått under resans gång.

Från år 2000 har jag haft en treårig doktorandtjänst i genusforskning med inriktning på religion som finansierats av forskningsrådsnämnden (FRN), vilket vid årskiftet 2001 införlivades i Vetenskapsrådet. Till min handledare professor Lena Johannesson vid Institutionen för konst- och bildvetenskap vill jag framföra min uppskattning för värdefullt stöd och uppmuntran, för den stringens och skarpsynhet med vilken hon lotsat mig igenom avhandlingsarbetet, samt för den givande miljö som forskarutbildningen vid institutionen inneburit, med det högre seminariet som ett stimulerande forum för möten, samtal och diskussioner. Docent Irja Bergström tackar jag för hennes handledarskap när jag skrev mina C- och D-uppsatser vid institutionen, vilka utgjort steg på vägen och fungerat som motivation att fortsätta med en doktorsavhandling. Jag vill också tacka för det stöd jag fått av docent Edmé Domínguez vid Iberoamerikanska institutet i Göteborg som jag fick kontakt med under ett tidigt stadium av arbetet, och som i ett senare skede läst och kommenterat avhandlingstexten. Förutom på min egen institution hade jag hösten 2001 även förmånen att lägga fram ett avhandlingskapitel på Iberoamerikanska institutet och ett på Institutionen för genusvetenskap, båda vid Göteborgs universitet, då jag fick flera givande kommentarer till texten. Opponent vid mitt slutseminarium var docent Anna-Lena Lindberg från Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet, och jag vill tacka för hennes konstruktiva genomgång och synpunkter på avhandlingens uppläggning. Ett stort tack även till alla doktorandkollegor för era kommentarer till texten på slutseminariet.

Sommaren 1996 hade jag privilegiet att delta i en nordisk forskarkurs utanför Helsingfors arrangerad av NorFa (Nordisk Forskerutdaningsakademi) i *Art Gender and Modernity*, där jag presenterade avhandlingsämnet i en workshop som hölls av Kirsi Saarikangas från Cristina Institute for Women's Studies, Helsingfors universitet, och Mieke Bal, professor i Comparative Literature, University of Amsterdam. De synpunkter som fördes fram satte jag stort värde på, inte minst den efterföljande diskussionen med Tutta Palin från Åbo universitet. Hösten 1996 var Abigail Solomon-Godeau, assistent professor i konsthistoria vid University of California, Santa Barbara, inbjuden som gästföreläsare vid Göteborgs universitet, och jag vill tacka henne för att hon efter ett doktorandseminarium vid Institutionen för konst- och bildvetenskap tog sig tid att kommentera ett utkast till avhandlingen. Våren 1998 hade jag även förmånen att delta i ett symposium på Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet om *The Methodology of Art History* till vilket gästföreläsare från olika

universitet i USA var inbjudna, bland annat Keith Moxey från Barnard College, University of Columbia i New York, vars teoretiska infallsvinkel till det konsthistoriska ämnet varit betydelsefull för min egen ingång till avhandlingens undersökning.

Evelyne Pomey på Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou i Paris, tackar jag för att hon gjorde det möjligt för mig att sommaren 1998 studera en målning av Frida Kahlo på ett svårtillgängligt magasin där en del av museets samling förvaras. De resor jag gjort till Mexiko, Spanien och USA har kunnat genomföras genom bidrag från Birgit och Gad Rausings stiftelse för humanistisk forskning, Knut och Alice Wallenbergs stiftelse, Stiftelsen Lars Hiertas Minne, Forskningsrådsnämnden, Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg, Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond 1, Paul och Marie Berghaus donationsfond, Oscar Ekmans stipendiefond, Egon Thuns minnesfond för kulturhistorisk forskning, och Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m fl ändamål. I Mexiko har Svenska ambassaden i Mexiko City bistått med ovärderlig hjälp. Jag vill särskilt tacka Maria Hörnell, ansvarig för kulturfrågor, för hennes arbete våren 1998 med att etablera kontakter genom vilka jag kunde påbörja avhandlingens inventerande del. Lic. Dolores Arbide på Museo Dolores Olmedo Patiño gav mig rådet att söka upp Lic. Leticia Lopez Orozco på Instituto de Investigaciones Esteticas (UNAM), som i sin tur rådde mig att kontakta Lic. Louis Alfredo Godoy Rendón på Banco de México, förvaltare av Frida Kahlo och Diego Riveras stiftelse, av vilken jag fick en kopia på inventarieförteckningen i biblioteket i Frida Kahlo-museet och som även arrangerade ett möte med Dolores Olmedo Patiño i hennes hem i Xochimilco. Till Lic. Alicia Jimenez på Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes (CENIDIAP), vill jag framföra ett särskilt tack för den hjälp hon bistod mig med, likaså till Claudio Jaso och Lic. Cristina García Hernandez på La Sección Fondos Especiales vid samma bibliotek för den arkivforskning jag kunde utföra där. Ett varmt tack till Martha Zamora för hennes generösa bemötande under ett samtal i hennes hem i Mexiko City, samt till Enrique Fuentes Castilla på Librería Madero i Mexiko City och till Henry Wangeman på Librería Amate i Oaxaca för särskilda beställningar av böcker.

David och Karen Crommie i San Francisco USA vill jag tacka för att de gav mig tillgång till den halvdokumentära filmen *The Life and Death of Frida Kahlo: As told to David and Karen Crommie* (1968), och Masha Zakheim för hennes informativa visning av Diego Riveras muralmaleri i den byggnad som tidigare inhyste Börsen i San Francisco och numera är en privat klubb. För generöst mottagande tackar jag biblioteks- och arkivpersonal på Museum of Modern Art i San Francisco, på Detroit Institute of Arts i Detroit, på Museum of Women in the Arts i Washington, och på Museum of Modern Art i New York. Ett särskilt tack till Malin Bart och Spencer Throckmorton på Throckmorton Fine Art Gallery i New York för den information och extra hjälp de gav mig.

Sist men inte minst vill jag tacka min familj, framförallt mina föräldrar Leif och Marianne Zetterman utan vars stöd denna avhandling aldrig hade kommit till. Avhandlingen dedicerar jag till mina båda barn Mirja och David Zetterman som stimulerat mig att skriva den.

Avhandlingen är tryckt med bidrag från Stiftelsen Längmanska Kulturfonden, Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg, samt Gunvor och Josef Anérs stiftelse.

Eva Zetterman, Göteborg i juni 2003.

1. Inledning

Ämnesval och materialurval

DENNA AVHANDLING HANDLAR om den mexikanska konstnären Frida Kahlo (1907-1954) och hennes bilder med betoning på hennes målade självporträtt. Frida Kahlo provade på och arbetade med flera olika tekniker som teckning, akvarell, grafik, freskomåleri och stafflimåleri.¹ Av det sistnämnda har hon målat med oljefärger på skifande underlag som duk, pannå och metall. De omkring 140 oljemålningar som finns dokumenterade av Frida Kahlo kan delas in i tre motivgrupper. Ett 40-tal är porträtt. Några från senare delen av 1920-talet och början av 1930-talet är barnporträtt, medan de flesta från 1930-talet och framåt är av vänner och bekanta och tillkomna på beställning. Det sista porträttet är från 1951 och föreställer hennes far Guillermo Kahlo. Drygt 30 av Frida Kahlos målningar är stilleben. Det första är målat i Detroit 1932 men signerat med år 1931, *Ett skyltfönster från en gata i Detroit* (1931).² Från senare delen av 1930-talet och från 1940-talet finns ytterligare några stilleben, men de flesta är tillkomna under tidigt 1950-tal, då de är den dominerande motvkategorin inom hennes måleri. Den tredje motivgruppen är självporträtt, sammanlagt omkring 65 stycken. De sträcker sig tidsmässigt från 1926 fram till hennes sista levnadsår 1954 och spänner över en tidsperiod på nära trettio år.

Självporträtten kan grovt delas in i två grupper, dels där hon ses i helfigur med den visuella tyngdpunkten på ansiktet, dels där hon ses i helfigur med olika slags kroppsgestaltningar. I den förra gruppen är hon placerad nära bildens ytplan framför en lodrät bakgrund. Den kan utgöras av en monokrom vägg, en stenmur, eller en tät mur av vegetation. Ibland är även en bit himmel återgiven längst upp i bildplanet. I helfigursbilderna befinner sig hennes gestalt längre bort från bildens ytplan, en bit in i ett rumsligt djup. Bildrummet kan vara en interiör i form av ett rum med väggar i rosa, gult, blått eller grönt och med ett golv av tegelplattor eller träplankor. Den spatiala omgivningen kan även bestå av en exteriör miljö i form av ett landskap, en markyta som försvinner in i bilddjupet och vid horisontlinjen övergår i en molnbeströdd himmel. Ibland finns inslag av frodig vegetation, men ofta är det ett flackt och öde landskap som breder ut sig inför betraktarens blick, en böljande lavaöken eller en terräng genomkorsad av sprickor och revor och i fjärran kantad av kullar eller berg. I detta vidsträckta landskap är Frida Kahlos gestalt inplacerad i helfigur. Hon kan vara stående, sittande eller liggande med kroppen klädd eller naken. Kroppen är ibland insvept i vita tygsjok eller dold under lakan, ibland klädd i broderade blusar från olika regioner i Mexiko och långa spetskantade kjolar från Tehuantepec.

Det landskap som skildras i Frida Kahlos självporträtt är inte obestämbart eller anonymt utan platsspecifikt. Det är ett mexikanskt landskap med öknar, slätter, berg och vulkaner. Även ansikts- och kroppsgestaltningen anger geografisk plats genom betoningen av kroppens bruna hud och val av kläder när kroppen är klädd. Hennes självrepresentation och

skildring av landskapet leder bildernas innehåll och eventuella anspelningar i beröring med Mexiko som platsbunden kontext vid tiden för bildernas tillkomst. Merparten av Frida Kahlos bildproduktion sammanfaller med en historiskt avgränsad tidsperiod efter revolutionens inbördeskrig (1910-1920). I texter om Mexikos historia används ibland begreppet *revolutionen* för perioden från år 1910 ända fram till år 1940, med betydelsen att de politiska ideal och sociala krav på en förändrad samhällsstruktur som fördes fram under den väpnade fasen och skrevs in i konstitutionen 1917 fortsatte att vara en aktuell samhällelig process.³ Efter år 1940 och valet av Manuel Ávila Camacho som president tog den revolutionära processen en mer konservativ inriktning och revolutionen institutionaliserades. Det av president Plutarco Elías Calles år 1929 bildade revolutionspartiet *Partido Nacional Revolucionario* (PNR), som 1938 döptes om till *Partido Revolucionario de México* (PRM), ändrades 1946 till *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), vilket bibehöll regeringsmakten fram till valet av president Vicente Fox sommaren år 2000.⁴ Jag använder begreppet *revolutionen* för perioden 1910-1920 då vapenkamp fördes mellan olika grupperingar i ett inbördeskrig, och begreppet *postrevolutionär* för perioden efter 1920 i betydelsen efter revolutionens inbördeskrig i tid men med ett bibehållande av ideal.

Den mexikanska revolutionen föregicks av tidigare historiskt avgränsade tidsepoker som Porfirio Díaz diktatur (1877-1911), självständighetens reformsträvanden (1821-1876), och som spansk koloni (1521-1821). Den postrevolutionära fasen då de ideal som fördes fram under revolutionen fortfarande var levande innebar ett avgörande uppbrott från tidigare förebilder och ideal, politiskt, kulturellt och konstnärligt. Det tidigare europeiskt färgade paradigmet ersattes av en socialistisk förankrad nationalism, där ett hoppfullt framåtblickande förankrades i ett historiskt och kulturellt bakåtblickande. Förkastandet av tidigare kulturella ideal och normer innebar vad som skulle kunna beskrivas som en nationell identitetskris som medförde ett sökande bakåt till de förspanska och indianska rötterna, före den spanska erövringen. Till uppvärderingen utifrån en ny nationell medvetenhet om arvet från de förkoloniala indianska kulturerna tillkom en stark inriktning på förekomsten av samtida inhemska kulturella uttryck med tonvikt på "folklighet" och med flytande gränser mellan befolkningskategorier som indianer, mestizer av blandad härkomst, arbetare och det mexikanska "folket".

Denna fas var konstnärligt en dynamisk period med en omvärderad syn på konst och en stor satsning på monumentalmåleri med statligt stöd till muralmåleri. I likhet med samtida mexikanska konstnärers staffli- och muralmåleri kan Frida Kahlos bildproduktion sättas i samband med en ny nationell medvetenhet, en omdefinierad syn på nationens historia, ett synliggörande av de indianska ursprungskulturernas mytologi och symbolik, samt en övergripande strävan efter en ny nationell identitetsformulering med ett framlyftande av nationens indianska etnicitet.

Syfte

Länken mellan ansikte, kropp och landskap i Frida Kahlos självporträtt inbjuder till en läsning om nationalitet och inslaget av det våld som kroppar och landskapets terräng bär spår av kan sättas i samband med Mexiko som platsbunden kontext. Syftet med denna avhandling är att sätta Frida Kahlos bildproduktion i relation till en plats- och tidsspecifik kontext och pröva tesen om Frida Kahlos självporträtt som ett projekt i anslutning till en

övergripande strävan efter en ny nationell identitetsformulering. I detta syfte ingår att undersöka bildens anatomi genom användning av färger, former, stilval, material och ingredienser vilka definierades som nationella. Likaså kombinationen av referenser till den katolska bildtraditionen med referenser till förkolonial indiansk symbolik, samt den lidandediskurs som självporträtten skriver in sig i.

Några av de frågeställningar som jag utgått ifrån har varit: Hur kommer det sig att Frida Kahlo med tanke på sin europeiska familjebakgrund förmedlar en identitet i sina självporträtt som är så starkt präglad av en ”mexikanskhet” med betoning på indiansk etnicitet? Föregicks hennes långa serier av tillsynes likartade självporträtt av en utvecklingsprocess och hur såg den i så fall ut? Hur förhåller sig Frida Kahlos nationella identitetsdefinition i relation till en samtida diskurs kring nationell identitet? Hur förhöll hon sig till tongivande aktörer inom detta fält, som till exempel filosofen José Vasconcelos och hans utopiska projekt om den kosmiska rasen? Vilka inslag i självporträtten är hämtade från en mexikansk respektive en europeisk bildtradition? Går det att skönja fler stråk av betydelse för en nationell identitetstematik i Frida Kahlos självporträtt?

Genom inslag i självporträtten som val av klädedräkt, återgivning av hudfärg, håruppsättning och kombination av attribut som blommor, växter och djur hänvisar Frida Kahlo till historiska, religiösa och mytiska kvinnogestalter – som Malintzin, la Chingada, Sor Juana, Jungfru Maria och Jungfrun av Guadalupe – vilka griper över en historisk tidsepok som sträcker sig bakåt till spanjorernas ankomst och till erövringsprocessen. En hypotes som kommer att prövas är om Frida Kahlo förmår omvandla och förena dessa gestalters betydelsebärande funktioner – med skilda och tidvis motsatta konnotationer – till en symbolik av förenande slag på en till synes olöslig konflikt mellan kvinnligt kön och indiansk etnicitet i utformningen av en nationell mexikansk identitetsdefinition.

Den problematik som avhandlingen avser att belysa har sin upprinnelse i en europeisk kolonialiseringsprocess. Flera av de termer som används i diskussionen har en kolonial bakgrund. Termen *indian* till exempel är ett kolonialt begrepp med anknytning till sökandet efter sjövägen från Europa till Indien då man istället stötte på en för européerna okänd sammanhängande landmassa vilken kom att namnges efter en enda europé, portugisen Amerigo Vespucci. Kontinenten Amerikas ursprungsbefolkning kom att kallas indianer, från Alaska i norr till Eldslandet i södra Chile oavsett inbördes kulturella, sociala, religiösa och språkliga skillnader. Min användning av termen *indian* är inte avsedd som en personbeskrivning utan som ett övergripande begrepp för en manifestering av etnicitet. Den så vanligt förekommande tidstermen *för-columbiansk* har jag velat undvika helt. För det första anlände Christofer Columbus inte till det geografiska område som Mexiko utgörs av. För det andra skulle i så fall termen *för-corteziansk* vara mer relevant för Mexikos del. För det tredje var erövringen inte en process som genomfördes av en enda person ensam. Spanjorernas ankomst till Nya Spanien som nuvarande Mexiko kallades under den koloniala epoken följdes av en omvälvande förvandlingsprocess då sociala strukturer, ideologiska och kulturella mönster, språk och religion fördes över från den ”gamla” till den ”nya” världen, samtidigt som tidigare kulturella mönster gick förlorade. För tiden före spanjorernas ankomst används därför istället termen *förkolonial* alternativt *förspansk*.

Frida Kahlo är en konstnär som väckt ett stort internationellt intresse och bibliografin över Frida Kahlo är enorm. Hennes fascinerande levnadshistoria har inte bara lockat till biografiska texter utan ligger även till grund för operor, musicals, teateruppsättningar och

filmer. Genomgående för levnadsbeskrivningar över Frida Kahlo är en uppsättning återkommande teman vilka kretsar kring en trafikolycka år 1925 och valet av Diego Rivera som livspartner. Några av de mytbildningar vilka växt fram kring Frida Kahlos liv är hon delvis själv upphov till genom att ge motstridiga uppgifter, ändra på upplysningar, och sena uttalanden. I avhandlingens syfte ingår även att sticka hål på några av de myter som växt fram kring hennes biografi, vilka har haft en oerhört stor betydelse för receptionen av hennes bilder. De som kommer att beröras är det styrande året 1925 för dateringen av tidiga och osignerade verk, trafikolyckans betydelse för senare operationer och påstådda missfall, samt relationen till maken Diego Rivera. Genom ett försök att frilägga några av de myter som präglat den tolkningstradition som växt fram kring hennes bilder är avsikten att lyfta fram förbisedda teman som knyter an till genus, etnicitet och nationell identitet med en omprövning av hennes konstnärsskap. Satta bredvid varandra utgör paret Frida Kahlo och Diego Rivera kanske ett av de tydligaste exemplen i konstens historia på hur tolkningar av konstnärers verk bestäms av kön. Dessa båda konstnärer var verksamma på samma plats och under samma epok, båda var intellektuella och politiskt medvetna, och bådas bildkonst kan relateras till det samtida nationella projektet, om än från skilda infallsvinklar. Trots det har Diego Riveras måleri genomgående tolkats som uttryck för ett politiskt engagemang, medan Frida Kahlos främst tolkats som uttryck för privata känslor. Att Diego Rivera (1886-1957) ägnas en såpass stor uppmärksamhet i denna avhandling motiveras av att han påverkade inriktningen på den samtida nationella konstdiskursen.

En tidig tanke var att i den löpande diskussionen genomgående referera till tidigare tolkningar av Frida Kahlos måleri, men på grund av den omfattande mängden skrivet material övergav jag det alternativet eftersom det skulle tynga diskussionen för mycket och det hade även resulterat i en annan slags avhandling.⁵ Jag tar därför enbart upp liknande eller avvikande tolkningar när jag anser att det finns särskilda skäl. Vissa målningar av Frida Kahlo har tidigare haft andra titlar som av olika anledningar senare förändrats eller ersatts av nya. Ibland kan en förändrad titel innebära en förskjutning i betydelse av en målningens innehåll. Av den anledningen har jag där det varit möjligt återgått till den titel som sattes under Frida Kahlo levnad, och då förmodligen av henne själv, och för dessa har jag utgått från tidiga utställningskataloger. Några av målningarnas titlar har därför kommit att anges med sin ursprungliga lydelse, och vid de tillfällen där en inarbetad svensk titel ersatts med en titel som går tillbaka till Frida Kahlos levnad anges detta antingen i brödtextern eller i notapparaten. För övriga titlar har jag använt mig av de titlar som anges i 1989 års svenska översättning av Hayden Herreras biografi över Frida Kahlo från 1983.⁶ För målningar som varken anges i denna eller i tidiga kataloger har jag översatt den angivna titeln i den tyska verkskatalogen, där varje titel anges på tyska, spanska och engelska. Båda dessa källor, Herreras biografi och verkskatalogen, presenteras närmare i forskningsöversikten. Flera av Frida Kahlos självporträtt har likartade titlar, och för att undvika en sammanblandning och lättare kunna hålla isär dem har jag genomgående låtit målningarnas titlar följas av tillkomstår inom parentes.

Metod och teoretiska utgångspunkter

I arbetet med Frida Kahlos bildmaterial har jag främst utgått från en semiotiskt förankrad analysmetod, det vill säga ett studium av visuella tecken som förmedlare av betydelsebärande

koder. Vad jag finner särskilt intressant med denna analysmetod är en uppdelning av tecknet som går tillbaka till lingvisten Ferdinand Saussure i två beståndsdelar; en betecknande (*signifier*) sida som motsvaras av hur tecknet är utformat visuellt (här genom färg, form, material, motiv, komposition, val av bildelement, symboler och visuella markörer), och en betecknad (*signified*) sida som motsvaras av inlärd förförståelse, mentala föreställningar och eventuella antaganden kring den visuella – betecknande – sidan av tecknet.⁷ Semiotiken är inriktad på en kommunikativ process med bilden som ett kommunikativt led mellan en avsändare och en mottagare, och därigenom öppnar metoden upp för en tolkningsprocess med fler än ett möjligt tolkningsalternativ. Eftersom användningen av tecken dessutom varierar beroende på tidsammanhang och plats är relationen mellan tecknets båda beståndsdelar föränderlig, och efter att ha lämnat sin avsändare och byte av kontext förmår bildens meningsskapande koder alstra nya betydelse.⁸ Beroende på plats, historisk kontext och individuella utgångspunkter lägger även olika betraktare in olika betydelse i de koder en bild förmedlar, vilket kan ge upphov till skilda tolkningar av en och samma bild. De tolkningar som förs fram i denna avhandling är därmed avsedda att uppfattas som ett av flera möjliga alternativ.

Begreppet bildspråk avser bildens kommunikativa förmåga och förmedling av betydelseskapande koder. De val av visuella ingredienser som ingår i Frida Kahlos självporträtt har jag försökt ”rama in” av ett sammanhang i vilket de utformats, med avsikt att studera Frida Kahlos val av ämnen och konstnärliga vokabulär i relation till hennes sociala och geografiska lokalisering.⁹ Vad jag har velat undersöka är hur Frida Kahlos bilder är uppbyggda, hur hennes bildspråk växt fram, överensstämmelser med den samtida konstens gestaltning av en nationalitetstematik, hur hon relaterar till andra bilder, traditioner och samtida konstteori, hennes användning av visuella markörer, symboler och tecken, hur vissa inslag plockas in, några försvinner, medan andra får stanna kvar och upprepas gång på gång, samt vad denna process ger för betydelseskapande effekt.

Det som har varit särskilt intressant i analyserna av Frida Kahlos självporträtt är avstegen från konventioner i relation till hennes samtid i användningen av vissa tecken. De betydelseförskjutningar och omdefinieringar som sker i Frida Kahlos självporträttbilder utgörs av en semiotisk förvandlingsprocess vilken beskrivits som ”en kamp på en teckenarena” genom en process av reproduktion och nyproduktion av koder med en slags ”stöld av tecken”.¹⁰ Genom att föra samman traditionella symboler och visuella markörer i nya konstellationer, och genom att förbinda samtida betydelsebärande tecken med nya konnotationer, har traditionella betydelsefunktioner brutits upp. Det exemplifieras av hur representationen av en nationell identitet ges ett nytt innehåll i Frida Kahlos självporträtt genom relationen mellan tecknets referent (Frida Kahlo som en identifierbar individ), och tecknets båda beståndsdelar bestående av det betecknande (*signifier*) visuella tecknet (brun hud på en kvinnlig kropp) och det betecknade (*signified*) avseende kulturella föreställningar kring ett visst fenomen (indiansk etnicitet med kvinnligt kön som en problematisk och skuldbelagd kombination).

I jämförelse med samtida konstnärers bildproduktionen är Frida Kahlo ensam om att så konsekvent utgå från bilden av sig själv och till skillnad från merparten samtida mexikanska konstnärer är Frida Kahlos arbete formulerat utifrån en kvinnlig könsidentitet. Av den anledningen har analyserna baserats på ett genusperspektiv med en uppmärksamhet på skillnader i sociala förutsättningar och olika normsystem baserade på kön. I min

användning av begreppet identitet avses en förändringsbar och aktiv process, där jag närmast ansluter mig till Teresa de Lauretis beskrivning av identitet som en aktiv konstruktion och diskursivt förmedlad politisk tolkning av sin egen historia, och Judith Butlers beskrivning av en performativ och agerad identitet som spelas ut på kroppens yta.¹¹ För min diskussion av självporträtt som genre har jag tagit intryck av analyser inom litteraturvetenskap av självbiografiska texter. I dessa analyser betraktas berättaren som en aktör vilken sällar bort och väljer ut ett urval av händelser vilka sedan omformas till text, eller som i detta fall bild, med en särskild retorik och val av språk.¹² Leigh Gilmore delar upp självbiografiskt berättande i fyra olika berättarplan, vilka inbegriper fyra olika "jag".¹³ De utgörs av den historiska levda personen, en självbiografiskt konstruerad person, författarens (konstnärens) röst genom skrivandet (målandet), samt själva texten, eller som här bilden. Svårigheten för analyser av en självbiografisk text eller bild är att denna uttrycksform uppmuntrar till en cirklande rörelse mellan den historiska personen, den fiktiva personen som det berättas om, den skrivande eller bildproducerande personen, och personen i texten eller bilden, eftersom dessa fyra "jag" eller "röster" går in i varandra och blandas samman.¹⁴ I jämförelse med skriven text innehåller dessutom den målade bilden ytterligare en illusionsskapande aspekt genom bildens förmåga att uppnå tredimensionalitet och rumsillusion. Detta, skriver Lena Johannesson, "skapar i sin tur illusionen av att bilderna är verklighetsavbildade. Det behöver de långtifrån vara. Ofta är den berättande rums- och tidsdimensionen i bilderna använda som metaforer".¹⁵

För självbiografiska texter gör Leigh Gilmore en åtskillnad mellan "historia" (vad som hänt) och "berättelse" (vad som väljs att lyftas fram), med ett avstånd mellan person och språk (skrivandet/målandet) och mellan verklighet och text (bild), och på samma sätt betraktar jag Frida Kahlos målade självporträtt.¹⁶ Det vill säga, istället för illustrationer av en biografi eller ett berättande om biografiska händelser betraktar jag Frida Kahlos arbete med självporträtt som genre som ett berättartekniskt grepp där införandet av ansikte och kropp som visuella tecken fungerar som ett sätt att fånga upp och diskutera aktuella frågor, lyfta fram övergripande sociala mönster och synliggöra underliggande strukturer kring kön och etnicitet. Med sitt eget ansikte som ett visuellt tecken menar jag att problematiserande diskussioner förs över bilden av hennes egen kropp, där berättarjaget är den plats från vilken fokus riktas utåt och den yttre likheten mellan den levande personen Frida Kahlo och den avbildade gestalten fäster bildernas kommentarer i tid och plats.

För min ingång till Frida Kahlos person och konstnärskap har Keith Moxeys semiotiskt inriktade analys kring upphovsmannaskap (*authorship*) varit betydelsefull.¹⁷ Moxey sätter upphovsmannaskap för bild i samband med Alexander Nehamas teori om skillnaden mellan författare (*author*) och "skrivare" (*writer*), där den sistnämnda avser den historiska person som hållit i pennan och skrivit en text, medan författaren är en efterhandskonstruktion av de som tolkat dessa texter, en produkt skapad genom tolkningar av de texter som den skrivarande personen gett upphov till. Enligt denna modell handlar den tolkande processen istället för att försöka se "bakom" texten om att hålla sig kvar "framför", det vill säga istället för att söka efter betydelser som kan lokaliseras till skrivarens/målarens bakomliggande intentioner eller till underliggande historiska omständigheter i en kontext som djupnar, syftar modellen till att söka efter betydelser i en kontext som breder ut sig, utvecklar och skapar ny mening av vad som finns i texten (eller på bildens yta).¹⁸ Min tolkningsprocess befinner sig någonstans emellan dessa poler, eller kanske

snarare som en kombination av båda, där jag både velat undersöka bakomliggande historiska omständigheter och en utbredning av bildens betydelseskapande koder.

Den process kring upphovsmannaskap som Moxey diskuterar tar även Mary Garrard och Norma Broude upp i sin introduktion till *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (1992), där de med hänvisning till en nyutgiven text av Norman Bryson och Mieke Bal (1991) beskriver begreppet konstnär (*author*) som inte identiskt med den individ som bar ett namn, utan en uppsättning antaganden kring det namnet som ett resultat av skilda tolkningsstrategier.¹⁹ I en text om 'Rembrandt' använder även Mieke Bal genomgående citationstecken kring hans namn för att understryka användningen av konstnärens namn som ett begrepp, och i några av Griselda Pollocks tidiga texter med analyser av konsthistoriska texter om Vincent van Gogh görs en distinktion mellan "den som håller i penseln" och den produkt som skapats inifrån en konsthistorisk diskurs med ett insisterande på konstnären som ett galet geni.²⁰ På samma sätt skulle man kunna sätta citationstecken kring Frida Kahlos namn och betrakta hennes konstnärskap som en produkt av tidigare texter baserade på tolkningsstrategier vilka skiftat över tid och från plats till plats, och där även denna avhandling ingår.

Keith Moxey tar upp hur tillgången till det förgångna ofta förmedlas via olika texter, som kunskap om tidigare konstnärer, vilket sker genom tidigare texter baserade på tidigare tolkningar. Moxey beskriver historiska berättelser som "fångna i språket", där uttalanden om en speciell epok eller händelse inte överensstämmer med för-existerande "råa fakta", utan dessa "fakta" är istället ett resultat av tidigare val, ett slags silande av information av tidigare historiker som ett sätt att ordna det förgångna i relation till det nu i vilket den kunskapsproducerande processen befinner sig.²¹ På samma sätt är denna studie präglad av tillgången till tidigare texter, utslutningar, individuella urval och val av fokus. Genom en familjeanknytning till en latinamerikansk kontext och en "tyst" kunskap genom en levd erfarenhet av detta sammanhang har jag även kunnat ha dubbla perspektiv, inifrån ett platsspecifikt sammanhang och utifrån, där jag har försökt se på Frida Kahlos bilder ur ett fågelperspektiv i relation till deras omgivande historiska sammanhang, och tidvis gjort djupdykningar ner i enstaka verk för en närläsning.

Forskningsöversikt

Merparten av tidigare forskning om Frida Kahlos konstnärskap har huvudsakligen ägnats hennes levnadshistoria och biografiskt förankrade bildanalyser. De första texterna om Frida Kahlo skrevs 1938 av den franske surrealisterna André Breton och den nordamerikanske historikern Bertram Wolfe för en publik utanför Mexiko. André Bretons essä på franska ingick i en utställningskatalog i samband med Frida Kahlos första separatutställning på Julien Levy Gallery i New York 1938, och följande år inkluderades den i utställningskatalogen *Mexique* i samband med en utställning av mexikansk konst på galleri Pierre et Colle i Paris, där 18 av Frida Kahlos verk visades.²² Bretons utnämning av Frida Kahlo till surrealist kom att ange den inriktning för hur hennes måleri kom att betraktas utanför Mexiko och texten har senare tryckts om i olika sammanhang. I samband med öppningen av utställningen i New York 1938 publicerades en artikel av Bertram Wolfe i *Vouge* den 1 november 1938 där Frida Kahlo presenteras som Madame Rivera under rubriken "Rise of another Rivera".²³ Följande år publicerades Bertram Wolfes första biografi över Diego

Rivera, *Diego Rivera: His Life and Times* (1939), som var skriven för en engelskspråklig publik och senare följdes av en andra omarbetad version med titeln *The Fabolous Life of Diego Rivera* (1963).²⁴ Båda dessa böcker innehåller partier om Frida Kahlo med fokus på hennes roll som hustru till Diego Rivera och relationen dem emellan. Två år efter Wolfes första biografi publicerade nordamerikanen MacKinley Helm en bok om mexikansk konst med titeln *Modern Mexican Painters* (1941), skriven för en publik norr om gränsen till USA.²⁵ Helm utnämner María Izquierdo och Frida Kahlo till Mexikos två främsta kvinnliga målare, och texten om Frida Kahlo handlar om hennes relation till Diego Rivera och hennes konst beskrivs som influerad av fransk surrealism.²⁶ Samma fenomen upprepas i en tunn volym utgiven tio år senare, Virginia Stewarts *45 Contemporary Mexican Artists* (1951), där Frida Kahlo beskrivs utifrån sin relation till Diego Rivera och som surrealist.²⁷

Den första att skriva om Frida Kahlos måleri för en mexikansk publik var Diego Rivera. I de många artiklar han skrev om mexikansk konst i mexikanska tidskrifter och dagstidningar skrev han om Frida Kahlo i tre, där Frida Kahlos konstnärskap sätts in i ett samtida mexikanskt sammanhang. Den första är från 1942, de följande från 1945 och 1951.²⁸ Från 1943 finns även en essä av Diego Rivera med rubriken *Frida Kahlo y el Arte Mexicano* (Frida Kahlo och den mexikanska konsten), som publicerades i *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana* och senare tryckts om i flera utställningskataloger.²⁹ Riveras texter tas upp i kapitel 8. Ett år innan Frida Kahlo dog publicerades en bok om det samtida mexikanska måleriet som var skriven för en mexikansk publik, *Pintura Mexicana Contemporánea* (1953) av Luis Cardoza y Aragón. Frida Kahlo beskrivs som en av Mexikos mest betydande konstnärer och av de tio konstnärer som tillägnats egna kapitel är hon den enda kvinnan.³⁰ I en fem år senare bok om mexikansk konst av Justino Fernández, *Arte Mexicano: De sus orígenes a nuestros días* (1958), som också den är skriven för en mexikansk publik, är Frida Kahlo inte med alls. I Ida Rodríguez Prampolinis bok *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969) ytterligare tio år senare är Frida Kahlo återigen inkluderad, och under egen rubrik, och där har hon knutits närmare surrealismen än i tidigare publikationer i Mexiko.³¹

Från Frida Kahlos levnad finns kortare texter i utställningskataloger från utställningar i Mexiko och USA, och i arkiven i Mexiko finns även flera artiklar från mexikanska dagstidningar som innehåller intervjuer med Frida Kahlo. En odaterad artikel handlar om ett besök i hennes ateljé i Coyoacán där hon på journalistens fråga om vilka samtida mexikanska konstnärer som hon beundrar mest svarat Diego Rivera för hans måleri.³² En annan artikel som kommer att tas upp i kapitel 4 handlar om ett urval mexikanska kvinnors syn på situationen för kvinnor i det mexikanska samhället efter revolutionen.³³

Efter Frida Kahlos död har det publicerats ett stort antal artiklar om henne i Mexiko, dels i utställningskataloger i samband med olika utställningar och dels i mexikanska dagstidningar och tidskrifter. Från 1974 finns en artikel av Teresa del Conde med rubriken *La Pintora Frida Kahlo* som publicerades i en tidskrift utgiven av Museo de Arte Moderno i Mexiko City.³⁴ Den handlar huvudsakligen om en karakterisering av Frida Kahlos person och hennes bildkonst tolkas som ett uttryck för ett självcentrerat intresse. Två år senare gav Teresa del Conde ut en tunn volym med titeln *Vida de Frida Kahlo* (1976), publicerad av universitetet UNAM i Mexiko.³⁵ Den innehåller en biografisk orienterad text som är baserad dels på tidigare skrivet material om Frida Kahlo i artiklar och ovanstående

redovisade böcker, dels på muntlig information av Frida Kahlos vän konstnären Juan O'Gorman, konstnären Arturo García Bustos som varit en av Frida Kahlos elever, samt läkaren Federico Marín som var tidigare svåger till Diego Rivera och anlitats av Frida Kahlo. Följande år gav Raquel Tibol, en argentinsk konstkritiker och historiker bosatt i Mexiko som träffade och intervjuade både Frida Kahlo och Diego Rivera under deras levnad ut boken *Frida Kahlo: Crónica, testimonios y aproximaciones* (1977). Den består av en sammanställning av 22 artiklar skrivna mellan åren 1953 och 1974, utdrag ur brev samt en medicinsk journal över Frida Kahlo. Den skrevs ned 1946 av den i Mexiko bosatte tyske läkaren Henriette Begun och sträcker sig från Frida Kahlos födelse fram till år 1946 med en årsvis redogörelse för diagnoser och medicinska ingrepp. Tibols bok från 1977 gavs ut i en omarbetad version 1987 med titeln *Frida: Una Vida Abierta*. Den översattes till engelska 1993 med titeln *Frida Kahlo: An Open Life* och har varit en viktig källa i avhandlingsarbetet.

Den första artikeln där feministiska aspekter lyfts fram i Frida Kahlos måleri skrevs i samband med 1970-talets kvinnorörelse i USA och publicerades i *The Feminist Art Journal* 1973, Gloria Orensteins "Frida Kahlo: Painting for Miracles" som avslutas med att efterlysa ett monografiskt verk över Frida Kahlo.³⁶ Genom det alltmer uppmärksammade behovet under 1970-talet av att återinföra 'glömda' kvinnliga konstnärer i den konstvetenskapliga historieskrivningen inkluderades Frida Kahlo därefter i de kompletterande bibliografier som skrevs under decenniet, som Karen Petersens och J.J. Wilsons *Women Artists: Recognition and Reappraisal – From the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (1976), Ann Sutherland Harris och Linda Nochlins *Woman Artists: 1550-1950* (1977), samt Donna G. Bachmans och Sherry Pilands *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography* (1978). De innehåller sinsemellan olika uppgifter om Frida Kahlo och trots utgåvorna i Mexiko av Tibol (1977) och del Conde (1976) skriver Bachman och Piland i den sistnämnda bibliografin (1978) att något biografiskt eller monografiskt verk över Frida Kahlo ännu inte är skrivet.³⁷

Under tiden arbetade Hayden Herrera i USA och Martha Zamora i Mexiko med varsin biografi över Frida Kahlo. Herrera publicerade under 1970-talet fyra artiklar om Frida Kahlo i nordamerikanska tidskrifter, den första i *Artforum* 1976, "Frida Kahlo: Her Life and Art".³⁸ I en artikel i *Heresies* 1978, "Portrait of Frida Kahlo as a Tehuana", presenteras Herrera som en konstkritiker som skriver en bok om Frida Kahlo för bokförlaget Harper & Row.³⁹ Boken publicerades 1983 som en biografi med titeln *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, och den har därefter översatts till en mängd språk, till svenska 1989 med titeln *Frida Kahlo: En konstnärs liv*.⁴⁰ Biografin baseras dels på tidigare skrivet material om Frida Kahlo, dels på en mängd intervjuer med släktingar, vänner och bekanta, och den innehåller även ett stort antal citerade brev. Likheter i framställningssätt och stilistik med Bertram Wolfes biografi *Diego Rivera: His Life and Times* (1939) och med Diegos Riveras självbiografi *My Art, my Life: An Autobiography* som publicerades postumt (1960) får Hererras biografi om Frida Kahlo att fungera som en pendang till dessa, vilket kan sättas i samband med ambitionen under 1970-talet att skriva in kvinnliga konstnärskap i en mansdominerad kanon. På försättsbladet till den svenska översättningen av biografin presenteras Herrera som en konstkritiker med doktorsgrad i konsthistoria i ämnet Frida Kahlo, och i litteraturlistan i både den svenska och engelska versionen står en doktorsavhandling under Herreras namn med titeln *Frida Kahlo: Her Life, Her Art*, vilken anges vara framlagd på City University i New York 1981.⁴¹ Avhandlingen är inte registrerad på Library of

Congress i Washington och det är inte heller möjligt att beställa någon kopia av den, vare sig från University Microfilms i Michigan eller från City University i New York där den lades fram. Under arbetet med en C-uppsats om Frida Kahlo var jag angelägen om att ta del av avhandlingen, men förfrågningar genom Universitetsbiblioteket i Göteborg resulterade enbart i besked om att den inte fanns tillgänglig.⁴² Våren 1993 träffade min dåvarande handledare docent Irja Bergström professor Edward Sullivan i New York, en av de tre professorer som satt i betygsnämnden för avhandlingen, och han lät meddela att avhandlingen var identisk med biografien. Det skriver även professor Sullivan i en katalogtext från 1992, "Frida Kahlo in New York", där han uppger att i betygsnämnden som godkände Hayden Herreras avhandling *Frida Kahlo: Her Life, Her Art* på City University i New York 1981 satt förutom han själv professorerna Molton Brown och Linda Nochlin, som även var Herreras handledare, samt att avhandlingen är publicerad i form av biografien *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, utgiven av Harper & Row 1983.⁴³ Fastän doktorsavhandlingen lades fram år 1981 är avhandlingens abstract inte katalogiserad förrän i augusti 1985, fyra år senare. I avhandlingens abstract anges avhandlingstexten omfatta totalt 1016 sidor, mot den engelska versionen av biografien på 507 sidor och den svenska på 471 sidor, och Frida Kahlos födelseår anges som 1908, istället för 1907 som i biografien.⁴⁴

Min C-uppsats (1993) om Frida Kahlo som från början var tänkt att handla om fyra självporträtt i delfigur från 1940 resulterade istället i en textkritisk granskning av hur Herrera bygger upp en mytbildning kring Frida Kahlos liv i biografien.⁴⁵ Den tes Hayden Herrera driver är helt inriktad på antagandet om ett livslångt känslomässigt lidande; i relation till maken Diego Rivera, på grund av en djupgående livssorg över att inte kunna få barn, samt traumatiska upplevelser på grund av en trafikolycka 1925. Denna tes inbegriper även bildtolkningarna av Frida Kahlos målningar, och dessutom använder Herrera sina personliga tolkningar av Frida Kahlos måleri som ett uttryck för ett känslomässigt lidande som en källa för påståenden av biografisk karaktär. Biografien innehåller förutom bildtolkningar en mängd biografiska uppgifter kring Frida Kahlo, men den saknar en teoretisk bas, har en löst pålagd kontextuell förankring, och är i vissa avseenden illa underbyggd och i avsaknad av dokumenterade källor. Den avhandlingstext som biografien anges vara baserad på är skriven under 1970-talet i samband med decenniets feministiska rörelse och starkt präglad av ett särartstänkande och en uppfattning om kvinnlighet som en essens, och skriven på ett medryckande språk gör Herrera sig till taleskvinna för Frida Kahlos inre liv och tankar, som om hon krupit in i Frida Kahlos hjärna. Problemet med biografien är dess sken av vetenskaplighet genom hänvisningen till doktorsavhandlingen och infogandet av den i litteraturlistan. Eftersom avhandlingstexten inte är möjlig att ta del av via fjärrlån har istället biografien fått tjäna som källa för samtliga som skrivit om Frida Kahlo efter dess publicering. Eftersom biografien dessutom är den publicerade versionen av avhandlingen kommer jag att referera till den. Ett annat problem med biografien är att den kommit att prägla både en allmänt hållen uppfattning om Frida Kahlo och infallsvinkeln i senare texter, både mer populariserade och vetenskapligt inriktade. På så sätt har Herreras arbete fungerat som det dominerande tolkningsparadigmet för Frida Kahlo. Herrera har även fortsatt skriva liknande artiklar och katalogtexter om Frida Kahlo, samt ytterligare en bok, *Frida Kahlo: The Paintings* (1991), där tyngdpunkten ligger på tolkningar av Frida Kahlos målningar ur ett biografiskt lidandeperspektiv. Följande år gavs en förkortad version av den publicerade avhandlingstexten ut med titeln *Frida Kahlo* (1992).

Ungefär samtidigt med Herrera i New York påbörjade Martha Zamora i Mexiko City under 1970-talet arbetet med en biografi över Frida Kahlo som inte publicerades förrän 1987 på eget förlag med titeln *Frida: El pincel de la angustia*. Zamoras biografi är baserad på källor ur mexikanska arkiv, tidigare artiklar och kataloger, samt intervjuer med personer i Frida Kahlos omgivning. Den har inte alls fått samma internationella genomslagskraft som Herreras biografi och är inte heller lika heltäckande men innehåller å andra sidan intressanta uppgifter genom publicerade dokument, som inrättandet av den stiftelse som driver Frida Kahlo-museet och styrelsens ursprungliga sammansättning, samt ett antal reproduktioner av tidigare inte visade fotografier och bilder av Frida Kahlo. Förutom Zamoras biografi, som senare gavs ut i en reviderad engelsk översättning med titeln *Frida Kahlo: The Brush of Anguish* (1990), publicerades det under 1980-talet ytterligare två böcker på spanska om Frida Kahlo. *Frida Kahlo: Fantasia de un Cuerpo Herido* publicerades i Mexiko City 1987 skriven av Araceli Rico med doktorsgrad i konsthistoria med inriktning på samtida konst från Sorbonne i Paris, och den har getts ut i flera senare upplagor.⁴⁶ Med utgångspunkt från den sårade kroppen som ett tema för främst idehistoriska reflexioner mynnar Ricos analys ut i en psykoanalytisk tolkning av Frida Kahlos måleri som sprunget ur ett exalterat tillstånd, med en dialog mellan en yttre och inre värld och en fascination för döden. Eli Bartras *Mujer, ideología y arte: Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera* skrevs i Mexiko City och publicerades i Barcelona 1987. Efter en idéhistorisk genomgång av relationen mellan kön, ideologi och konst följer ett kort avsnitt på tio sidor om Frida Kahlos måleri och ungefär lika många om Diego Riveras.⁴⁷ Med utgångspunkt från antagandet att utifrån ett ideologiskt perspektiv innehåller allt måleri en politisk dimension tolkar Bartra Frida Kahlos måleri som en beskrivning av den begränsade värld kvinnor tvingas leva i och ett uttryck för en androgyn identitet. Bartras volym trycktes om 1994 i en något omarbetad version med den missvisande titeln *Frida Kahlo: Mujer, Ideología, Arte*, eftersom bara ett kapitel handlar om Frida Kahlos måleri, ett handlar om Diego Riveras måleri, och över hälften av den återstående textmassan utgörs av idéhistoriska reflexioner.⁴⁸ Bartras och Elis volymer avviker från det homogena berättarmönstret i den senare bokfloran om Frida Kahlo, vilket kan bero på att ingen av dem tycks ha baserat sin framställning på Herreras biografi, som inte heller finns med i deras litteraturförteckningar.

Under 1980-talet gav även ett tyskt bokförlag ut en verkskatalog över Frida Kahlos samlade produktion, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk* (1988). Den är resultatet av ett mångårigt dokumenteringsarbete av Helga Prignitz-Poda och Andrea Kettenman och innehåller en katalogisering av alla då kända arbeten utförda av Frida Kahlo i form av målningar, fresker, akvareller, grafik, teckningar, skisser och objekt, samt teckningar i dagböcker och brev. Varje bildreproduktion åtföljs av en kort text om bilden med faktauppgifter som är placerade längst bak i boken. Den innehåller även reproduktioner av försvunna eller förstörda verk och har av den anledningen varit ovärderlig i arbetet med denna avhandling.

Under 1990-talet accelererade produktionen av texter om Frida Kahlo – framförallt i USA – i form av artiklar, katalogtexter och böcker. Merparten av de böcker som gavs ut är biografier, som *Frida Kahlo* (1991) av Malka Drucker, *Frida Kahlo 1907-1910: Lidande och lidelse* (1992) av Andrea Kettenman, *Frida Kahlo* (1994) av Hedda Garza, *Frida Kahlo in Mexico* (1994) av Robin Richmond, *Frida Kahlo* (1995) av Frank Milner, *Frida Kahlo: Portrait of a Mexican Painter* (1996) av Bárbara Cruz, *Diego y Frida* (1995) av J.M.G. le Clézio, *Frida Kahlo: A Modern Master* (1997) av Terri Hardin, *Frida Kahlo and Diego Rivera*

(1999) av Isabel Alcántara och Sandra Egnolff, *Frida Kahlo: A Spiritual Biography* (2000) av Jack Rummel, samt några till, och fler är förmodligen att vänta. De är baserade på främst Hayden Herreras tidigare biografi, har ett mer eller mindre liknande textupplägg, och innehåller biografiska bildtolkningar av ett lidande ur företrädesvis psykoanalytiska perspektiv. Robin Richmond menar i sin biografi *Frida Kahlo in Mexico* (1994) – tvärtemot Eli Bartra i *Mujer, ideología y arte: Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera* (1987) – att Frida Kahlo inte hade någon som helst politisk agenda och att hennes produktion inte heller innehåller några målningar med ett politiskt innehåll, och Jack Rummels *Frida Kahlo: A Spiritual Biography* (2000) är full av faktafel.⁴⁹ Till florán av biografier hör även mer skönlitterära framställningar, som *Frida Kahlo* (1985) av Rauda Jamis, skriven på spanska, utgiven i Barcelona och 10 år senare uppe i sin 13:e upplaga, samt *Diego ist der Name der Liebe: Frida Kahlo – Leidenschaften einer grossen Malerin* (1992) av Barbara Krause vars text är utformad som en inre monolog.⁵⁰ Till raden av biografier om Frida Kahlo som publicerades under 1990-talet kan även föras Zamoras omarbetade biografi översatt till engelska, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish* (1990), och Herreras *Frida Kahlo: The Paintings* (1991) och *Frida Kahlo* (1992), samt hennes essä ”The Beauty and the Beast: Frida Kahlo & Diego Rivera” (1993).⁵¹

En av decenniets böcker skiljer ut sig från de övriga, Sarah M. Lowes *Frida Kahlo* (1991). I inledningen skriver Lowe att hon i arbetet med boken haft tillgång till Hayden Herreras privata arkiv i New York men texten innehåller inte något nytt biografiskt material och hon sluter även an till tesen om Frida Kahlos livslånga lidande i relationen med Diego Rivera och på grund av barnlöshet. Men den utgör ändå ett friskt undantag genom att analyserna av Frida Kahlos bilder sätts in i ett större sammanhang, relateras till mexikanska bildtraditioner och till konst från Europa. Margaret Lindauers *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo* (1999) är en bok för sig, en upplyftande solitär. Med en kritisk genomgång på en vetenskaplig nivå av tolkningar av Frida Kahlo måleri i tidigare böcker och artiklar analyserar Lindauer hur Frida Kahlo lanserats som en kommersiell, massmedial och populärvetenskaplig produkt. Lindauers genomgång är framförallt ägnad åt Herreras lansering av Frida Kahlo och hennes biografiserande tolkningar i den publicerade avhandlingstexten, som även har kritiserats av andra skribenter. Efter publiceringen av Hayden Herreras biografi rescenserades den av bland annat Raquel Tibol som i en kritisk artikel i en mexikansk dagstidning påtalar faktafel och anmärker på Herreras naiva godtrogenhet mot sena uttalanden av bekanta till Frida Kahlo.⁵²

I Mexiko gavs Teresa del Condes arbete *Vida de Frida Kahlo* (1976) ut i en omarbetad och utvidgad version med titeln *Frida Kahlo: La Pintora y el mito* (1992), vilken sedan getts ut i flera nytryck, senast år 2001.⁵³ Baserad på sitt eget tidigare material och då utgivna böcker av Tibol, Herrera och Zamora utgörs del Condes publikation av psykoanalyserande tolkningar av Frida Kahlos måleri som en visuellt återgiven sjukjournal, men den innehåller även en intressant artikel av del Conde från 1976 om det folkliga inslaget i Frida Kahlos måleri.⁵⁴ Samma år gavs en volym ut med titeln *Frida Kahlo: Una Vida, Una Obra* (1992), med texter av Carlos Monsiváis och Rafael Vázquez Bayod. I likhet med del Conde tolkar Vázquez Bayod Frida Kahlos måleri som en visuellt återgiven sjukdomshistoria.⁵⁵ Frida Kahlos dagbok som hon förde från 1944 fram till sin död och som förvaras i Frida Kahlo-museet publicerades 1995 i en faksimilutgåva med titeln *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait* (1995), vilken förutom dagboken även innehåller

en engelsk översättning av den handskrivna texten sida för sida. Samma år publicerades ett urval av Frida Kahlos brev sammanställda av Martha Zamora och översatta till engelska i *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas* (1995). Dessa två volymer har jag anlitat som källor för uttalanden av Frida Kahlo. Samma år som dagboken och Zamoras sammanställning av brev gavs ut publicerade även Diego Riveras dotter Guadalupe Rivera boken *Frida's Fiestas: Recipes and Reminiscences of Life with Frida Kahlo* (1995), som förutom recept på maträtter innehåller anekdoter från en period 1942 då Guadalupe Rivera bodde hos Frida Kahlo och Diego Rivera i Coyoacán. År 2001 gavs ytterligare två böcker om Frida Kahlo ut i Mexiko. Den ena är en bok i stort format med reproduktioner av uppförstorade detaljer i Frida Kahlos målningar, samt tre texter av Carlos Monsiváis, Luis-Martín Lozano och Antonio Saborit. I de två sistnämndas texter frikopplas Frida Kahlos måleri från biografiska tolkningar och sätts in i ett sammanhang, och Lozano diskuterar Frida Kahlos 1920-tals måleri i relation till samtida bilder av andra konstnärer och då aktuell konstteori.⁵⁶ Lozanos text är baserad på en tidigare katalogtext från 1998 där fyra av Frida Kahlos tidiga bilder diskuteras, och den har inspirerat till och varit en värdefull källa för avhandlingens kapitel 5.⁵⁷ Den andra publikationen som också varit en användbar källa är en utgåva av Frida Kahlos brev sammanställda av Raquel Tibol, *Escrituras: Frida Kahlo* (2001). Den innehåller fler brev än Zamoras utgåva från 1995, och breven är återgivna på det språk de skrevs, samtliga är även översatta till spanska.

Den andra avhandlingen om Frida Kahlo lades fram på The Hebrew University i Jerusalem 1994 av Gannit Ankori med titeln *The Fractured Self: Identity and Fragmentation in the Art of Frida Kahlo*.⁵⁸ Avhandlingen publicerades i bokform först år 2002 med titeln *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*.⁵⁹ Frånsett att vissa textpartier flyttats om och att några bildtolkningar strukits är den publicerade texten identisk med det opublicerade avhandlingsmanuskriptet som går att få tillgång till genom fjärrlån från Jewish National and University Library i Jerusalem. I avhandlingens inledning skriver Ankori att hon utgått från filosofisk och psykoanalytisk teori om "självet" för ett studium av Frida Kahlos självporträtt, vilket har uppenbarat en sökan inåt och avslöjat en komplex och fragmenterad värld och en djup känsla av konflikt och bristningar.⁶⁰ Varje kapitel tar därefter upp en aspekt av Frida Kahlos fragmenterade och splittade självuppfattning och ur ett freudianskt psykoanalytiskt perspektiv driver Gannit Ankori tesen att Frida Kahlo genom sina självporträtt försökte förstå gåtan om var hennes "jag" började. Baserad på delar av avhandlingen skrev Gannit Ankori senare artikeln "The Hidden Frida: Covert Jewish Elements in the Art of Frida Kahlo", vilken publicerades 1993 i en tidskrift om judisk konst utgiven av The Hebrew University i Jerusalem.⁶¹ I denna intressanta artikel driver Ankori tesen om Frida Kahlos intresse för sina judiska rötter, och målningarna *Släkträdet* (1936) och *Utan hopp* (1945) samt teckningen *Ojo Avisar* (1944) tolkas som svar på nazistpropaganda på Tyska skolan i Mexiko City genom att Ankori lyfter fram referenser i bilderna till några böcker i biblioteket i föräldrahemmet i Coyoacán, vilka handlar om inkquisitionens tortyr av judar under den koloniala epoken i Mexiko, samt utgörs av poesi från två bokförlag i det tysk-judiska samhället i Mexiko City.

Förutom ovan angivna texter finns det i den mängd texter som skrivits om Frida Kahlo flera intressanta artiklar ur tidskrifter och utställningskataloger. En av de tidigaste, "Frida Kahlo and Tina Modotti", skrevs av Laura Mulvey tillsammans med Peter Wollen för en utställning i London 1982 över Frida Kahlos måleri och Tina Modottis fotografi, och den har

senare tryckts om ett flertal gånger.⁶² Andra intressanta artiklar ur varierande infallsvinklar är "From the Margins: Modernity and the Case of Frida Kahlo" (1983) av Terry Smith, "Embodiment and Transformation: The Art of Frida Kahlo" (1990) av Charles Merewether, "Frida Kahlo: Marginalization and the Critical Female Subject" (1992) av Joan Borsa, "Frida Kahlo's Legacy: Awareness of the Body Politic" (1992) av Elizabeth Bakewell, "Emanzipierte oder autonome Kunst: Anmerkungen Zum Werk von Frida Kahlo" (1993) av Rita Bischof, "Body Languages: Kahlo and Medical Imagery" (1993) av David Lomas, "Frida Kahlo's 'grotesque' bodies" (1995) av Kate Chedgzoy, samt de artiklar där Frida Kahlo tas upp i utställningskatalogen *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart* (1991).⁶³ Intressanta analyser av Frida Kahlos konstnärskap har även presenterats i tematiskt inriktade översiktsverk; som Jean Francos *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (1989), Claudia Schaefers *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico* (1992), Oriana Baddleys och Valerie Frasers *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* (1992), samt Paula Cooeys *Religious Imagination & the Body: A Feminist Analysis* (1994).⁶⁴ De två volymerna *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (1989) av Jean Franco och *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* (1992) av Oriana Baddley och Valerie Fraser inspirerade mig till att skriva en D-uppsats (1995) om en av Frida Kahlos målningar, *De två Fridorna* (1939), som i sin tur var ett avstamp för att ta steget in i forskarutbildningen och till att skriva denna avhandling.⁶⁵ Några av de texter som anges ovan refererar jag till i avhandlingens olika kapitel.

Avhandlingens uppläggning och källmaterial

Den viktigaste förutsättningen att kunna skriva denna avhandling och placera Frida Kahlos självporträtt i relation till den omgivande miljö där de kommit till har varit besök i Mexiko. Där har jag kunnat studera den samtida konstproduktionen genom att besöka museer och samlingar, fått tillgång till utställningskataloger som inte är möjliga att erhålla genom biblioteksbeställningar från Sverige, samt kunnat ta del av såväl äldre som nyproducerad litteratur i anslutning till studien. De resor som jag genomfört inom ramen för avhandlingsprojektet har av den anledningen varit av stor betydelse för undersökningen. Under en första resa till Mexiko City våren 1998 som följdes upp sommaren 2002, såg jag större delen av Frida Kahlos måleri, dels i Frida Kahlo-museet i Coyoacán och i Museo Dolores Olmedo Patiño i Xochimilco, dels i den stora Germán-samlingen som våren 1998 visades på Museo de Arte Contemporáneo. I museerna i Mexiko City med omnejd finns även stora samlingar bildkonst från andra tidsperioder, från nutid och bakåt till epoker som den koloniala och förs panska indianska, vilka jag kunnat relatera till inslag i Frida Kahlos självporträtt.

Mycket av det textmaterial som jag inte kunnat vara utan har även införskaffats i Mexiko, dels nyttgivna texter från universitet som UNAM och El Colegio de Mexico, dels äldre texter från antikvariat. En stor del av tiden i Mexiko City tillbringades i olika arkiv, främst i de två avdelningarna Biblioteca de las Artes och La Sección Fondos Especiales på Centro Nacional de las Artes där tidiga utställningskataloger och det mesta skrivet material utgivet i Mexiko över Frida Kahlo finns arkiverat. En del fann jag även i arkivet på Instituto de Investigaciones Estéticas på UNAM och i arkivet på Museo de Arte Moderno. I Mexiko gjorde jag även en resa våren 1998 till Tehuantepec utmed Stillahavskusten i delstaten

Oaxaca för att skaffa mig en uppfattning om denna region där kvinnorna än idag bär den typ av klädedräkt som återkommer i Frida Kahlos självporträtt. En resa till Spanien våren 2000 med besök i katedraler, kyrkor, före detta kloster och samlingar av bildkonst från renässansen gav en uppfattning om likheter respektive skillnader i den koloniala epokens biltraditioner i Spanien och Nya Spanien. Vistelsen var nödvändig för att kunna bedöma den från Spanien överförda bildkulturen till Mexiko och vilka traditioner som i den koloniala epokens konst kunde betraktas som inhemska mexikanska. För att se samlingar med Frida Kahlos måleri och för att ta del av arkiverat material – bland annat tidiga utställningskataloger – besökte jag våren 2000 även de platser i USA – San Francisco, Detroit och New York – där Frida Kahlo levde under sina drygt tre år norr om gränsen.

Efter detta inledande kapitel följer ett kapitel med en biografisk bakgrundsteckning till Frida Kahlo som person. Syftet är inte att upprepa den typ av återkommande information som ges i den mängd biografier som skrivits om Frida Kahlo, utan att placera in Frida Kahlo som person i relation till en omgivande sociokulturell miljö och belysa den inriktning som sedan undersöks i hennes bildkonst. I detta kapitel har jag även velat modifiera den negativa synen på modern som förmedlas i biografier om Frida Kahlo. Uppfattningen om modern på grund av hennes religiositet kan istället sättas i samband med en syn på kvinnor som händelseutvecklingen mellan politiska falanger i Mexiko resulterade i. För en samtida historik har jag i detta kapitel främst anlitat Anna Macías *Against all Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940* (1982), och för uttalanden av Frida Kahlo har jag använt några av de källor som redovisas i forskningsöversikten, som dagboken, de två volymerna med brev, samt Raquel Tibols utgåva *Frida Kahlo: An Open Life* (1993). För biografisk information i detta och följande kapitel har förutom Hayden Herreras *Frida Kahlo: En konstnärs liv* (1989) främst Wolfes biografier *Diego Rivera: His Life and Times* (1939) och *The Fabulous Life of Diego Rivera* (1963) kunnat ge värdefulla upplysningar, samt några av de texter som ingår i en utställningskatalog över fadern Guillermo Kahlo och i en utställningskatalog över Diego Rivera.⁶⁶ För innehållet i det bibliotek som finns i det tidigare föräldrahemmet i Coyoacán har en inventarieförteckning som skrevs i samband med att bostaden förvandlades till ett museum använts som källa.⁶⁷

Kapitel 3 och 4 är avsedda att ge nödvändig bakgrundsinformation. Syftet med genomgången av ett historiskt förlopp är att ge en uppfattning om det ideologiska sammanhang i vilket Frida Kahlos bilder är tillkomna. Den inledande genomgången av bildmaterialet i dessa kapitel handlar inte om att försöka nå en definition av samtida mexikansk konst, utan att ringa in en generell karakterisering av visuella markörer som den postrevolutionära nationalistiska diskursen kom att kretsa kring och hur representationen av en nationell identitet gestaltades visuellt. Viktiga förutsättningar för att få en uppfattning om den samtida konsten och kunna bedöma dess inriktning har varit att besöka museer med konst från denna period och offentliga byggnader med muralmåleri, samt studera reproduktioner i böcker och utställningskataloger. För läsare som inte kan förväntas ha ett visuellt minne av bilder som kan vara allmänt bekanta i Mexiko har jag genomgående försökt ange en källa där en beskriven eller omnämnd bild finns reproducerad, även om jag är medveten om att några av dessa kan vara svåra att få tillgång till eftersom många av de bildkällor jag använt mig av är införskaffade i USA och Mexiko. För de svartvita bildreproduktioner som ingår i avhandlingen är de bildkällor ur vilka de är hämtade genomgående angivna i notapparaten. För att få en uppfattning om den samtida konstscenen har

Jean Charlots *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925* (1963) varit en informativ källa, likaså Bertram Wolfes två biografier över Diego Rivera och Olivier Debroise *Figuras en el Tropico, Plastica Mexicana 1920-1940* (1983).⁶⁸ I texter om Mexiko under den tidsperiod som studeras nämns genomgående filosofen José Vasconcelos och hans bok *La Raza Còsmica* (1925), men ofta enbart i förbigående och inte alltid med hänvisning till boken som källa.⁶⁹ Eftersom den tycks ha spelat en så avgörande roll för den inriktning som utformningen av det nationella projektet kom att ta har jag tagit del av bokens innehåll, vilket presenteras i kapitel 4. I detta kapitel undersöks även betydelsen i några av de begrepp kring ras som den postrevolutionära diskursen kom att kretsa kring. Samtida konstmanifest där utformningen av rasbegreppet diskuterades finns översatta till svenska i ett appendix i utställningskatalogen *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*.⁷⁰

De följande kapitlen är ägnade åt Frida Kahlos bilder. I kapitel 5 diskuteras först den osäkra dateringen av tidiga verk och det för dateringen så styrande året 1925. Därefter diskuteras Frida Kahlos tidiga bilder från 1920-talet och hur hennes bildspråk fram till i början av 1930-talet arbetats fram i dialog med samtida konstteori. Eftersom flera av Frida Kahlos tidiga målningar är försvunna eller förstörda har bevarade fotografier reproducerade i verkskatalogen *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk* (1988) varit en mycket värdefull tillgång. För inriktningen hos olika konstnärsgrepp har Olivier Debroise genomgång i *Figuras en el Tropico, Plastica Mexicana 1920-1940* (1983) varit informativ, likaså två volymer om konstnärsgreppet 30-30! med historik och gruppens manifest.⁷¹ I kapitel 6 tas en kroppstematik upp. Kapitlet börjar med att punktera myten om missfallet 1932, och därefter diskuteras inslag i Frida Kahlos bilder tillkomna kring 1932 vilka kan sättas i samband med samtida politiska händelser i Mexiko och en pågående diskussion om införandet av sexualundervisning i Mexikos allmänna skolor. För ett samtida historiskt förlopp har jag främst använt mig av Jean Meyers *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929* (1976), och *The Course of Mexican History* (1999).⁷² I detta kapitel görs även en närläsning av målningen *Passionerat förälskade* (1935), vars maktaspekter i relation till kön diskuteras utifrån sociologen Karin Widerbergs *Kunskapens kön: Minnen, reflektioner och teori* (1995), samt litteraturforskaren Susan Gubars artikel ”The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity” (1981).⁷³ Kapitel 7 är tidsmässigt koncentrerad till slutet av 1930-talet och Frida Kahlos internationella etablering som konstnär. Här diskuteras förekomsten av nya inslag i Frida Kahlos självporträtt från 1937 vilka sedan kom att bli återkommande komponenter i hennes fortsatta produktion av självporträtt, som apan, tehuacankläningen och blommor i håret. I det avslutande åttonde kapitlet diskuteras Frida Kahlos självporträtt ur ett mer övergripande perspektiv. Kapitlet börjar med att ifrågasätta några av de myter som en tidigare biografisk läsning utgått ifrån, dels avseende trafikolyckan och de många operationerna, dels avseende äktenskapet med Diego Rivera. Istället relateras den lidandetematik som självporträtten innehåller till rekonstruktionen av nationens etniska identitet, och en inledande problematik presenteras utifrån en samtida analys publicerad 1950 av författaren Octavio Paz.⁷⁴ Mot bakgrund av diskussionen i kapitel 3 och 4 är diskussionen i kapitel 8 avsedd att knyta samman trådarna. Det avslutas med en summering av det övergripande temat för avhandlingen; Frida Kahlos representation av en nationell identitet. Eftersom kapitlen är tematiskt upplagda, samtidigt som de följer en tidsmässig kronologi, har det inneburit vissa omtagningar. Vid bildbeskrivningar anges höger respektive vänster ur betraktarens synfält.

2. En biografisk översikt

Familjebakgrund

FRIDA KAHLOS FAR kom från Tyskland. Han föddes 1872 i Baden-Baden och hade studerat på universitetet i Nürnberg innan han lämnade Tyskland i sena tonåren.¹ Efter ankomsten till Mexiko år 1891 hade han ändrat sitt namn från Wilhelm Külo till Guillermo Kahlo, börjat arbeta med fotografi och blev så småningom en framgångsrik arkitekturfotograf med nationella uppdrag. På faderns dödsattest som utfärdades i Coyoacán år 1941, där det står att han avlidit i sömnen, anges hans nationalitet som tysk och han förblev således tysk medborgare under hela sitt liv.² Guillermo Kahlo var av judisk börd, son till Jakob Heinrich Külo och Henriette Kaufmann Külo från Arad, som då låg i Ungern, men efter att gränserna flyttades efter Andra världskriget och kartbilden ritades om numera tillhör Rumänien. Föräldrarna hade flyttat från Ungern till Tyskland och bosatt sig i Baden-Baden där Jakob Heinrich Külo arbetat som juvelerare och försäljare av fotoutrustning, och i familjen fanns fler syskon av vilka endast två systrar är kända till namnet, "Maria Enriqueta" och "Paula".³ När Wilhelm/Guillermo var arton år dog modern och kort efter att fadern gift om sig gav han sonen Wilhelm tillräckligt med pengar för att kunna ta sig över Atlanten till Amerika.⁴ Som nittonåring kom Wilhelm till Mexiko och fick arbete i en juvelerarbutik i Mexiko City som ägdes av en farbror till två judiska bröder han känt i Nürnberg.⁵ Fyra år senare (1894) gifte sig Guillermo Kahlo som han nu hette med María Cardena Espino från Tacubaya, som födde tre döttrar varav två överlevde. Mellanbarnet dog några dagar efter förlossningen år 1896, och i samband med förlossningen av det tredje barnet år 1897 dog modern.⁶

I samband med hustruns död hade Guillermo Kahlo enligt Frida Kahlos uppgifter bett om hjälp av Isabel González y González, Frida Kahlos mormor, som kom för att bistå med hjälp tillsammans med sin äldsta dotter, Matilde Calderón y González, Frida Kahlos mor.⁷ Mormodern Isabel González y González kom enligt Frida Kahlo från Spanien och var dotter till en spansk general som flyttat till Mexiko.⁸ Efter att pappan dött hade mormodern som barn och hennes yngre syster Cristina placerats på ett kloster i Mexiko City, där de växt upp och fått sin utbildning.⁹ Det indianska inslaget i Frida Kahlos släkthistoria kom enligt henne själv från morfadern Antonio Calderón, som var fotograf och kom från Morelia i delstaten Michoacán.¹⁰ Mormodern Isabel González y González hade lämnat klostret där hon växt upp när hon gifte sig med Antonio Calderón och de fick tolv barn.¹¹ När deras äldsta dotter Matilde gifte sig med Guillermo Kahlo som då arbetade i en juvelerarbutik och var änkeman med två små döttrar skulle Antonio Calderón ha introducerat sin svärson i yrket.¹² Frida Kahlos mor Matilde Calderón y González (1876-1932) var född i Mexiko City och hade innan giftermålet med Guillermo Kahlo

arbetat i samma tysk-judisk-ägda juvelerarbutik där Guillermo arbetat under sin första tid i Mexiko.¹³ De gifte sig 1898, tre månader efter den första hustruns död. Den första dottern Matilde föddes året därpå (1899), nästa dotter Adriana år 1902. Samma år flyttade familjen från stadsdelen Tacubaya till Coyoacán i södra Mexiko City och därefter föddes ytterligare tre barn.¹⁴ År 1906 en pojke som dog några dagar efter förlossningen och de följande två åren ytterligare två flickor, Frida år 1907 och Cristina år 1908.¹⁵

Guillermo Kahlo blev snabbt en etablerad fotograf, och hans bilder kom att publiceras i böcker och mexikanska tidskrifter. Inför 100-års jubileet år 1910 av Mexikos självständighet fick han i uppdrag av dåvarande finansministern José Yves Limantour i diktatorn general Porfirio Díaz regering att dokumentera Mexikos kulturella arv. Under fyra års tid reste Guillermo Kahlo runt i landet och fotograferade förkoloniala monument och arkitektur från den koloniala epoken, som kyrkor, katedraler och klosterbyggnader, samt dess interiörer och inventarier. Det omfattande fotograferingsarbetet pågick från år 1904 till 1908 och genomfördes enligt Frida Kahlo tillsammans med svärfadern.¹⁶ År 1908 då den yngsta dottern Cristina föddes byggde Guillermo Kahlo ett hus åt familjen i Coyoacán vilket är det nuvarande Frida Kahlo-museet, och tillsammans med sin svärfar Antonio Calderón etablerade han en ateljé på Avenida 16 de Septiembre i Mexiko Citys stadskärna. Under revolutionen ägnade sig Guillermo Kahlo främst åt porträttfotografering vilket han även kom att fortsätta med efter 1910-talets inbördeskrig. Före diktaturens fall (1911) publicerades Guillermo Kahlos dokumentation av landets kyrkor i över 20 volymer av *Los Templos de propiedad Federal*, och under revolutionens inbördeskrig på 1910-talet i tidskrifter som *El Mundo: Semanario Ilustrado, México, Pegaso* och *Tricolor*.¹⁷ År 1914 publicerades hans fotografier i *La Arquitectura en México*, volym I, och mellan 1924 och 1927 i ett omfattande verk i sex volymer med titeln *Iglesias de México* (Mexikos kyrkor).¹⁸ Guillermo Kahlo räknas numera som Mexikos förste officiella fotograf av nationens kulturarv.¹⁹

Barndom och uppväxt

Frida Kahlo föddes 1907 och tre år senare bröt den mexikanska revolutionen ut. Hennes barndom sammanföll därmed med revolutionens inbördeskrig som pågick under hela 1910-talet, och hon kom att tillhöra den första generationen unga kvinnor som fick ta del av den sociala samhällsförändring som revolutionen ledde till. I ett samhälle med ofantliga klasskillnader tillhörde Frida Kahlos familj en välsituerad medelklass och enligt de biografiska uppgifter som ges om Frida Kahlos liv i Herreras biografi hade hon en mycket privilegerad uppväxt.²⁰ Som barn tillbringade hon mycket tid med sin far, som stimulerade hennes intellekt, intresserade henne för mexikansk arkeologi och konst, tog ut henne i naturen där de samlade insekter och växter som de sedan studerade i mikroskop, lät henne följa med på arbetsresor i trakterna kring Mexiko City, lärde henne använda en kamera och instruerade henne i fotografering, framkallning, retuschering och färgläggning av bilderna i hans fotoateljé.²¹ Av sin far skulle hon även ha fått skridskor och en cykel, och i sitt hem hade hon tillgång till faderns bibliotek som mestadels innehöll tysk litteratur, filosofi och konstböcker. I biografien om Frida Kahlo beskrivs Guillermo Kahlo som en kultiverad och konstintresserad fotograf som på sin fritid lyssnade på klassisk musik, spelade piano och schack, målade akvarell, studerade filosofi och hade ett porträtt av Arthur Schopenhauer ovanför sitt skrivbord.²²

I en av katalogerna över Guillermo Kahlos fotografi beskrivs familjen Kahlo som kulturellt tvetydig och döttrarnas utbildning som en blandning av ett mycket särskilt slag.²³ Av tradition fick de en i våra ögon sträng katolsk uppfostran, med tidig konfirmation, daglig bön, bibelläsning, mässbesök, regelbunden bikt, och vistelser i kloster för kontemplation i samband med vissa religiösa högtider som under påsken.²⁴ Mellan tre och fyra års ålder sattes Frida Kahlo tillsammans med lillasystern Cristina i en katolsk skola och fick ett års religionsundervisning och vid sex års ålder tog hon sin första nattvard.²⁵ Förutom att hennes spanska mormor och dennes yngre syster växt upp på ett kloster i Mexiko City, *Las Vizcainas* där de placerats som barn, hade även hennes två äldre halvsystrar María Luisa och Margarita Kahlo från faderns första äktenskap växt upp på ett kloster, vilket vid denna tid inte kan ha varit särskilt ovanligt.²⁶ De båda äldsta döttrarna María Luisa och Margarita bodde kvar hos familjen Kahlo fram till att de två följande döttrarna i nästa äktenskap hade fötts, Matilde och Adriana. I samband med att familjen flyttade från Tacubaya till Coyoacán år 1902 hade María Luisa och Margarita, då åtta respektive fyra år, placerats på internat i klosterskolan *Colegio de Santa Inéz* i Guernavaca söder om Mexiko City som grundats två år tidigare av Francisco Plancare y Navarrete.²⁷ När Frida Kahlo var femton år avgav hennes yngsta halvsyster Margarita Kahlo då 25 år nunnelöftet – *votos guadalupanos* – på Jungfrun av Guadalupe dag den 12 december 1922 och vigdes till nunna i *María Inmaculada de Guadalupe* orden i klostret *Colegio de Santa Inéz*, där hon levt sedan hon var fyra år.²⁸

På *Colegio Alemán* i Mexiko City som grundats av den tyska kolonins mest distingerade medlemmar och invigts av diktatorn Porfirio Díaz år 1903 fick de fyra yngsta systerarna Kahlo en tysk grundskoleutbildning.²⁹ Frida Kahlo var den enda av döttrarna som fick en högre utbildning, för fortsatta studier i medicin.³⁰ Samma år som Margarita vigdes till



Frida Kahlos yngsta halvsyster Margarita Kahlo som nunna 1922 (okänd fotograf).

nunna började Frida Kahlo våren 1922 på elitskolan Escuela Nacional Preparatoria i Mexiko City, ännu inte fyllda femton. Hon gick där i drygt tre år, fram till antingen våren eller hösten 1925. Hösten 1925 var hon med om en allvarlig trafikolycka, vars uppförstörade omfattning diskuteras i kapitel 8. Omkring 1924 tycks den ekonomiska situationen för familjen ha blivit sämre och Frida Kahlo fick hjälpa till med familjens försörjning genom olika diversearbeten.³¹ Giftermålet mellan Frida Kahlo och Diego Rivera den 21 augusti 1929 löste delvis familjens ekonomiska problem genom att Rivera friköpte föräldrahemmet i Coyoacán som fadern tvingats inteckna och ta lån på. Av äktenskapslicensen framgår det att huset skrivits över på Frida Kahlo och att hon uppgav sig vara tjugo år, fast hon egentligen var 22, att hennes verksamhet bestod av hemarbete ("dedicada a las labores del hogar"), samt att hennes föräldrar uppgavs bo hos henne, inte tvärtom ("ambos residen donde su hija").³²

Relationen till modern Matilde Calderón de Kahlo

I levnadsbeskrivningar över Frida Kahlo har fadern kommit att uppfattas som en för Frida Kahlo positiv gestalt, medan modern i den mån hon alls uppmärksammas getts en negativ framtoning och beskrivits som dominant, snål och sträng.³³ Till denna syn på modern har Frida Kahlo själv bidragit genom sena uttalanden för konsthistorikern Raquel Tibol. Om relationen till modern berättade Frida Kahlo i maj 1953:

My mother was a great friend to me, but the religious thing never brought us close to each other; she would reach the point of hysteria for her religion. We had to pray before meals and while the rest were concentrating, Cristi and I would look at each other trying not to laugh. For twelve years my mother was strongly against me religiously, and at thirteen I started being active in leftist student organizations.³⁴

För Tibol uppgav Frida Kahlo även att modern var analfabet, men på väggen i ett av rummen i Frida Kahlo-museet finns ett långt och välformulerat brev skrivet med vacker handstil från modern till Frida Kahlo under hennes vistelse i USA i början av 1930-talet.³⁵ Den negativa framtoning modern fått bör ses mot bakgrund av de starka antiklerikala stämningar som uppstod under 1910-talet, och under de följande decennierna resulterade i en koppling mellan kvinnor, konservatism och katolicism.³⁶ I Mexiko hade det från 1890-talet funnits en kvinnorörelse som fram till 1910-talet kämpade för rätten till lika utbildning.³⁷ Under 1920-talet kom den viktigaste frågan för den mexikanska kvinnorörelsen att handla om rösträtt. Detta krav blev nästan en verklighet 1939 men i sista stund drogs ett taget beslut tillbaka, och allmän rösträtt för kvinnor infördes inte förrän 1953, och det första presidentval kvinnor kunde delta i var år 1958.³⁸ Motståndet till kvinnors inträde på den offentliga arenan och dröjsmålet för en officiell revolutionär regering att ge kvinnor rätten att rösta har förklarats bero på den stora mängd kvinnor som under en tid av politisk instabilitet och starka motsättningar mellan staten och kyrkan slöt upp till den katolska kyrkans försvar.³⁹ En tidigare aldrig skådad mobilisering av kvinnor till stöd för kyrkan ledde till en allmänt hållen fördom mot kvinnor som kyrkans allierade och en rädsla för att kvinnors röster vid ett presidentval skulle läggas på katolska och konservativa kandidater. Att kvinnor i Mexiko till slut fick rösträtt har tolkats som ett sätt för den mexikanska regeringen att visa sig "modern" och en gest från manliga politiker att visa

gentlemannaskap, inte en fråga som handlade om demokrati med en strävan efter att skapa större jämlikhet för kvinnor.⁴⁰

I en av katalogerna över Guillermo Kahlos fotografi menar Juan Coronel Rivera att Matilde Calderón måste ha varit en tolerant katolik eftersom hon gifte sig med en judisk man, som dessutom var änkling med två små barn.⁴¹ De negativa beskrivningarna av moderns karaktär som dominant, snål och sträng kan beroende på val av perspektiv även vändas till positiva egenskaper och mot bakgrund av familjens tidvis svåra ekonomiska situation istället beskrivas som målmedvetenhet, ekonomisk fallenhet och viljestyrka. En mer ömsint och kärleksfull relation till modern går att spåra i Frida Kahlos brev. I ett brev daterat den 25 april 1927 till pojkvännen Alejandro Gómez Arias beskriver Frida Kahlo modern som den enda som verkligen oroade sig för henne, samtidigt som moderns oro var så stor att hon blev sjuk.⁴² I ett brev till Arias ungefär tre månader senare daterat den 23 juli 1927 berättar hon om hur elak hon tycker lillasystern Cristina är mot modern.⁴³ I ett brev daterat den 21 nov 1930 från San Francisco skrev hon till sin far att försöka kontrollera sitt häftiga temperament, åtminstone för moderns skull: "The only thing I didn't like is that you told me that you are still quicktempered, but since I am just like you, I understand you very well, and I know that it is very hard to control oneself. Anyway, try as hard as you can; at least do it for mom who is so nice to you".⁴⁴ I ett ytterligare ett brev från San Francisco ett halvår senare till vännen Isabel Campos i Mexiko City daterat den 3 maj 1931 skriver hon att tiden i San Francisco varit lycklig, fränsett att hon saknar sin mor, och hon ber sin vän att skriva och berätta mera om modern.⁴⁵ En mer positiv och nyanserade bild av modern skymtar även fram i några av de sena uttalanden Frida Kahlo gjorde för Tibol 1953, då hon beskrev sin mor som intelligent, sympatisk och vacker, skicklig i att räkna och alltid med en reserv för kommande behov undangömd i sin byrålåda.⁴⁶

Som vuxen intog Frida Kahlo en kritisk hållning till den katolska kyrkan som institution och tog avstånd från katolicismen som religion. Hennes läkare Velasco y Polo berättade under ett samtal med Herrera att Frida Kahlo gärna samtalade om "katolicismens illgärningar", och Frida Kahlos syssling Roberto Behar berättade under ett samtal med Herrera om ett ilsket utbrott emot en nunna.⁴⁷ Vid ett av sina besök hos Frida Kahlo på 1940-talet då han gick på en katolsk internatskola hade hon upptäckt att han hade ett "skapular" på sig som en nunna på skolan gett honom. När han förklarade att enligt nunnan skulle man fara direkt till himlen om man hade det på sig och råkade dö hade hon argt utbrustit: "Dile a la madrecita que vaya chingar a su madre pero no a ti!" (säg till den lilla nunnan att hon ska *chingar* sin mor men inte dig).⁴⁸ Verbet *chingar* är det starkaste och mest nedsättande uttryck man kan använda sig av i Mexiko, och det kommenteras i kapitel 8. Den kritiska inställningen till den katolska religionen och kyrkan löper även som en röd tråd genom hennes måleri, men det var först *efter* moderns död 1932 som Frida Kahlo började måla sina öppet anti-katolska motiv, vilka diskuteras i kapitel 6.

Att Frida Kahlo ironiserade över katolicismen i sina bilder från 1932 och framåt kan under en tid av öppet antikatolskt klimat beskrivas som politiskt korrekt. Men att Frida Kahlo inför Tibol i citatet ovan antyder att hon redan som barn och under sina första tolv levnadsår innan hon som trettonåring gick med i vänsterinriktade studentorganisationer var kritisk till den katolska religionen kan – om det stämmer – förklaras av den dubbla kulturella tillhörighet som hennes föräldrar representerade. Traditionellt uppfostrad i enlighet med det omgivande samhällets sociala konventioner baserade på den katolska religionens

normsystem kan hennes faders icke-katolicism och icke utövande judendom erbjudit en öppning för ett alternativt tänkande, med en möjlighet till en ifrågasättande och kritisk hållning till ett dominerande tankesystem. Om Frida Kahlos häftiga temperament var ett arv från fadern som hon skriver i brevet från San Francisco kan hennes starka vilja däremot mycket väl ha kommit från modern, och om moderns stränga religiositet tidigt uppmuntrat Frida Kahlo till en ifrågasättande och opponerande hållning kan denna attityd i sin tur varit en källa som hon senare kunnat hämta kraft och styrka ur, inte bara för utformningen av sitt bildspråk utan även vad gäller sitt agerande. Frida Kahlos orädda, arga och stundtals provokativa agerande finns det flera exempel på. Som när hon under en middagsbjudning i Detroit 1932 med Henry Ford, känd för sin antisemitism, vände sig emot honom och artigt frågade: "Mr Ford, är ni också jude?"⁴⁹ Eller som hennes beskrivning i ett brev daterat den 11 juli 1934 till Ella Wolfe i New York när hon mött David Alfaro Siqueiros på ett konstgalleri i Mexiko City efter att han offentligt kritiserat Diego Rivera för politisk opportunism:

Just imagine, the other day I ran into that damned Siqueiros at the Misraschis's. He was so shameless as to say hi to me, after writing that shitty article in the *New Masses*. What I did was ignore him as if he were a dog and not answer his greeting. Diego did something worse. Siqueiros asked him, 'How are you Diego?' Diego took out his handkerchief, spat on it, and put it back in his pocket. He did not spit in his face because there were many people present and it would have been scandalous, but Siqueiros was left like a swollen bug and walked off with his tail between his legs. What do you think of such an article? It's enough to insult his mother and beat up that jerk, don't you think? Diego cannot make up his mind about writing an article to counter him because it would mean giving that ass too much importance. I am going to tell him to write it anyway to finish him off, since that son of a ... [cencurerat, min anm.] does not deserve to have the upper hand. What do you think?⁵⁰

Diego Rivera svarade Siqueiros i en artikel 1935 med rubriken "Defensa y ataque contra los stalinistas" (försvar och attack mot stalinisterna), vilket ledde till en offentlig polemik dem emellan.⁵¹ Ytterligare ett exempel på Frida Kahlos orädda agerande berättas av Bertram Wolfe i hans biografi över Diego Rivera:

A year later, [1937] when four gunmen came over to his table in the Restaurant Acapulco in Mexico City to pick a quarrel intended to end with his assassination, this slight girl leaped up in front of her husband, denounced the *pistoleros* as cowards going four against one, demanded that they shoot her first, and in general created such a scene as made the assassination impossible. She was brave enough while it lasted, but sick to her stomach afterwards.⁵²

Frida Kahlos politiska utvecklingsprocess

När den första folkvalda regeringen bildades 1920 efter revolutionens inbördeskrig var Frida Kahlo 13 år och den sociala förändringsprocess som det mexikanska samhället genomgick under 1920-talet sammanföll med Frida Kahlos ungdomstid. Den förändringsprocess som hon samtidigt själv genomgick, från en borgerlig och katolskt uppfostrad familjeflicka till en engagerad nationalist, feminist, vänsterradikal med kommunist sympatier

och antiimperialist, kan följas genom brev och fotografier. När Frida Kahlo som femtonåring började sin utbildning på Preparatoria vars studenter kom från samhällets övre sociala skick var hon en bland den första kullen flickor som släpptes in på skolan där hon kom in i politiskt radikala vänskapskretsar. Den närmaste vänkretsen kallade sig *los cachuchas* (spansk dans) och bestod av en grupp på ett tiotal personer varav två var kvinnor, Carmen Jaime och Frida Kahlo.⁵³ Andra kvinnliga vänner från studietiden på Preparatoria var Isabel Campos, Agustina Reyna och Adelina Zendejas.⁵⁴ Dåvarande pojkvännen Alejandro Gómez Arias beskrev senare Frida Kahlo under hennes studietid som "vän till Germán de Campo, Angel Salas och många andra unga nationalisterna och övertygade antiimperialister som trodde på att det var nödvändigt och möjligt att förändra samhällets politiska och sociala strukturer".⁵⁵ I Herreras biografi berättas att hon hade vänner bland fler grupperingar av radikala studenter på skolan, som poeten Salvador Novo och författaren Xavier Villaurrutia i den litterära föreningen *los Contemporáneos*.⁵⁶ Hon blev även vän med Andrés Iduarte, sedermera chef för Bellas Artes i Mexiko City, och med poeten Carlos Pellicer, och både Carlos Pellicer och Salvador Novo kom senare att skriva dikter om henne.⁵⁷

Av breven till dåvarande pojkvännen Alejandro Gómez Arias framgår att hon som ung delade sin katolska livsyn med sina vänner från Preparatoria.⁵⁸ I ett brev till Arias daterat den 22 december 1923 ber hon honom att skicka henne adressen till vännen "Guevara", så att hon kan sända tillbaka dennes Bibel.⁵⁹ I ett annat brev daterat den 1 januari 1924, ungefär en vecka senare, skriver hon (citerat i Herrera):

Min Alex! ... Var firade du nyårsafton? Jag gick till Campos och det var som vanligt, vi bad till Gud hela kvällen och sedan var jag så sömnig att jag somnade och dansade inte alls. I morse gick jag till nattvarden och bad för er alla Kan du tänka dig, i går gick jag till bikt på eftermiddagen, och jag glömde tre synder, vad skall jag nu göra, men det viktiga är att jag inte längre tror på bikten lika mycket som förr och även om jag skulle vilja kan jag inte bikta mina synder ordentligt. Visst är jag dum?⁶⁰

Påskhelgen samma vår tillbringade hon på ett kloster, och i ett brev daterat den 16 april 1924 skrev hon till Arias och berättade:

Andaktsövningarna i klostret var mycket vackra därför att prästen som ledde dem var mycket intelligent och nästan ett helgon. /.../ Vid nattvardsgången fick vi påvlig välsignelse och man får förlåtelse för många synder och man kan be om den för hur många man vill, den jag mest bad för var min syster Maty [Matilde] och eftersom prästen känner henne sade han att han skulle be mycket för henne. Jag bad också till Gud och Jungfru Maria att allt skulle gå dig väl och att du alltid skulle älska mig och jag bad också för din mor och din lillasyster.⁶¹

I ett brev som av Herrera dateras till 1926 – två år senare – skrev hon till Arias om ytterligare ett planerat klosterbesök: "Jag tror inte jag beger mig till klostret för att måla, för jag har inga oljefärger och jag har inte haft lust att köpa några".⁶² Det kanske kan vara av intresse att i detta sammanhang nämna att det från breven till Alejandro Gómez Arias efter att hon slutat på skolan även framgår att Frida Kahlo som tonåring inte uppfyllde omgivningens förväntningar på hur en katolsk familjeflicka borde förhålla sig i relation till pojkar. Någoting hände som innebar att hon ansågs ha "förlorat sitt rykte", och som

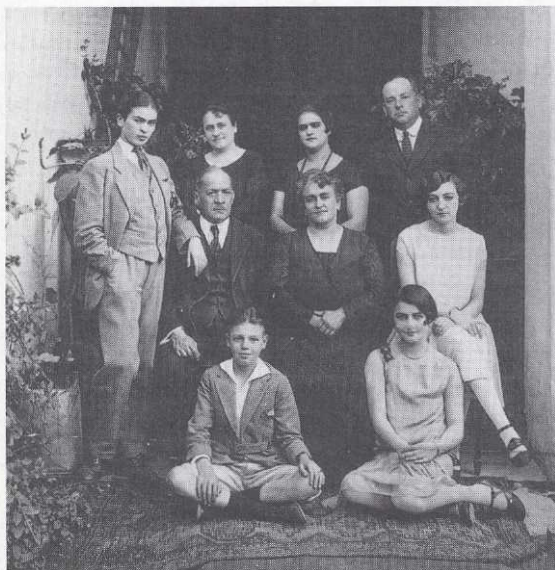
fick vännerna att ta avstånd från henne. Av vad som framgår mellan raderna i ett brev daterat den 19 december 1925 till Arias tycks det som om hon haft sin sexuella debut med honom, men att han sedan svikit ett förtroende eller missförstått henne och talat om henne inför några av vännerna som sedan sett ned på henne.⁶³ Av de följande breven framgår det att hon vacklade mellan att skuldbelägga sig själv och att inte bry sig om vad andra tänkte om henne. I ett brev daterat den 19 februari 1926 skriver hon till Arias att hon är "beredd till vilka uppoffringar som helst för att göra gott mot dig, eftersom jag på det sättet kommer att kompensera dig en smula för allt ont jag gjorde dig".⁶⁴ Ytterligare en månad senare skriver hon i ett brev daterat den 13 mars 1926 till Arias:

Du tror att det inte sårar mig det minsta, därför att du har fått för dig att jag inte har ett uns skam i kroppen och att jag inte är värd något och inte har något att förlora längre, men jag tror att jag har sagt en gång tidigare att även om jag inte är värd något för dig är jag värd mer för mig själv än många andra flickor, det kommer du att tolka som att jag har pretentioner på att vara något exceptionellt (det sade du en gång att jag var) (nu förstår jag inte varför) och därför blir jag fortfarande sårad över vad du så uppriktigt och med så goda avsikter säger mig.⁶⁵

Denna episod kan möjligen ha varit en upplevelse som bidrog till hennes kritiska inställning till den dubbelmoral som mäns och kvinnors sexualitet är uppbyggd kring och hennes senare agerande med ett nästan trotsigt överskridande av en traditionell kvinnoroll, vilket giftermålet med Diego Rivera och den konstnärliga och intellektuella avantgardekrets hon tillhörde gav utrymme för.

Förutom de vänner hon valde att umgås med avspeglas den politiska förvandlingsprocess som Frida Kahlo genomgick under 1920-talet genom hennes sätt att klä sig, vilket hon

senare kom att använda sig av som en förmedlingskanal i sitt måleri. Alejandro Gómez Arias har beskrivit hur hon började på Preparatoria klädd som en elev från den tyska realskolan *Colegio Alemán*, i vit blus, mörk slips, kortklippt hår, svart halmhatt på huvudet och med en väska på ryggen fylld med böcker från faderns bibliotek.⁶⁶ På Preparatoria byttes hatten sedan ut mot en keps som den närmaste vänkretsen i *los Cachuchas* bar som en markering av grupptillhörighet. I några av faderns familjefotografier från 1926 året efter att hon slutat på Preparatoria framträder hon som en elegant ung man, klädd i skjorta med slips och väst, långbyxor och kavaj med näsduk i fickan, med kortklippt mittbenat hår och i ett med en promenadkäpp i handen.⁶⁷ Av familjemedlemmarnas allvarliga blick in



Frida Kahlo längst till vänster i ett familjeporträtt från 1926 av Guillermo Kahlo.



Frida Kahlo, mitten bakre raden, i ett familjeporträtt från 1928 av Guillermo Kahlo.

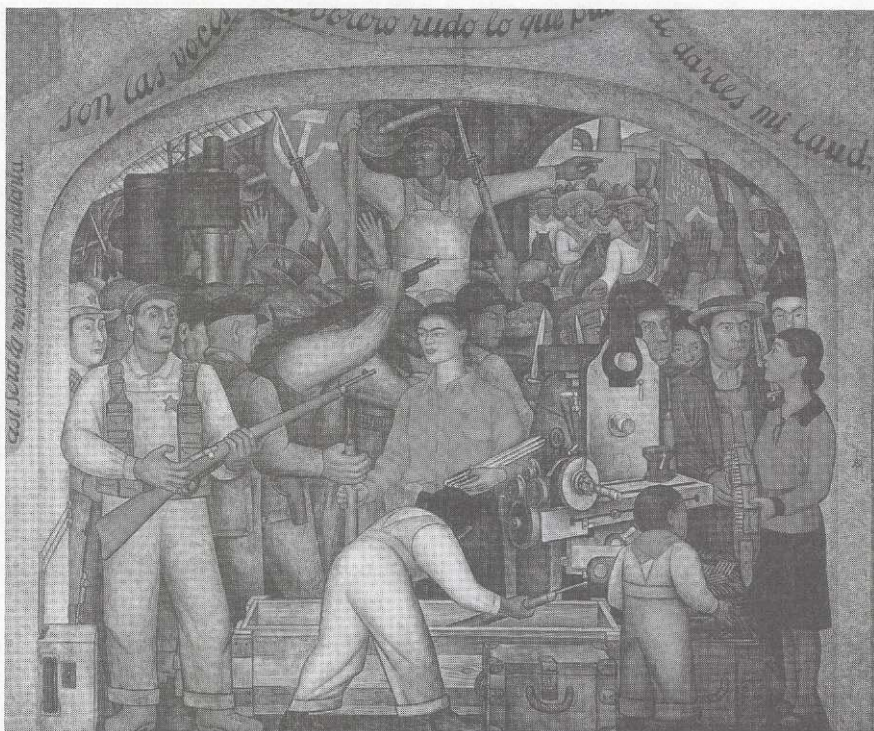
i kameran och högtidliga anletsdrag framgår det att det inte är frågan om ett skämt eller en maskerad, utan istället verkar det som om de är införstådda med hennes överskridande av roller. Omkring två år senare tycks hon närmast ha gått igenom en period av djup religiositet, för i några familjefotografier från 1928 är hon klädd i en höghalsad enkel svart klänning med ett stort krucifix i en kedja runt halsen, nästan som en nunna.⁶⁸ Ytterligare ett år senare har hon dokumenterats från ett första maj-tåg våren 1929.⁶⁹ Frida Kahlo går i främsta ledet framför banderollen för fackföreningen *El sindicato del Pintores y Escultores* (Förbundet för målare och skulptörer), som bildats 1923 av åtta muralmålare anslutna till kommunistpartiet, bland dem David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera och José Clemente Orozco.⁷⁰ Frida Kahlo går mellan sin blivande make Diego Rivera och sin före detta pojkvän Alejandro Gómez Arias, som i januari samma år valts till ordförande i Mexikos studentförbund. Hon är klädd i knälång kjol och skjorta med kravatt, har kortklippt mittbenat hår, och i ena handen håller hon in i en keps som vännerna i *los Cachuchas* bar, i den andra en brinnande cigarett. Cigaretten fungerar som en markör för modernitet och en framväxande ny kvinno- roll, "den moderna kvinnan" – oberoende, yrkesarbetande och sexuellt frigjord – och cigaretten kom att ingå som en ständigt närvarande följeslagare i fotografier av Frida Kahlo från den här tiden och framåt.⁷¹ Som en signal om en avvikande hållning till en traditionell kvinnoroll fördes en brinnande cigarett mellan fingrarna även in i fyra av hennes självporträtt, det första från 1932.⁷²

Året innan Frida Kahlo dokumenterades tillsammans med Arias och Diego Rivera i ett första maj-tåg hade Diego Rivera målat in Frida Kahlos gestalt i en av sina muraler på Utbildningsministeriet. I den svit av muraler utmed tredje våningen som tillsammans

bildar *Den proletära revolutionens sång* finns hon med i den inledande panelen *Urdelandet av vapen* (1928).⁷³ Motivet är en parafraas på målningen *Liberty Leading the People* (1830) av Eugène Delacroix med en hyllning till julirevolutionen 1830 i Paris. Frida Kahlo är placerad i bildens mitt och framställd som en ung revolutionär som delar ut vapen till en omgivande folkskara. Hon framstår nästan som en ung pojke, med kortklippt hår och klädd i svarta långbyxor och en röd skjorta med den femuddiga röda stjärnan över ena bröstfickan. Ovanför henne står en fabriksarbetare i blåställ som i ena handen håller i den röda fanan med hammaren och skäran och med den andra pekar ut mot en grupp indianska lantarbetare i vitt som rider förbi i bakgrunden med *Tierra y Libertad* (Jord och Frihet) skrivet på ett rött banér, revolutionsledaren Emiliano Zapatas slagord från 1910-talets revolution. Utmed bildens förgrund står en rad identifierbara personer från det mexikanska kommunistpartiet. Längst ut till vänster sticker muralmålaren David Alfaro Siqueiros huvud fram under en bredbrättad hatt med den röda stjärnan. Längst ut till höger på den motsatta sidan om Frida Kahlo står den italienska fotografen Tina Modotti som levte i Mexiko sedan 1923 och bland annat dokumenterat muralmålarnas arbete och stått modell för Riveras muraler i Chapingo 1926.⁷⁴ Intill Tina Modotti står hennes dåvarande pojkvän Julio Antonio Mella, en av grundarna till det kubanska kommunistpartiet som levde i exil i Mexiko. I januari 1929 sköts Antonio Mella ned på öppen gata på uppdrag av den kubanska diktatorn Gerardo Machado och Tina Modotti som anklagades för att ha deltagit i mordkomplotten emot Mella och konspirerat mot den mexikanska staten utvisades ur



Frida Kahlo mellan sin blivande make Diego Rivera och sin tidigare pojkvän Alejandro Gómez Arias i ett demonstrationståg den 1 maj 1929 i Mexiko City (okänd fotograf).



Diego Riveras fresk *Utdelandet av vapen* (1928) på tredje våningen på Utbildningsministeriet, Mexiko City.

Mexiko 1930.⁷⁵ Alldeles bakom Modotti står Vittorio Vidali, en kommunist från Italien som efter mordet på Mella i januari 1929 följde Modotti till Tyskland, Sovjetunionen, inbördeskrigets Spanien och tillbaka till Mexiko. Tina Modotti och Frida Kahlo är de enda kvinnorna i bilden och båda är klädda i svart och rött bland idel män i svart, vitt och blått. Bildens fokus är riktad på Frida Kahlo som även intar huvudrollen i bildscenen, lugn, samlad och beslutsam. Från 1929, året efter Riveras mural, finns en gouache i svart och rött mot en vit grund av Alejandro Ortíz kallad *Frida with Soviet Motif* (1929) där Frida Kahlo är framställd som en rysk kommunist.⁷⁶ I bilden återges ett stiliserat ansiktsporträtt av Frida Kahlo med kort svart hår och med en röd halsduk knuten kring halsen. Hon är klädd i en svart skjorta och på halsdukens knut är hammaren och skäran återgiven som en medaljong i halsgropen. Huvudet omramas av ett svart fält som en gloria, och ovanpå huvudet vilar ett vitt rektangulärt fält som en krona i vilket "Frida Kahlo" är skrivet på ryska.

Enligt Herrera kom Frida Kahlo in i kretsarna kring Antonio Mella och Tina Modotti år 1928 genom Germán de Campo, en av vännerna från Preparatoria, men det framgår inte om det var vid denna tid hon gick med i kommunistpartiet.⁷⁷ I en annan källa uppges hon ha anslutit sig till kommunistpartiet år 1927 då hon gick med i ungdomskommunisterna.⁷⁸ Själv påstod hon för Tibol 1953 att hon gick med i ungdomskommunisterna



Frida with Soviet Motif (1929) av Alejandro Ortiz, gouache på papper, 28 x 18 cm. (Throckmorton Fine Art, New York).

i hennes närmaste vänkrets var medlemmar i det mexikanska kommunistpartiet kan hon med uttrycket "vulgära kommunister" ha syftat på en speciell kommunist från Ryssland, nämligen Alexandra Kollontay som halvåret innan brevet skrevs varit verksam som diplomat på den sovjetiska ambassaden i Mexiko City. Kollontay anlände till Mexiko i december 1926 och stannade i sex månader, fram till i juni 1927 då hon på grund av dåliga hälsa tvingades lämna landet.⁸³ Kollontay var öppet feminist och under sin tid som ambassadör i Mexiko, då hon enligt Octavio Paz "captivated the Mexican intellectuals and the press", deklarerade hon att det inte fanns två länder som var mer lika varandra i världen än Mexiko och Sovjetunionen.⁸⁴ Hennes huvudsakliga ämnesområde som hon propagerade för i tal och skrift var en liberalare sexualmoral för kvinnor, och flera av hennes texter hade tidigare publicerats i Tyskland och Sovjetunionen, som *Kärleken och den nya moralen* (1911), *Den nya kvinnan* (1913), *Könsförhållanden och klasskampen* (1918), *Bered plats åt 'den bevingade Eros'* (1923), och *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen* (1925).⁸⁵ Året innan sitt uppdrag i Mexiko publicerade hon en kort självbiografisk text, *En sexuellt emanciperad kommunistisk kvinnas memoarer* (1926), som avslutades i juli 1926 med orden:

Bara de friska revolutionära stormvindarna kan ha kraft att sopa bort de urgamla fördomarna om kvinnan, och bara en ny mänsklighet, det produktivt arbetande folket, förmår, genom att bygga ett nytt samhälle, att helt genomföra kvinnans likaberättigande och frigörelse. [I det ögonblick då jag avslutar denna självbiografi står jag på tröskeln till nya arbetsuppgifter, och livet ställer nya krav på mig Inom vilket arbetsfält jag

som trettonåring.⁷⁹ Det skriver hon även mot slutet av sitt liv i sin dagbok. På ett ställe i dagboken har hon skrivit att hon anslöt sig till partiet som ungtkommunist vid 13 års ålder, och på ett annat ställe att hon varit kommunist hela sitt liv.⁸⁰ Enligt sitt eget påhittade födelsedatum den 7 juli 1910 skulle inträdet i det mexikanska kommunistpartiet som trettonåring ha skett 1923. Om hon höll sig till sin riktiga ålder och med tretton räknade från den 6 juli 1907 enligt födelsecertifikatet skulle inträdet ha skett år 1920, vilket var året efter att det mexikanska kommunistpartiet bildats.⁸¹ Att Frida Kahlo skulle ha varit ansluten kommunist 1923, eller till och med så tidigt som 1920, står i kontrast till vad hon skriver i ett brev daterat den 2 augusti 1927 till Alejandro Gómez Arias som då var i Tyskland där hon skriver om "vulgära kommunister" i Ryssland: "definitely not in Russia, where there are so many vulgar communists".⁸² Om hon år 1927 när brevet skrevs ansåg att kommunister var vulgära är det tveksamt om hon vid samma tid själv var ansluten i kommunistpartiet. Med tanke på att flera

än kommer att vara verksam i framtiden, så står det helt klart för mig att det kommer att förbli det yttersta målet för mitt liv och mitt handlande att uppnå den fullständiga frigörelsen av den arbetande kvinnan och att lägga grunden till en ny sexualmoral.¹⁸⁶

Bland volymerna i biblioteket i Museo Frida Kahlo finns en biografi över Alexandra Kollontay, utgiven omkring 1945, som följande år gavs ut på svenska med titeln *Alexandra Michailovna Kollontay: Kvinnan – Kämpen – Diplomaten* (1946).⁸⁷ Biografen är skriven i Mexiko av Isabel de Palencia som under det spanska inbördeskriget 1936-1939 arbetade som spansk diplomat i Sverige, Norge och Finland, med säte i Stockholm. Efter Francos seger 1939 reste hon över Atlanten med Svenska Amerikalinjens "Drottningholm" från Göteborg till New York, och därifrån vidare till Veracruz i Mexiko där hon bosatte sig med sin familj i Mexiko City. År 1941 gav hon ut sin självbiografi med originaltiteln *I Must Have Liberty*, som samma år översattes till svenska med titeln *Jag måste ha frihet* (1941).⁸⁸ Vänskapen mellan Alexandra Kollontay och Isabel de Palencia grundlades i Sverige där båda arbetade samtidigt åren 1936-1939 som sina respektive länders första kvinnliga diplomater, och efter att Palencia bosatt sig i Mexiko upprätthölls kontakten genom brev.⁸⁹ När Kollontay var ambassadör i Mexiko var den sexualmoral hon förespråkade för kvinnor förmodligen otänkbar i ett samhälle som Mexiko.⁹⁰ Den stod i kontrast till ett katolskt tankegod, och Kollontay kan mycket väl ha uppfattats som vulgär av Frida Kahlo när hon skrev sitt brev till Arias i Tyskland 1927, inte minst med tanke på att hon tycks ha gått igenom en period av katolsk religiositet vid ungefär samma tid.

På 1920-talet hade möjligheterna för kvinnor i Mexiko till högre utbildning gjorts likvärdiga mäns, däremot inte hennes sociala och juridiska status eller hennes rätt till sin kropp och sexualitet. Fram till 1927 fick till exempel ogifta kvinnor under 30 år inte lämna föräldrahemmet ensamma utan sällskap, och fram till 1937 behövde gifta kvinnor makens tillstånd för arbete utanför hemmet.⁹¹ Efter revolutionen på 1910-talet uppstod flera feministiska organisationer i Mexiko och 1923 hölls en stor kvinnokongress i Mexiko City. Året därpå skiftade den feministiska rörelsen i Mexiko center, från Yucatán till Mexiko City där den utformades till en elitistisk och urban rörelse.⁹² Majoriteten av dess ledare kom från en medelklass och många var lärare vilka fick kämpa i ständig motvind. Dels var rörelsen splittrad, men främst motarbetades man på grund av det utbredda kvinnoförakt som den mexikanska *machoismen* innebar, och som drabbade alla kvinnor, oavsett klasstillhörighet.⁹³ Mediabevakningen var dessutom förlöjligande, rörelsen fick inget yttre politiskt stöd, och kvinnor betraktades som konservativa och som kyrkans allierade och ansågs allmänt sakna ett "revolutionärt medvetande".⁹⁴ År 1927 bildades organisationen *Liga Nacional de Mujeres* (det nationella kvinnoförbundet) till stöd för president Calles försvar av nationens självständighet gentemot utländska intressen, i första hand USA, och 1934 bildades paraplyorganisationen *Frente Unico Pro-Derechos de la Mujer* (den enade fronten för kvinnors rättigheter) (FUPDM).⁹⁵ Den existerade fram till 1940 och hade under sin höjdpunkt 50 000 anslutna medlemmar vilka representerade omkring 800 olika kvinnoorganisationer runt om i landet.⁹⁶ Frida Kahlo var medlem och två av hennes närmaste vänner musikern Concha Michel och journalisten Adelina Zendejas var ledande aktörer inom FUPDM.⁹⁷ Senare, på 1960-talet, publicerade Adelina Zendejas en historisk analys kring kvinnans roll under den franska interventionen under det föregående seklet, *La Mujer en la Intervención Francesa* (1962).⁹⁸ Från en feministisk tidskrift i Mexiko finns ett

odaterat klipp som innehåller ett långt uttalande av Frida Kahlo. Artikel har rubriken *Pero Que ha hecho México por la Mujer?* (Men vad har Mexiko gjort för kvinnan?), och den handlar om situationen för kvinnor i det mexikanska samhället efter revolutionen.⁹⁹ Frida Kahlo är en av sju kvinnor som fått uttala sig i ämnet och hon redgör för sin syn på situationen för kvinnor i Mexiko och hur samhällets ojämlika strukturer drabbar kvinnor, och hennes svar visar en feministisk medvetenhet om en könsbaserad diskriminering och den sociala begränsning av valmöjligheter kvinnor i Mexiko har. Klippet skulle kunna vara hämtat från den feministiska tidskriften *La Mujer*, som existerade från 1926 fram till 1929 då den lades ned på grund av depressionen.¹⁰⁰ Men fotografiet av Frida Kahlo som är reproducerat i artikeln ger mer intryck av att vara taget någon gång under 1930-talet. Möjligen skulle artikeln kunna vara skriven senare och vara samtida med organisationen FUPDM:s existens (1934-1940), i vilken hon var medlem. I mitten av 1930-talet var Frida Kahlo även medlem i *La Liga Ascritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) (de revolutionära författarnas och konstnärernas förbund), som bildades 1933 och 1935 öppnade ett galleri och en kombinerad skola och verkstad för muralmaleri och grafik i Mexiko City.¹⁰¹

Under 1930-talet betraktades den mexikanska kvinnorörelsen med misstänksamhet av det mexikanska kommunistpartiet, som ansåg att feminism var en borgerlig taktik för att avleda kvinnliga arbetare från att delta i kampen för frigörandet av "de berövade mexikanska massorna".¹⁰² Enligt ett sent uttalande av Frida Kahlo gick hon ut ur det mexikanska kommunistpartiet i samband med sitt giftermål med Diego Rivera i augusti 1929, efter att Rivera blivit utesluten ur partiet, vilket skedde i juli, september eller oktober beroende på källa.¹⁰³ Orsaken till hans uteslutning skall ha berott på att han inte hört sammat det mexikanska kommunistpartiets rekommendationer och ansågs ha ett för nära samröre med den mexikanska regeringen, bland annat för att han accepterat en utnämning i april 1929 till chef för konstakademin San Carlos i Mexiko City.¹⁰⁴ Bland medlemmarna i det mexikanska kommunistpartiet tycks Frida Kahlo ha betraktats med en blandning av misstänksamhet och avund. I förordet till Benita Galeanos självbiografiska berättelse om sitt liv som kommunist skriver Elena Poniatowska att Frida Kahlo föredrog att umgås med konstnärer framför kommunister och att Benita Galeano betraktade Frida Kahlo som borgerligt välmående, priviligerad och högfärdig.¹⁰⁵ De mexikanska kommunisterna skall även ha irriterat sig på Frida Kahlo och Diego Rivera för politisk inkonsekvens och ansett att de i själva verket var trotskister.¹⁰⁶ En liknande inställning till Diego Rivera och Frida Kahlo hade även Tina Modotti som återvände till Mexiko under antaget namn 1939, 10 år efter mordet på Mella. Modotti hade redan i samband med Diego Riveras utträde ur kommunistpartiet 1929 tagit avstånd från Rivera, trots att han hade försvarat henne mot anklagelserna för att vara inblandad i mordet på Mella. Under sin första tid i Mexiko efter ankomsten år 1939 bodde Modotti en period hemma hos Adeline Zendejas som var nära vän med Frida Kahlo, men det är inte känt om de träffades innan Modotti dog 1942 i Mexiko City, där hon är begravd.¹⁰⁷ Efter Diego Riveras medverkan 1937 till att den ryske politikern Leon Trotskij beviljades exil i Mexiko där Trotskij flyttade in i Frida Kahlos föräldrahem i Coyoacán skall kommunisternas inställning till Frida Kahlo och Diego Rivera ha varit öppet förakt.¹⁰⁸ Det dröjde fram till 1948 eller 1949, beroende på källa – alltså ungefär tjugo år efter hennes utträde – innan Frida Kahlo på nytt anslöt sig till det mexikanska kommunistpartiet.¹⁰⁹ I ett sent uttalande för journalisten Rosa Castro som publicerades i tidningen *Siempre* i Mexiko City den 2 juni 1954,

nästan exakt en månad innan hennes död, uppgav Frida Kahlo att hon blev medlem i partiet igen tio år tidigare, det vill säga omkring 1944, vilket Herrera i sin citering av artikeln flikat in handlar om fem.¹¹⁰

Manifestering av nationalitet

I fotografier av Frida Kahlo kan man notera att det är först efter giftermålet med Diego Rivera i augusti 1929 som hon började klä sig i långa volangkantade kjolar och indianska *rebozos* (schalar), bära tunga förkoloniala indianska smycken och sätta upp håret med inflätade sidenband eller ullgarn.¹¹¹ I ett fotografi taget av ryssen Gregori Alexandrov som under slutet av 1920-talet spelade in filmen *Que Viva Mexico!* (1930) i Mexiko tillsammans med Sergej Eisenstein, regissören till *Pansarkryssaren Potemkin* (1925), poserar hon framför en agavekaktus och håller schalen i sina uppstäckta armar ovanför sitt huvud.¹¹² I andra fotografier från denna tid bär hon schalen svept kring sina axlar och har rader av tunga förkoloniala stenhalsband kring halsen, som i ett fotografi från San Francisco 1930 av Edward Weston.¹¹³ Denna typ av kläder och smycken har hon även fört in i sina självporträtt från samma tid, som *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929), *Frida Kahlo och Diego Rivera* (1931), och *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932). Med anledning av att Diego Rivera fick i uppdrag att utföra muralarbeten i först San Francisco och därefter i Detroit och New York vistades Frida Kahlo i USA med avbrott för kortare besök i Mexiko från mitten av november 1930 till slutet av december 1933, och det var i New York 1933 som hon började klä sig i den speciella tehuanaklänningen, vilket kommenteras i kapitel 3 och 5. Samma år för hon för första gången in tehuanaklänningen i en av sina målningar, *Min klänning hänger där* (1933), men det är först år 1937 som hon återger sig själv i en tehuanaklänning, vilket beskrivs i kapitel 7. Från denna tid är även de första fotografierna där hon ses bära denna typ av klänning. I ett fotografi från 1937 poserar hon i tehuanaklänning framför sitt skrivbord, och i ett gruppfoto från 1938 i Diego Riveras ateljé tillsammans med Diego Rivera, den ungerske fotografen Nickolas Muray, konstnärsparet Miguel Covarrubias och Rosa Rolando Covarrubias, samt två kvinnliga modeller från Tehuantepec, bär Frida Kahlo i likhet med modellerna från Tehuantepec en tehuanaklänning.¹¹⁴ Fram till sin död 1954 bar Frida Kahlo inhemska indianska dräkter från olika regioner i Mexiko, inte enbart tehuanaklänningen. Men när hon var utomlands bar hon denna klänning, som i samband med utställningen i New York 1938



Frida Kahlo i ett fotografi från ca 1931 i Mexiko av Gregori Alexandrov.



Frida Kahlo i tehuandräkt i ett fotografi från 1939 i Paris av Dora Maar.

och i Paris 1939, likaså under besök i New York 1939 och 1940.¹¹⁵ När hon gifte om sig med Diego Rivera i december 1940 i San Francisco efter ett års skilsmässa bar hon däremot en annan typ av indiansk dräkt som bröllopsklänning.¹¹⁶ Frida Kahlos sätt att klä sig i indianska dräkter har kommenterats i en essä av Octavio Paz om hennes konstnärskollega María Izquierdo (1906-1955). Paz jämför María Izquierdos sätt att klä sig med Frida Kahlos, vilket han menar avspeglar en skillnad i deras personlighet.¹¹⁷ Medan María Izquierdos kläder var personliga versioner av folkliga dräkter, vilket Paz menar avspeglade hennes folkligt förankrade personlighet, bar Frida Kahlo genuina dräkter, vilket han anser avslöjar en komplex och en inte alls folklig personlighet.¹¹⁸

Efter att ha lämnat New York i december 1933 bosatte sig Frida Kahlo och Diego Rivera i stadsdelen San Angel i Mexiko City. Byggnaderna i denna stadsdel är huvudsakligen från den koloniala epoken och där flyttade de in i ett nybyggt funktionalistiskt hus ritat av konstnären Juan O'Gorman, vilket finansierades genom Diego Riveras inkomster från uppdragen i USA. Huset var specialdesignat för konstnärsparet Frida Kahlo och Diego Rivera och bestod av två separata kuber på höga pelare, ett mindre blått för Frida Kahlo och ett större rosa för Diego Rivera. Kuberna innehöll varsin ateljé, bostadsrum, kök och moderna badrum med toalett och badkar, och byggnaden är numera ett museum, Museo Estudio Diego Rivera. Husen är sammanlänkade med en gångbro mellan altanen på de platta taken och på gårdsplanen som än idag är omgärdad av ett högt stängsel av kaktusar byggdes även en mindre huskub med en fotoateljé åt Guillermo Kahlo.¹¹⁹ Efter en längre vistelse utomlands, först i USA i samband med sin första separatutställning i New York hösten 1938 och därefter i Paris i samband med en utställning våren 1939 återvände Frida Kahlo från New York till Mexiko City i slutet av april 1939 och flyttade under sommaren 1939 tillbaka till föräldrahemmet i Coyoacán, som Leon Trotskij flyttat ut ur i januari samma år. Fadern Guillermo Kahlo som levde fram till 1941 hade beroende på källa flyttat ut ur huset i Coyoacán antingen 1933 efter Matilde Calderón de Kahlos bortgång hösten 1932 eller i januari 1937 i samband med att Leon Trotskij flyttade in i huset, och istället bosatt sig i en annan fastighet i Coyoacán hos en av sina döttrar, antingen Matilde Kahlo eller Adriana Kahlo.¹²⁰

I januari 1940 lade Frida Kahlo och Diego Rivera in en gemensam ansökan om skilsmässa och efter att de gift om sig i San Francisco i december 1940 flyttade även Diego Rivera in huset i Coyoacán, medan tvillinghuset i San Angel behölls som ateljé.¹²¹ De omkringliggande tomterna köptes då in och byggnaden utökades med en ateljédel för Frida Kahlo ritad av Diego Rivera, och på resten av tomten anlades en trädgård där en pyramidformad stenkonstruktion byggdes för deras samling av förkoloniala skulpturer.¹²² Skulpturerna började beroende på källa köpas in från slutet av 1920-talet eller början av 1930-talet och samlingen växte så småningom till den största privata samlingen av förkoloniala skulpturer i Mexiko, med över 60 000 föremål.¹²³ På en bit mark som Frida Kahlo ägde uppförde Diego Rivera under 1940-talet ett museum över samlingen. Marken köptes in av Frida Kahlo under slutet av 1930-talet för att ge en flyktingfamilj från det spanska inbördeskriget (1936-1939) någonstans att bo, och den bestod av en vulkanisk lavabädd i ett område kallat Pedregal (stenig mark), som då låg i byn San Pablo Tepetlapa men som efter att Mexiko Citys yta har växt är beläget i stadsdelen Tlalpan, en bit söder om Coyoacán.¹²⁴ Byggnaden som ritades av Diego Rivera är konstruerat som ett tempel med stildrag från olika förkoloniala kulturer och byggandet startade 1942. För att finansiera projektet

sålde Frida Kahlo en fastighet som hon ägde på Avenida Insurgentes i Mexiko City. ”Det enda jag kan göra, och det har jag redan gjort, var att sälja ett litet hus jag ägde på Insurgentes föra att minska utgifterna, men det var naturligtvis bara en dellösning”, skriver hon i ett brev daterat den 14 februari 1943 till sin vän och mecenat ingenjören Marte R. Gómez.¹²⁵ Ungefär en månad senare skrev hon ett brev daterat den 15 mars 1943 till Gómez, som var jordbruksminister i president Manuel Ávila Camachos regering (1940-1946), med en förfrågan om statlig finansiering av byggnaden som ett antropologiskt museum och föreslår en kompromiss, att staten står för kostnaderna för uppförandet av byggnaden i utbyte mot att Diego Rivera vid sin död donerar samlingen till nationen.¹²⁶ Det är okänt hur hennes förfrågan i brevet utföll, men byggnaden som innehåller 2 000 förkoloniala skulpturer av de över 60 000 föremål som samlingen består av öppnade för allmänheten 1967, kallat Museo Diego Rivera – Anahuacalli.¹²⁷ I samband med OS i Mexiko City 1968 publicerades en katalog över museet, och fastän att Frida Kahlo bidragit med både marken där museet är byggt och till finansieringen av dess uppförande omnämns hon inte som en av museets grundare.¹²⁸

Frida Kahlo och Diego Rivera byggde även upp en samling med tusentals *ex-voto* målningar (tacksägelsebilder).¹²⁹ En del av dessa är uppsatta i Museo Frida Kahlo, där även en del av deras samling mexikansk folkkonst visas.¹³⁰ I den tidigare bostaden har en mängd litteratur lämnats kvar i biblioteket, vilket innehåller uppemot två tusen volymer på olika språk, spanska, engelska, tyska, franska och jiddisch.¹³¹ Några är förmodligen ett arv från fadern Guillermo Kahlo, som till exempel fyra volymer från serien *Iglesias de México* med hans fotografiska dokumentation.¹³² Ett stort antal böcker handlar om politisk teori, de flesta skrivna av Engels, Marx, Lenin, Stalin och Trotskij, och flera böcker handlar om politiska förlopp i olika länder, främst i Mexiko, men även i andra länder i Latinamerika, Europa och Asien. Bland de sistnämnda märks till exempel en självbiografi av Nehru Jawaharlal, två böcker av Mao Tse-Tung, samt en volym om bakteriologisk krigsföring i Korea och Kina.¹³³ En stor mängd böcker handlar om Mexiko. Några är skrivna under olika historiska epoker, som till exempel av Hernán Cortéz och Fray Bartolomé de las Casas om den spanska erövringen, andra är historieböcker om olika epoker, som till exempel Alfonso Toros om Mexikos historia och Hernán Cortés erövring av indianerna, och Octavio Paz historiska analys *Ensamhetens labyrint*.¹³⁴ Många böcker handlar om olika förkoloniala kulturer i Mexiko, om deras religion, världsuppfattning, olika språk, konst och arkitektur, faksimilupplagor av förkoloniala manuskript och dokument skrivna av indianska folk under erövringen, samt böcker med pågående arkeologisk och antropologisk forskning. Likaså om samtida indianska samhällen i Mexiko, dess konst, masker, danser och konsthantverk. Biblioteket innehåller en mängd vetenskapliga böcker i olika ämnen, som medicin, biologi, psykologi och filosofi. Bland de sistnämnda kan till exempel nämnas Platons *Dialoger* och tre böcker av Kahlil Gibran, varav två är *Profeten*.¹³⁵ Ett antal böcker handlar om de tre stora paradigmskiften som inträdde king sekelskiftet 1900 genom Darwins evolutionsteori, Freuds psykoanalytiska teorier om människans inre, och Einsteins om universums krökta rum. Av och om Darwins evolutionsteori finns fyra böcker, av Einstein finns två, och av Freud inte mindre än sju varav några består av flera band, plus hans samlade verk i 14 band. Böcker från den skönlitterära historiens kanon finns det gott om, från Homeros, Aristofanes och Euripides, till Cervantes, Rabelais, Balzac, Goethe, Stendahl, Baudelaire, Guy de Maupassant, Tolstoy, Gorkij, Marcel

Proust, Byron, Edgar Allan Poe, James Joyce, Jean Genet, Steinbeck och Walt Whitman, samt två volymer av Lewis Carroll, båda *Alice in Wonderland*, och två av Oscar Wilde, varav den ena är en självbiografi.¹³⁶

Flera av böckerna vittnar om ett intresse för det judiska folkets historia och situation, som böcker om Nürnbergrättegångarna (*El Crimen de Nüremberg*), om nazismens terror i Europa (*El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*), om krigsförbrytelser (*Criminales de la guerra*), nazistbibeln (*La biblia nazi*), samt en spansk översättning av Adolf Hitlers *Mein Kampf*.¹³⁷ Två volymer i två exemplar handlar om det israeliska folkets historia (*Historia del Pueblo de Israel*), en innehåller poesi på jiddisch av den judiske immigranten Isaac Berliner (*La Ciudad de los Palacios*) med illustrationer av Diego Rivera, och en handlar om den spanska inkquisitionens övergrepp mot judar under den koloniala epoken i Nya Spanien, Alfonso Toros *La Familia Carbajal*.¹³⁸ Biblioteket innehåller även böcker som vittnar om ett intresse för feminism och så kallade kvinnofrågor. Av de medicinska böckerna i obstetrik handlar några om veneriska sjukdomar, om fostrets utveckling, om kejsarsnitt och om födelsekontroll, en bok av Lenin handlar om kvinnans emancipation och en bok om matriarkat.¹³⁹ Här skall även finnas en självbiografi av Margaret Sanger som förespråkade kvinnors rätt till kunskap om sina kroppar, frihet från oönskade graviditeter och rätt till födelsekontroll.¹⁴⁰ Margaret Sangers pamflett om metoder för födelsekontroll publicerades år 1922 i Mérida på Yucatánhalvön som *La regulacion de la natalidad, o la brújula del hogar* (regleringen av nativiteten eller hemmets kompass).¹⁴¹ Flera böcker handlar om berömda kvinnor, som Katarina den stora, Katarina Medici, Katarina av Aragon, Isabel av England, och Marie Curie, om Marie Laurencin, den tidigare nämnda biografen över Alexandra Kollontay av Isabel de Palencia, Isadora Duncans självbiografi, Fanny Calderón de la Barcas memoarer *Life in Mexico*, och flera volymer är texter av den feministiska 1600-tals nunnan Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁴² Några av böckerna är skrivna av kvinnor ur Frida Kahlos egen vänkrets. Två av Nahui Olín, tre med lyrik av Guadalupe Amor, en av Frances Toor om mexikansk folkkonst, en om ekonomi av Aurora Reyes, två av Anita Brenner om den mexikanska revolutionen, båda *The Wind That Swept Mexico* med fotoillustrationer av Edward Weston och Tina Modotti, samt en av Gisèle Freund om fotografi.¹⁴³

Ett stort antal böcker handlar om konst, dels från olika delar av världen, dels från olika historiska epoker.¹⁴⁴ Flera om mexikansk konst, från en samtid och bakåt, och några handlar om eller är skrivna av samtida konstnärer, som Dr Atl, Roberto Montenegro, Juan O'Gorman, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera tillsammans med Bertram Wolfe om Mexiko och Amerika, samt två av Adolfo Best Maugard, varav den ena är hans bok *Método de Dibujo*, vilken diskuteras i kapitel 5.¹⁴⁵ Här finns även det konstmanifest som Rivera skrev tillsammans med André Breton och Leon Trotskij år 1938, och Ilya Ehrenburgs bok *Aventuras Extraordinarias del Mexicano Julio Juernito*, som är baserad på Diego Riveras liv.¹⁴⁶ Biblioteket innehåller även mängder av tidskrifter och konstkataloger från utställningar i Mexiko och USA. I några av katalogerna och böckerna om mexikansk konst är Frida Kahlo själv med, som i katalogerna *20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano* från Museum of Modern Art i New York 1940, *Mexican Art Today* från Philadelphia Museum of Art 1943, *Catalogo del Primer Salon Libre 20 de Noviembre* från Mexiko City 1943, samt MacKinley Helms bok *Modern Mexican Painters* (1941).¹⁴⁷

I en katalogtext från 1997 skriver den mexikanska konsthistorikern Rita Eder att tillsammans med Diego Rivera utformade Frida Kahlo en egen version av "mexikanskhet" (*lo mexicano*) som en livsstil, där ingredienser som måltider, kläder, språkliga uttryck, utformning av bostaden med dess inredning av mexikansk folkkonst och anlagda trädgård, framlyftande av den förkoloniala epoken i Mexiko och hyllning till förkoloniala världar bildar ett enhetligt koncept.¹⁴⁸ Det liv Frida Kahlo levde var samtidigt inte representativt för kvinnor i Mexiko. Insatt i en samtida mexikansk kontext utgör Frida Kahlos liv ett undantag och den personliga frihet hon hade i sitt äktenskap med Diego Rivera var också mycket ovanlig, vilket berörs i kapitel 8. I en historisk studie över kvinnorörelsen i Mexiko skriver Anna Macías att Frida Kahlos liv var exceptionellt och långt ifrån ett liv som majoriteten av befolkningen levde, och Macías skriver att tillsammans med kvinnor som Guadalupe Marín och Antonieta Rivas Mercado representerade Frida Kahlo en förnyelse av en traditionell kvinnoroll.¹⁴⁹ De andra två kvinnorna som Macías anger som exempel på undantag var under perioder också livskamrater med ovanliga män. Lupe Marín var tidigare livskamrat med Diego Rivera innan Frida Kahlo och de hade två döttrar tillsammans. Antonieta Rivas Mercado var innan sitt självmord i Paris livskamrat med José Vasconcelos, filosof och utbildningsminister i den första regeringen efter revolutionen, och betydelsen av hans verksamhet tas upp i kapitel 3 och 4.¹⁵⁰ I jämförelse med majoriteten av befolkningen tillhörde Frida Kahlo dessutom under hela sitt liv en ekonomiskt privilegierad samhällsgrupp. Redan under sin barndom var Frida Kahlo omgiven av familjens tjänstefolk från en annan samhällsklass än de själva. Hennes nästan avoga inställning till en kvinna



Frida Kahlo omgiven av tjänstefolk framför huset i Coyoacán i ett fotografi från 1952 av Bernice Kolko.

anställd hos familjen som förargat henne avspeglas i ett brev till Alejandro Gómez Arias daterat den 26 november 1925.¹⁵¹ I brevet beskriver hon hur arg hon är på kvinnan och att hon helst velat häva ur sig alla oförsämdheter hon kan över "den eländiga förbannade pigan".¹⁵² Under sitt äktenskap med Diego Rivera forsatte Frida Kahlo att leva med en stab av tjänstefolk, som trädgårdsmästare, chaufför, hembiträden och kökspersonal, och i ett gruppfoto från 1952 taget i trädgården till bostaden i Coyoacán ses hon omgiven av fyra personer vilka arbetade i huset.¹⁵³ Efter kostsamma läkarkonsultationer och sjukhusbesök, bland annat en längre vistelse på en privat klinik i New York från maj till oktober 1946, hade hon under de sista åren av sitt liv även privata sjuksköterskor.¹⁵⁴

Frida Kahlos död

Frida Kahlo dog natten mellan den 12 och 13 juli 1954 i sin bostad i Coyoacán. I hennes dödsattest som utfärdades den 14 juli 1954 anges "lungembolier" som dödsorsak: "Embolia Pulmonar no traumatica, flebitis en miembro inferior derecho, no traumatico".¹⁵⁵ Kring dödsattesten förekommer olika och sinsemellan motstridiga uppgifter, och det har även spekulerats kring orsaken till hennes död. Tre veckor innan sin död hade Frida Kahlo deltagit i en demonstration emot CIA:s avsättning av den demokratiskt valde presidenten Jacobo Arbenz i Guatemala, då hon tillsammans med Diego Rivera och Juan O'Gorman dokumenterades i fotografier.¹⁵⁶ Diego Rivera skriver i sin postumt utgivna självbiografi att hon i samband med demonstrationen drabbades av lunginflammation och att hon tre dagar innan sin död blev svårt sjuk. När han natten mellan den 12 och 13 juli tillkallade en läkare som anlände vid gryningen kunde denne konstatera att hon strax innan dött av "an embolism of the lungs".¹⁵⁷ I sin biografi över Frida Kahlo skriver Herrera med hänvisning till ett samtal med dr Velasco y Polo, att Rivera "hade bett dr Velasco y Polo om en dödsattest så att han kunde låta kremera Fridas kropp", men att läkaren Velasco y Polo vägrat av vad som tycks ha varit "juridiska skäl".¹⁵⁸ Istället hade Rivera skaffat attesten "från sin vän och före detta svåger, dr Marín".¹⁵⁹ Läkaren Marín var en två bröder till Lupe Marín som båda var läkare, Federico Marín och J. de Jesús Marín. Den sistnämnda utförde strax efter giftermålet med Diego Rivera 1929 en abort på Frida Kahlo, vilket diskuteras i kapitel 6, medan den av läkarna Marín som utförde dödsattesten 1954 av framställningen i Herreras text istället tycks ha varit Federico.¹⁶⁰ På dödsattesten anges däremot inte någon läkare Marín, utan den läkare som enligt dödsattesten har utfärdat dödsattesten hette "Ramon Parrer", vilket bevitnats av två män som hette "Luis Gómez" och "Juan Rodríguez".¹⁶¹ På dödsattesten anges även tidpunkten för Frida Kahlos död som "ayer a las cuatro horas" (igår klockan fyra), som om den inträffade på eftermiddagen och inte tidigt på morgonen.

Som Frida Kahlos dödsorsak framför Herrera istället för "lungembolier" tesen om självmord.¹⁶² Denna tes baserar Herrera på Frida Kahlos dagbok med utgångspunkt från en sista teckning som föreställer en ängel och hennes sista ord "Jag hoppas utgången är glädjefylld – och jag hoppas att aldrig komma tillbaka – Frida".¹⁶³ Herreras argument är att på de sista sidorna i Frida Kahlos dagbok "finns egendomliga, bevingade kvinnofigurer som är mycket mer kaotiskt tecknade än de bevingade självporträtten från några månader innan. Den sista är en teckning av en svart ängel som har stigit upp mot skyn – utan tvivel dödsängeln".¹⁶⁴ Denna tolkning av teckningen i kombination med Frida Kahlos sista ord i dagboken antyder enligt Herrera "att Frida begick självmord".¹⁶⁵ Trots faran i att låta sina personliga bildtolkningar ligga till grund för uppgifter av biografisk karaktär – eftersom ängeln kan tolkas annorlunda – kanske Herrera ändå inte är helt fel ute med sin gissning, för mellan 1934 och 1959 hade Mexiko City högst procent självmord bland kvinnor i världen.¹⁶⁶ Men om detta även orsakade Frida Kahlos död får vi förmodligen aldrig veta.

När Frida Kahlos döda kropp placerades på lit de parade i foajén till Bellas Artes i Mexiko City förvandlades vakan till en politisk manifestation genom att Diego Rivera placerade kommunistpartiets flagga med hammaren och skäran över den öppna kistan, vilket resulterade i att dess chef Andrés Iduarte, en av Frida Kahlos vänner från tiden på Preparatoria, avskedades.¹⁶⁷ Kort efter Frida Kahlos död skänkte Diego Rivera bostaden i



Ett fotografi från 1940-talet av okänd fotograf där Frida Kahlo ses skratta.

Coyoacán till den mexikanska regeringen, men behöll ett rum där han kunde vistas när han så önskade.¹⁶⁸ Efter Diego Riveras död 1957 ordnades husets inventarier så att bostaden kunde öppnas för en publik. Den som arrangerade föremålen i huset var poeten Carlos Pellicer, en vän från tiden på Preparatoria, och tre av hans böcker finns i biblioteket.¹⁶⁹ I juli 1959 öppnades bostaden som Museo Frida Kahlo med Frida Kahlos aska förvarad i en urna på hennes säng. Urnan med askan togs senare bort och den är numera placerad i ett hörn i ateljén.¹⁷⁰

Frida Kahlos liv är dokumenterat visuellt från tidig barndom fram till hennes död genom en stor mängd fotografier. Hon var vad man kallar *photogénique* – hon tog sig bra ut i bild – och hon fotograferades inte bara från tidig barndom av sin far Guillermo Kahlo eller av släkt, vänner och amatörfotografer i hennes närhet, utan även av flera professionella fotografer som Edward Weston, Imogen Cunningham, Manuel Alvarez Bravo, Fritz Henle, Bernice Kolko, Nickolas Muray, Bernard Siblerstein, Gisèle Freund och Lola Alvarez Bravo.¹⁷¹ Av Lola Alvarez Bravo finns till och med ett fotografi av Frida Kahlo som död när hon ligger på sin säng i sitt sovrum i Coyoacán.¹⁷² I de flesta fotografierna av Frida Kahlo är hon allvarlig, det är bara några få där hon ler, och ännu färre där hon skrattar eller ler med öppen mun.¹⁷³ Kanske för att hon hade så dåliga tänder. Herrera skriver att Frida Kahlo till och med hade två par löstagbara framtänder, två i guld och två med rosenstenar.¹⁷⁴ I fotografierna av Frida Kahlo märks en åldringsprocess som inte är synlig i hennes många självporträtt. Vad jag menar är att självporträtten bör betraktas som en kategori för sig som inte är av dokumentärt slag eller handlar om en visuellt återgiven livsprocess, utan som jag i följande kapitel vill argumentera för istället är ett projekt som handlar om att visualisera en nationell identitet.

3. Det postrevolutionära projektet – ett sökande efter nationell identitet

Nationell profilering

I TIDER AV OMVÄLVANDE förändringar – som i Mexiko efter revolutionen på 1910-talet – utvecklas situationer där frågor i samband med nationalstaten dyker upp med rötter i historien vilka kan handla om gränser, medborgarskap, nationalism och identitet.¹ Den nationalistiska diskurs som följde på den grundläggande samhällsförändring som revolutionen på 1910-talet innebar med en ny konstitution 1917 och den första folkvalda regeringsbildningen 1920 kom att kretsa kring nationalism och identitet. Främst handlade den nationalistiska diskursen om konstruktionen av en ny nationell identitet, den moderna nationalstaten Mexikos identitet, vilket i sin förlängning även innefattade den mexikanske medborgarens – mexikanens – identitet.² I frambringandet av den moderna nationalstaten Mexiko efter revolutionens inbördeskrig kom omformuleringen av den nationella identiteten att handla om ett återvändande till nationens indianska rötter med ett synliggörande av förkolonial indiansk kultur, men även av en samtida indiansk kultur.³

I backspeglarna framträder en ideologiskt förankrad ambition av en nationell profilering riktad utåt och framåt. Den innehöll en markering gentemot andra länder – även i Latinamerika – med perioder av avståndstagande, dels emot Europa som representerade det tidigare kulturella paradigmet och den forna kolonialmakten Spanien, dels emot grannen i norr, USA.⁴ Profileringen av en ny nationell identitet innehöll även en rörelse riktad inåt och bakåt gentemot tidigare epoker i nationens historia. Framförallt mot den 300 år långa koloniala epoken från 1500- till 1800-talet då Mexiko som Nya Spanien var en del av det spanska kungadömet. Likaså mot den 30 år långa diktaturen (1877-1911) under Porfirio Díaz innan revolutionen, då indianska kulturtraditioner betraktades som kulturellt efterblivna och det kulturella paradigmet representerades av Frankrike.⁵

I det kaos ur vilken en nationell rekonstruktion tog sin början lades tonvikten för det nationella – ”det mexikanska” – på ”det indianska”. Det tog sig bland annat uttryck i försök till åtgärder emot orättvisor bland Mexikos olika etniska och sociala befolkningsgrupper där de indianska – då som nu – var de mest marginaliserade och placerade lägst på en social rangskala. Genom utformningen i konstitutionen (1917) av artiklarna nr 3 (om avgiftsfri sekulariserad skolgång utanför kyrkans kontroll), nr 27 (omfördelningen av jord till landlösa indianska lantarbetare) och nr 123 (rätten för arbetare att organisera sig och bilda fackförbund), förankrades ambitionerna från revolutionen om ett rättvisare samhälle i teorin, även om de inte kom att förverkligas i praktiken.⁶

Den visuella rekonstruktionen av nationens rötter genom revolutionen

Efter 1910-talets revolution var det två teman som dominerade de följande decenniernas bildproduktion inom både staffli- och muralmåleri, dels kampen mellan klasserna med fokus på folkets – arbetarnas, böndernas, proletariats, massornas – förhållanden, dels framlyftandet av det mexikanska samhällets – nationens – rötter i förkoloniala indianska kulturer.⁷ Båda dessa teman roterade kring en axel som representeras av revolutionen. Revolutionen fick även utgöra en plattform inom bildkonsten från vilken blickarna riktas mot andra tidsavsnitt i den mexikanska historien. Åt sidan mot nuet och en pågående klasskamp som skulle föra framåt mot ett nytt, modernt och demokratiskt samhälle, och bakåt till erövringen på 1500-talet och tiden före spanjorernas ankomst då den mexikanska landmassan var befolkad av flera sinsemellan olika indianska samhällen. I den visuella historieskrivningen av den förkoloniala tidsepoken ersattes ett spanskt perspektiv med ett indianskt och en revolutionstematik fick fungera som fond för en rekonstruktion av händelseförloppet under erövringen. Båda dessa så viktiga tidsavsnitt i den mexikanska nationens historia – erövringen på 1500-talet och revolutionen på 1910-talet – handlade om kamp, strid och krig, och det sätt på vilket dessa båda tidsavsnitt kom att förmedlas inom bildkonsten gällde etnisk och sociokulturell överlevnad. I kriget under erövringen kämpade ”det indianska folket” – representerat i bild av indianerna – emot spanjorerna och förlorade. I kriget under revolutionen kämpade ”det mexikanska folket” – representerat i bild av indianerna – och vann. Nederlaget under erövringen förvandlas inom den visuella rekonstruktionen på så sätt till en slags seger i nuet, där det indianska folkets kamp under erövringen förvandlades till det mexikanska folkets kamp i en fortlöpande process under historiens gång, från erövringen på 1500-talet till självständighetskrigen i början av 1800-talet och in i revolutionen på 1910-talet.

Revolutionen är en mycket viktig händelse i Mexikos historia och den har präglat mexikansk politik under hela det 20:e århundradet. Efter att revolutionen bröt ut år 1910 växte den väpnade konflikten mellan olika politiska grupperingar till ett inbördeskrig som varade i ca 10 år och när en första folkvald regering bildades 1920 kunde man knappast ha vetat att kulmen för väpnade konflikter var passerad, eftersom det politiska läget fortsatte att vara mycket spänt. Motsättningarna mellan olika politiska falanger ledde till nya konflikter och orsakade flera våldsamma sammandrabbningar, som under vintern 1923-1924 inför det kommande presidentvalet sommaren 1924, och i samband med den ständigt pågående konflikten mellan staten och kyrkan som kulminerade i ett inbördeskrig 1926-1929.

År 1940 anger en viktig brytningspunkt i Mexikos politiska historia. I sitt invigningstal inför den kommande presidentperioden 1940-1946 sade den nyvalde presidenten general Ávila Camacho att ”revolutionen var över, att dess uppgift var slutförd, och att tidpunkten var kommen då det var dags för Mexiko att ta steget från revolution till evolution”.⁸ Fastän den mexikanska revolutionen institutionaliserades efter 1940 och det regerande partiet bytte namn 1946 från *Partido Revolucionario de México* (PRM) – det mexikanska revolutionspartiet – till *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) – det institutionaliserade revolutionspartiet – var frågan om revolutionen inte död och begravnen. Men genom händelser runt om i världen från 1930-talet och framåt kom revolutionen som begrepp att ändra innebörd. Genom den ekonomiska depressionen och utbredningen under 1930-

talet av ideologier som fascism, nazism, stalinism och imperialism, det spanska inbördeskriget 1936-1939 och det andra världskriget 1939-1945, revolutionen i Kina och Mao Tse-Tungs utropande av Folkrepubliken Kina 1949, 1950-talets växande kärnvapenhot och det kalla kriget mellan öst och väst, samt inte minst USA:s involvering i Latinamerikanska staters interna angelägenheter, som CIA:s medverkan i störtandet 1954 av Guatemalas folkvalde president och händelseutvecklingen i samband med revolutionen på Kuba 1959, kom innebörden i begreppet revolutionen att flytta fokus. Från en inhemsk plattform till en internationell och revolutionen som begrepp kom efterhand att alltmer handla om en världsomfattande global revolution. I Mexiko hade världsrevolutionen som begrepp dessutom fått en direkt uttolkare genom den ryske politikern Leon Trotskijs exil i Mexiko City från 1937 fram till mordet på honom i augusti 1940.⁹ Allt eftersom tiden gick kom "den mexikanska revolutionen" att allt mindre handla om en pågående social process i det mexikanska samhället och mer om en historisk händelse som förpassades bakåt i tiden. Efterhand förvandlades den mexikanska revolutionen till en värdeladdad, mytomspunnen och betydelsefull del av nationens identitet.¹⁰

Frida Kahlos inställning till revolutionen

För Frida Kahlos personliga del utgjorde revolutionen, både den inhemska, mexikanska, nationella och den globala världsomfattande, en betydelsefull del av hennes liv. Att döma av uttalanden och dagboksanteckningar tycks revolutionen ha varit en viktig utgångspunkt inte bara för hennes politiska ställningstagande utan även för hennes konstnärliga arbete. Frida Kahlos barndom sammanföll med revolutionens inbördeskrig på 1910-talet och minnet av den mexikanska revolutionen höll hon levande under hela sitt vuxna liv. När hon mot slutet av sitt liv i maj 1953 berättade för Raquel Tibol om sina barndomsminnen handlade några om revolutionens inbördeskrig och hur hennes mamma bistod zapatisterna genom att ge dem mat och se över deras sår. Följande utdrag är hämtat från den engelska översättningen av utgåvan från 1983 (med ursprungliga parenteser):

During the Tragic Decade [the Mexican Revolution] my mother would open the balcony windows on the Allende Street side and welcome the zapatistas [followers of Emiliano Zapata]. She'd attend to their wounds and give the hungry thick corn tortillas, the only food she could find in Coyoacán in those days. I was seven at the time of the tragic Decade, and I saw with my own eyes the peasant struggle of Zapata against the carrancistas [followers of Venustiano Carranza]. The clear and precise emotion I remember about the Mexican Revolution made me join the Young Communists at the age of thirteen, but in 1914 the bullets began to hiss; I can still hear their extraordinary sound. There was popaganda for Zapata in the Friday markets of Coyoacán in the form of ballads illustrated by José Guadalupe Posada, and they cost one centavo. Cristi and I used to sing them, shut up in a large closet smelling of walnut wood, while my mother and father kept watch for us. I remember a wounded carrancista running toward his post beside the Coyoacán river, and a zapatista crouching with a bullet wound in his leg as he was putting on his huaraches.¹¹

I sin dagbok med poesi, minnesbilder och teckningar som Frida Kahlo förde från år 1944 fram till sin död 1954 finns också flera passager som handlar om revolutionen. På en oöversatt sida i slutet av dagboken finns ett stycke som inbegriper delar av det hon berättade

om revolutionen för Tibol i maj 1953. Följande utdrag ur dagboken är hämtat från den engelska översättningen av den spanska handskrivna texten.

I remember I was 4 when the tragic ten occurred. I saw with my own eyes the clash between Zapata's peasants and the forces of Carranza. My position was very clear. My mother opened the balconies on Allende Street getting the wounded and hungry and to allow the Zapatistas to jump over the balconies of my house into the 'drawing room'. She tended their wounds and fed them corn gorditas – the only food available at that time in Coyoacán. We were four sisters Matita Adri me (Frida) and Cristi, the chubby midget (I'll describe them later). The clear and precise emotions of the 'Mexican Revolution' that I keep were the reason why, at the age of 13, I joined the Communist youth.¹²

Eftersom Frida Kahlo flyttade fram sitt födelseår från 1907 till 1910 stämmer inte den ålder hon uppger om fyra respektive tretton år, men passagen antyder ändå den betydelse hon tillmätte revolutionen för sitt politiska ställningstagande. Av ett brev daterat den 22 juli 1927 till Alejandro Gómez Arias som då befann sig i Tyskland framgår även hur den samtida politiska händelseutvecklingen i Mexiko fortfarande betraktades som en del av den pågående mexikanska revolutionen, genom att hon kommenterar händelseutvecklingen inför presidentvalet 1928 med benämningen "La revolución Mexicana".¹³

Efter att ha gått ur det mexikanska kommunistpartiet 1929 och sedan blivit ansluten på nytt 1948 tycks hennes uppfattning om "revolutionen" ha skiftat från ett nationellt till ett globalt perspektiv. Det framgår av en passage i dagboken som är daterat till 1950-51 där hon istället för en mexikansk inhemsk skrivit om den "kommunistiska revolutionen", som hon vill verka för genom sitt måleri:

I feel uneasy about my painting. Above all I want to transform it into something useful for the Communist revolutionary movement, since up to now I have only painted the earnest portrayal of myself, but I'm very far from work that could serve the Party. I have to fight with all my strenght to contribute the few positive things my health allows me to the revolution. The only true reason to live for.¹⁴

Ytterligare några sidor längre fram skrivna 1953 finns en passage där hon skrivit:

Although I'm not a worker, but a craftswoman – And an unconditional ally of the Communist revolutionary movement. For the first time in my life my painting is trying to help in the line set down by the Party. REVOLUTIONARY REALISM Before it was my earliest experience – I am only a cell in the complex revolutionary mechanism of peoples for peace in the new nations, Soviets – Chinese – Czechoslovakians – Poles – united in blood with me. And to the Mexican Indian. Among those great multitudes of Asian people there will always be the faces of my own – Mexican – with dark skin and beautiful form, with limitless grace. The black people would also be freed, so beautiful and so brave. (Mexicans and negroes are subjugated for now by capitalist countries above all North America – (U.S and England).¹⁵

I ett sent uttalande mot slutet av sitt liv under senare delen av 1953 eller våren 1954 berättade Frida Kahlo om sin syn på revolutionen och sin politiska ståndpunkt för journalisten Rosa Castro, då hon även kritiserade Diego Rivera och ansåg att hon var en "bättre" kommunist än Rivera. Uttalandet är citerat i Herreras biografi:

Jag var medlem av partiet innan jag träffade Diego och jag tror att jag är en bättre kommunist än han är eller någonsin kommer att bli. De sparkade ut Diego ur partiet 1929, när vi gifte oss, för att han opponerade sig. Jag hade bara hunnit lära mig politikens grunder. Jag följde honom i spåren. Det var ett politiskt misstag av mig. Och inte förrän för tio år sedan släppte de in mig igen. Tyvärr har jag inte varit aktiv på grund av min sjukdom, men jag har betalat varenda avgift, och jag har varit noga med att ta reda på varje detalj i revolutionen och kontrarevolutionen i hela världen. Jag fortsätter att vara kommunist, absolut, och nu antiimperialist, för vi går in för fred.¹⁶

På ytterligare ett ställe i dagboken där den översta delen av sidan är urklippad har hon skrivit om sin syn på världsrevolutionen och revolutionen som livskraft på ett sätt som för tanken till ett personligt manifest:

1 st. I'm convinced of my disagreement with the counterrevolution – imperialism – fascism – religions – stupidity – capitalism – and the whole gamut of bourgeois tricks – I wish to cooperate with the Revolution in transforming the world into a classless one so that we can attain a better rhythm for the oppressed classes.

2 nd. a timely moment to clarify who are the allies of the Revolution [följt av två överstrukna rader]. Read Lenin – Stalin – Learn that I am nothing but a "small damned" part of a revolutionary movement. Always revolutionary never dead, never useless.¹⁷

José Vasconcelos kulturpolitiska projekt

En tongivande person för den inriktning som den mexikanska nationalismen kom att ta var filosofen José Vasconcelos (1882-1959). I den första regeringsbildningen 1920 då Alvaro Obregón valts till president etablerades ett utbildningsministerium och i juli 1920 utnämndes José Vasconcelos, som då var rektor för det nationella universitetet i Mexiko, till utbildningsminister. Under sin tid som minister i regeringen organiserade Vasconcelos en utbildningsreform med syfte att förverkliga artikel nr 3 i den nya konstitutionen (1917), som handlade om att ge alla tillgång till fri skolgång med ett utjämning av sociala skillnader och att minska kyrkans inflytande över skolgång och utbildning genom att utbildningssektorn sekulariserades. Den utbildningsreform Vasconcelos lanserade omfattade en landsövergripande alfabetiseringskampanj, utbyggnaden av ett nationellt bibliotekssystem, en massiv satsning på litteratur genom tryckning av böcker i massupplagor till en låg kostnad, dels informativa texter av karaktären "hur man konstruerar en bevakningsanläggning", dels av klassisk litteratur, både inhemsk och utländsk, samt en tvärvetenskaplig tidskrift kallad *El Maestro*.¹⁸ Den utbildningsreform som Vasconcelos drev igenom innebar en öppning för kvinnor ut på den offentliga arenan genom att många kvinnor rekryterades som lärare och skickades ut på landsbygden i olika delar av landet i den landsomfattande alfabetiseringskampanjen.¹⁹ Möjligheterna till yrkesverksamhet för kvinnor öppnades även upp genom att högre utbildning som tidigare enbart varit förbehållen manliga studenter även gjordes tillgänglig för kvinnor. Högre läroanstalter som den prestigefyllda elitskolan Escuela Nacional Preparatoria, som från år 1910 varit en del av universitetet, uppmanades att ta in kvinnliga studenter. Bland de över tvåtusen studenterna på Preparatoria var år 1922 35 stycken kvinnor, bland dem Frida Kahlo.²⁰

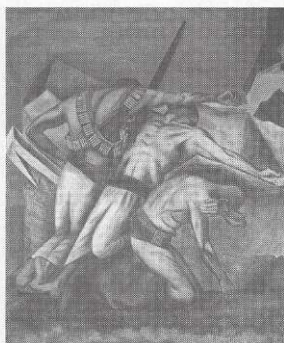
En annan viktig insats som Vasconcelos drev igenom – trots samtida politiskt motstånd

– var ett projekt med muralmåleri.²¹ Vasconcelos valde ut en grupp konstnärer vilka anställdes för att måla väggarna på offentliga byggnader och avlönades med statliga medel enligt en tariff som motsvarade lönen för murare. Metoden att måla muraler gick tillbaka till den förkoloniala epoken i Mexiko vilket gav den en nationell, inhemsk och ”mexikansk” prägel, samtidigt som väggmåleri på offentliga byggnader erbjöd en ny publik – ”massorna” – tillgång till konst. Satsningen på muralmåleri var ett väl valt medium för syftet att sprida kunskap om Mexikos kulturella arv och samtidigt demokratisera den konstnärliga sektorn. Det var även väl lämpat som kommunikationskanal till de stora grupper som inte kunde läsa, men som genom det visuella mediet kunde få tillgång till en ny nationell historiefremställning. Projektet med muralmåleri som Vasconcelos drev igenom blev incitamentet till vad som senare kom att kallas den mexikanska muralrörelsen, vilket i sin tur gett upphov till fenomen som ”den mexikanska renässansen” och ”den mexikanska skolan”.²²

Det första muralprojektet på Preparatoria

Det första statliga projektet med muralmåleri började sommaren 1921. Platsen för projektet var läroanstalten La Escuela Nacional Preparatoria, vars väldiga byggnadskomplex i det tidigare jesuitklostret Colegio de San Ildefonso mitt i Mexiko Citys stadskärna låg nära huvudtorget Zócalon, katedralen, det nyinrättade Utbildningsministeriet, Nationalpalatset, samt aztekernas forna kultplats Templo Mayor där utgrävningsarbeten påbörjats på 1910-talet.²³ Bland de första konstnärerna som Vasconcelos bjöd in för att delta i projektet på Preparatoria var Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, Xavier Guerrero, Dr Atl (Gerardo Murillo), Jorge Enciso, Hermilio Ximénez och Emilio García Cahero, och man började med väggarna i den före detta klosterkyrkan San Pedro y San Pablo.²⁴ Följande år (1922) fylldes väggarna i Preparatorias korridorer och trapphallar på med muraler av flera konstnärer.²⁵ Bland dessa tidiga muraler kan nämnas José Clemente Orozcos *Förintandet av den gamla ordningen*, *Den revolutionära treenigheten*, *Skyttegravnen* och *Cortéz och Malinche*, Ramón Alva de la Canals *Resningen av korset i den nya världen*, Jean Charlots *Massakern i Templo Mayor*, och David Alfaro Siqueiros *Västerlandets ande sänker sig över Amerika* och *Begravningen av en arbetare som martyr*.²⁶ I den stora trapphallen målade Jean Charlot *Erövringen* och mittemot Fernando Leal *Festivalen i Chalma*. I dessa tidiga muraler från muralrörelsens initialskede med ett sökande efter en gestaltning av en ny inriktning för den nationella identiteten är det katolska bildspråkets ikonografi och motivtradition fortfarande starkt närvarande, som *Hyllning till Jungfrun av Guadalupe* av Fermín Revueltas och i Diego Riveras allegoriska målning *Skapelsen* i amfiteatern Bolívar.

Upptakten till den konst som kom att representera den nya nationella konsten startade således på läroanstalten Preparatoria 1921 där Frida Kahlo började som student 1922. Fyllt av muraler från golv till tak i korridorerna på de olika våningsplanen och runt innergårdarna fungerar byggnaden idag som ett viktigt dokument över det tidiga 1920-talets konstnärliga aktivitet, men även över tidens politiska och revolutionära ideal. Fastän konstnärerna arbetade utifrån samma intentioner mot ett gemensamt mål fungerar byggnaden som en vittnesbörd över de svårigheter konstnärerna mötte och den spretighet och förvirring sökandet efter ett nytt bildspråk resulterade i. Jean Charlot som var en av de många konstnärer som var med i arbetet på Preparatoria skrev senare en bok om denna tidiga period i det



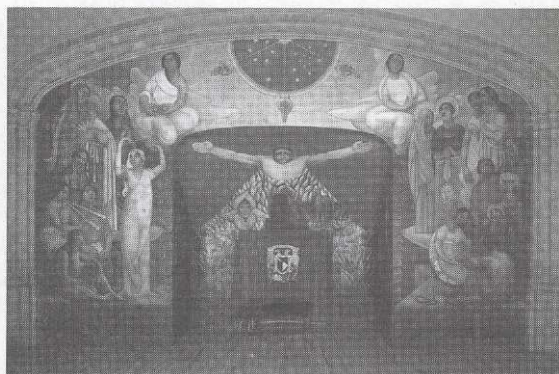
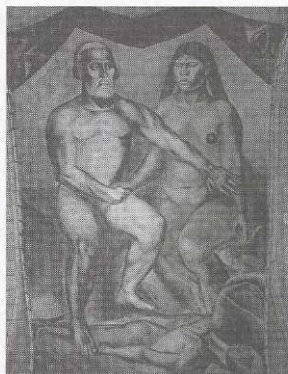
Överst till vänster: *Västerlandets ande sänker sig över Amerika* (1922), även kallad *Elementen*, enkaustik av David Alfaro Siqueiros på Preparatoria.

Överst i mitten: *Den revolutionära treenigheten* (1923-1924), fresk av José Clemente Orozco på Preparatoria.

Överst till höger: *Skyttegravan* (1922-1926), fresk av José Clemente Orozco på Preparatoria.

Nedan till vänster: *Cortéz och Malinche* (1926), fresk av José Clemente Orozco på Preparatoria.

Nedan till höger: *Skapelsen* (1922-1923), enkaustik av Diego Rivera i Amfiteatern Bolívar på Preparatoria.



mexikanska muralmåleriet där han beskriver några av de svårigheter konstnärerna mötte i det första projektet, som experimenterandet med att hitta den rätta blandningen av bindemedel och färgpigment och få det att fästa på väggen, försöken att finna en teknik och en stil som passade för motiv i ett större format och som förmedlade den revolutionära andan, samt det kompakta motstånd konstnärerna utsattes för i dagspressen och av skolans elever, med ständiga bråk mellan skolans elever och konstnärerna, mellan skolans rektor Lombardo Toledano och José Vasconcelos.²⁷ Konstnärerna arbetade med studenter, lärare och den mexikanska pressen som publik vilka upprördes över motivens socialistiska innehåll och antireligiösa teman, men även över stilen som uppfattades som "ful" och "grov".²⁸ Flera av muralerna blev vandaliserade för sitt politiska innehåll av skolans elever varav de flesta kom från familjer ur samhällets övre sociala skikt, och störst anstöt

väckte Orozcos och Siqueiros muraler på vilka studenterna rispade över väggen, skrev skymford och ritade på motiven.²⁹

Den konstnärliga frihet som konstnärerna hade resulterade i en mängd olika stilar och motiviska teman och i sina försök att visuellt återge motiv med ett nytt innehåll knöt många an till existerande stilideal, med en blandning mellan ett akademiskt måleri med en klassiserande stil och samtida ismer som expressionism, futurism och kubism. Flera av väggmålningarnas kompositioner är uppbyggda som allegoriska framställningar hämtade från en katolsk bildtradition. Det som tydligast bryter av mot tidigare bildtraditioner är "indianiseringen" av de införda gestalterna och de socialistiska inslagen med arbetarmotiv och motiv som knöt an till revolutionen. Inom den mexikanska bildkonsten fanns redan tidigare motiv av indianska religiösa ceremonier och historiska scener med indianska gestalter, som till exempel Saturnino Herráns oljeskisser från 1910-talet till en aldrig utförd muralmålning på dåvarande Teatro Nacional, sedemera Bellas Artes.³⁰ Men dessa motiv skiljer sig från de på Preparatoria genom den romantiserande stilen och genom frånvaron av ett socialt patos. I det nationella historiemåleriet från senare delen av 1800-talet fungerade bilden av indianen som ett visuellt tecken för det autentiska och nationella.³¹ Användningen inom bildkonsten i Mexiko av indianen som trop för nationalism var således inte en ny företeelse, men förekomsten av indianen som betydelseskapande symbol handlade under senare delen av 1800-talet om att gestalta en motbild till den negativa bild av Mexiko som formulerats i Europa, och i denna motrörelse representerade den visuella återgivningen av indianen den "noble, kultiverade och förkoloniale azteken", där denne stod i kontrast till den "miserable och kulturellt berövade samtide indianen".³² Den explosionsartade användningen av indianen som ett visuellt tecken inom den mexikanska konsten från och med tidigt 1920-tal handlade inte i första hand om att formulera en positiv bild av Mexiko utåt, utan inåt och bakåt, där indianen som trop för nationalism symboliserade både ett förkolonialt förflutet och en omdefinierad syn på en samtida indiansk närvaro. I det postrevolutionära projektets visuella omgestaltning av en mexikansk nationell identitet fungerade samtidigt indianen som visuellt tecken även som en symbol för det "mexikanska folket".

Muralprojektet som startade på Preparatoria sommaren 1921 var när Frida Kahlo började på skolan 1922 i full gång och hennes studietid på Preparatoria sammanfaller med det postrevolutionära muralmåleriets första intensiva skede med upptakten till en ny nationell konst utifrån ett konstnärligt, politiskt och ideologiskt paradigmskifte. När Frida Kahlo började på Preparatoria följde skolåret kalenderår och hennes skoltid på Preparatoria bör därmed ha varat från början av vårterminen 1922 fram till antingen vårterminen 1925 eller början av höstterminen 1925, alltså tre eller tre och ett halvt år.³³ Under vårterminen 1925 tycks det som om alltmer av hennes tid ägnats åt olika deltidsarbeten för att bidra till familjens försörjning och det är osäkert om hon samtidigt fortsatte med studierna på Preparatoria.³⁴ I september 1925 skadades hon svårt i en trafikolycka och studierna på Preparatoria togs därefter aldrig upp igen. I biografien om Frida Kahlo skriver Herrera: "Den 26 december [1925] skriver Frida: 'På måndag börjar jag arbeta, det vill säga idag om en vecka.' Hon hade inte kunnat delta i slutexamen på hösten 1925 och registrerade sig därför inte på nyåret. Sjukvårdskostnaderna hade varit dryga, familjen behövde pengar och hon fortsatte antagligen att hjälpa fadern i hans ateljé och ta deltidsarbeten".³⁵ Trots att trafikolyckan ständigt återopats som förklaringsmodell till att studierna avbröts på grund av fysiska skador avslöjar det citerade brevet i Herreras biografi att Frida Kahlo redan i december 1925

var såpass återställd att hon kunde börja arbeta, och av den följande textpassagen framgår det att det egentliga skälet till att Frida Kahlo slutade på skolan var att familjen inte hade råd med skolavgifterna.

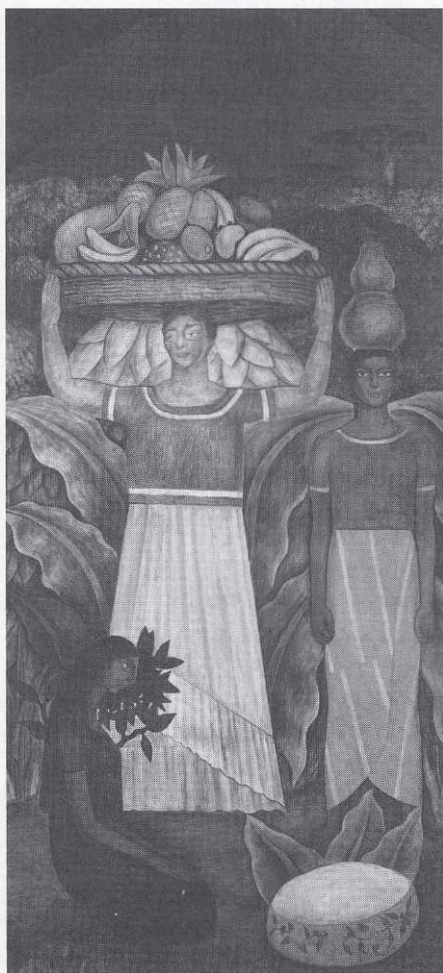
Visuell omgestaltning av nationens historia

Några av de konstnärer som varit verksamma i det första muralprojektet på Preparatoria blev engagerade i fler muralprojekt i offentliga byggnader, men efter José Vasconcelos avgång som utbildningsminister i juli 1924 upphörde den storskaliga satsningen på muralmåleri i statlig regi. Senare regeringar och även privata uppdragsgivare fortsatte att beställa muralmåleri, men i betydligt mindre omfattning, och många av de konstnärer som tidigare målat muraler tvingades övergå till staffilmåleri. Av det stora antal konstnärer som varit engagerade i Vasconcelos första muralprojekt var det främst tre konstnärer som kom att få fortsatta muraluppdrag; David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco och Diego Rivera. Dessa tre politiskt aktiva konstnärer på den yttersta vänsterkanten fortsatte att propagera för muralmåleri som konstnärligt medium och de har framför andra kommit att förknippas med mexikanskt muralmåleri. Samtliga tre var även verksamma med muralprojekt i USA under 1930-talet, där det mexikanska muralmåleriet kom att spela en betydelsefull roll i samband med president Roosevelts New Deal-projekt under depressionen.³⁶

Av dessa tre muralmålare var Diego Rivera den som lyckades få flest uppdrag, både under Vasconcelos tid och senare.³⁷ Olivier Debroye skriver att mellan 1925-1936 är Diego Rivera den mexikanska muralrörelsen och fram till 1935 var *los tres grandes* (de tre stora) bara två, Rivera och Orozco.³⁸ Diego Riveras ansåg att syftet med konst var att fungera som ett politiskt verktyg och han betraktade konst som ett redskap för politisk propaganda, och sin syn på konst förmedlade han i mängder av artiklar, föreläsningar och debatter.³⁹ I jämförelse med José Clemente Orozcos dramatiska måleri som ibland innehåller inslag av karikatyr, och David Alfaro Siqueiros expressiva måleri med starka perspektivförskjutningar och inslag av rörelse, är Diego Riveras mer lågmält och stilla, ibland nästan romantiskt idylliskt.⁴⁰ Genom sina narrativa och didaktiskt uppbyggda bildsviter är rekonstruktionen av den mexikanska historien även tydligast visualiserad i Diego Riveras många muraler i Mexiko City med omnejd, som i Utbildningsministeriets byggnads-komplex (1923-1928), i Nationalpalatset (1929-1930, 1935, 1945-1951) och på Hospital de la Raza (1953) i Mexiko City, i det nationella lantbruksuniversitetet i Chapingo strax norr om Mexiko City (1924-1927), och i Cortés palats i Guernavaca (1930-1931) några mil söder om Mexiko City.⁴¹

I sina bildsviter över Mexikos historia har Rivera gått tillbaka till tiden innan spanjorernas ankomst på 1500-talet och skildrat förkoloniala indianska civilisationers kulturella mångfald, traditioner, seder och religiösa ritualer. Genom figurframställning, linje-teckning och symboliska bildelement har han i sitt måleri även tagit i bruk förkoloniala indianska bildtraditioner och formelement, vilka är hämtade från ruiner och arkeologiska utgrävningar, samt handskrifter och dekorerade föremål vilka överlevt förstörelsen under den spanska erövringen och den efterföljande koloniala epoken.⁴² Riveras visuella historiebereskrivning av erövringsprocessen är skildrad ur indianernas perspektiv, med kritiska framställningar av de övergrepp den indianska befolkningen utsattes för av den spanska kungamaktens soldater och av hur den romersk-katolska kyrkans representanter

tvingade indianerna att överge sina tidigare religiösa system till förmån för den katolska religionen. Den kritiska inställningen till den romersk-katolska kyrkan är genomgående i Riveras muralmaleri, där även skildringar av sociala orättvisor mellan olika etniska befolkningsgrupper i det samtida mexikanska samhället ingår. I Diego Riveras muralmaleri är hans visuella återgivning av förkoloniala kulturer i första hand tillägnad den aztekiska kulturen, det samhälle som dominerade andra omkringliggande indianska samhällen på den mexikanska högplatån vid tiden för spanjorernas ankomst. För skildringar av samtida indianska samhällen i Mexiko lyfte han bland annat fram samhället i Tehuantepec, beläget utmed Stilla havskusten i delstaten Oaxaca där zapotecindianerna lever. Dessa motiv kom att spela en stor roll för utformningen av det nationella projektets profilering och för den samtida konstproduktionen, inte minst för Frida Kahlos självporträtt.



Tehuianas (1923), fresk av Diego Rivera på första våningen på Utbildningsministeriet.

Diego Riveras scener hämtade från Tehuantepec

Tillsammans med poeten Carlos Pellicer och konstnärerna Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro och Diego Rivera genomförde José Vasconcelos hösten 1921 en resa i Mexikos inland.⁴³ Diego Rivera hade bara några månader tidigare anlänt till Mexiko efter 15 års vistelse i Europa.⁴⁴ Sedan många år hade han varit verksam som kubistisk målare bland det samtida avantgardet i Paris och i likhet med David Alfaro Siqueiros som också befann sig i Europa hade Diego Rivera bjudits in av José Vasconcelos för att delta i den planerade satsningen på muralmaleri.⁴⁵ Innan Diego Rivera lämnade Paris reste han i februari 1920 till Italien där han tillbringade nästan ett och ett halvt år (17 månader) med att resa runt och studera renässansens muralmaleri. Initiativet till Italienresan kom från den franske konstkritikern Elie Faure och projektet finansierades av den mexikanska ambassadören i Paris, Alberto Pani.⁴⁶ Initiativet till att engagera Diego Rivera i det statliga måleriet i Mexiko kom från konstnären Adolfo Best Maugard och resan till Mexiko dit Diego Rivera återvände sommaren 1921 finansierades av Vasconcelos.⁴⁷

Syftet med resan i Mexikos inland hösten 1921 var att studera landets förkoloniala arkeologiska lämningar för att bilda sig en uppfattning om Mexikos kulturella arv. Resan

gick till den tropiska Yucatán-halvön där mayaindianerna lever i den östra delen av Mexiko, och de besökte ruinstäderna Uxmal och Chichen Itza och studerade det muralmåleri som finns kvar från den förkoloniala perioden.⁴⁸ I samband med att Diego Rivera ungefär ett år senare hösten 1922 arbetade med sin första muralmålning i Mexiko, *Skapelsen* i amfiteatern Bolívar på Preparatoria, lyssnade han på en föreläsning av Adolfo Best Maugard som handlade om betydelsen av autentiska konstnärliga uttryck och förkoloniala indianska formelement, och för att leda in Riveras måleri i en mer "nationell" riktning föreslog Vasconcelos att Rivera gjorde en resa till Tehuantepec, som var den trakt Vasconcelos själv kom ifrån.⁴⁹ Enligt Olivier Debroise var anledningen till att Vasconcelos föreslog och finansierade en resa för Rivera till Tehuantepec att Vasconcelos var missnöjd med Riveras mural *Skapelsen* för att den var alltför "européisk" till sin karaktär.⁵⁰ Diego Rivera reste till Tehuantepec i december 1922, och därefter fick han två stora muraluppdrag av Vasconcelos.⁵¹ Båda gällde byggnadskomplex där nyinrättade administrativa enheter etablerats av den nytilträdde regeringen 1920; det nationella lantbruksuniversitetet förlagt i ett tidigare jesuitkloster i Chapingo strax norr om Mexiko City, och Utbildningsministeriets väldiga byggnadskomplex i en renässansbyggnad mitt i Mexiko City. Rivera arbetade med dessa båda projekt parallellt, på Utbildningsministeriet från 1923 till 1928 och i Chapingo från 1924 till 1927.⁵²

Det övergripande temat för muralerna på Utbildningsministeriet var det mexikanska samhället skildrat genom de samtida indianska kulturernas mångfald, i Chapingo arbetarnas



Tropiska Mexiko och Xochipilli och hans utövare (1924), fresk av Diego Rivera i trapphallen på Utbildningsministeriet.

frigörande av jordens resurser, och båda har kombinerats med en revolutionstematik.⁵³ Flera av motiven är direkt hämtade från resorna i Mexiko till Yucatán och Tehuantepec och genom att de var placerade i offentliga byggnader beskådades de av en stor publik. Den första muralsvit som Rivera slutförde var i trapphallen på Utbildningsministeriet. Scenerna föreställer tropiska djungellandskap med fåglar och djur och nakna indianska kvinnor och män. Kvinnorna är återgivna med bara bröst men har könsorganen dolda bakom löv, och i kombination med den omgivande tropiska miljön med slingrande lianer och prunkande grönska för de tanken till en Edens lustgård i mexikansk tappning.⁵⁴ I likhet med muralerna på Preparatoria där framförallt Orozcos och Siqueiros muraler utsatts för sabotage av studenterna och Riveras skapelseallegori blev kritiserad i samband med invigningen i mars 1923 blev reaktionerna över Riveras muraler på Utbildningsministeriet mycket starka.⁵⁵ Efter invigningen av trapphallen i januari 1924 blev de hårt angripna i pressen och det fördes fram krav på att de skulle förstöras. En grupp arkitekturstudenter från universitetet organiserade en kampanj emot dem, och protesterna mot Riveras muraler i Utbildningsministeriets trapphall och korridorer pågick ända fram till 1929.⁵⁶

Även senare muralen av Rivera – både inom och utom landet – kom att uppröra en samtida publik. Våren 1933 avbröts arbetet med en muralmålning i foajén i huvudbyggnaden på Rockefeller Center i New York på grund av att Diego Rivera vägrade att ta bort ett porträtt av Lenin. Muralen täcktes över av ett skynke, och efter att Diego Rivera och Frida Kahlo lämnat New York i december 1933 hackades muralen ned från väggen i februari 1934.⁵⁷ Tre av Riveras väggar i Mexiko City blev utsatta för sabotage på grund av att de uppfattades som anti-religiösa. När muralen *Mexiko idag och imorgon* (1935) i den tredelade sviten *Mexikos historia: Från erövringen till framtiden* var färdig i trapphallen på Nationalpalatset, stänkte en grupp universitetsstudenter syra på den.⁵⁸ Anledningen var den helgonförklarade bilden av Jungfrun av Guadalupe, som Diego Rivera placerat på ett sätt som kunde uppfattas som att den användes av det katolska prästerskapet för att få den fattiga delen av befolkningen att skänka pengar till den rika katolska kyrkan.

Protesterna emot mosaiken *Historia Popular de Mexico* (En folklig/populär historia om Mexiko) (1953) på fasaden till biografen Teatro de los Insurgentes orsakades också på grund av bilden av Jungfrun av Guadalupe. Mitt i det myllrande motivet på teaterfasaden placerade Rivera den populära mexikanske komikern Cantinflas som på bröstpartiet av sin skjorta hade en bild av Jungfrun av Guadalupe. Scenen återger hur Cantinflas tar emot pengar från representeranter för de rika i samhället som han sedan skänker vidare till representeranter för de fattiga, och i kombination med bilden av Jungfrun av Guadalupe på Cantinflas bröst bar scenen på en symbolik som kunde tolkas på flera sätt; som en kritik av den katolska kyrkan i Mexiko som inte förmådde ge hjälp åt de fattiga, som en kritik av den katolska kyrkan som ett ”spel för gallerierna”, och som en kritik mot den tänkta ”rika” publiken.⁵⁹ Biografen riskerade därigenom att bojkottas av publiken och i mars 1953, en månad efter att mosaiken blivit klar, tvingades Rivera att ta bort bilden av Jungfrun av Guadalupe.

Tumultet kring muralen *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken* (1947-48) som målades för matsalen på Hotel del Prado orsakades av de inskrivna orden ”Dios no existe” (Gud existerar inte).⁶⁰ De var skrivna på ett ark som hålls upp av den humanistiske vetenskapsmannen Ignacio Ramírez, som uttalade dessa ord i samband med att han förespråkade en separering mellan stat och kyrka under en föreläsning på Letránakademin

i Mexiko City år 1836. De inskrivna orden ledde till att fresken blev vandaliserad, den romersk-katolska kyrkans ärkebiskop i Mexiko, Luis María Martínez, vägrade välsigna byggnaden om de inte täcktes över, och upprörda studenter demonstrerade utanför Diego Riveras och Frida Kahlos bostad i Coyoacán och utanför Diego Riveras ateljé i San Angel, där de kastade sten genom husets fönster.⁶¹ I åtta år gömdes muralen bakom en skärm och i april 1956 togs orden "Gud existerar inte" bort och ersattes med "Föreläsning på Letrána-kademin 1836".⁶²

Uppståndelsen i Mexiko över Riveras muraler i trapphallen på Nationalpalatset 1935, på Hotel del Prado 1948 och på Teatro de los Insurgentes 1953 orsakades av att publiken läste in ett antireligiöst innehåll i kombination med vad man ansåg var ett alltför socialistiskt budskap. Reaktionerna på 1920-talet över de tidiga muralerna på Utbildningsministeriet orsakades av Riveras motiv av indianska kvinnor från Tehuantepec. Efter invigningen av muralerna i trapphallen i januari 1924 publicerade dagstidningen *El Universal Ilustrado* i Mexiko City en artikel där en indignerad Alvaro Pruneda skrev:

The obsession of Rivera in these frescoes is the feminine nude. It seems as if he has only selected from various horrible women the most repugnant lines and colorings, and not even satisfied with that, purposely limited himself to the least suggestive and most wooden forms. Various nudes of women drag themselves on high over a sky, dirty in prelude to a storm, which profoundly wound the aesthetic sense and the gentle and sweet impression which is left in our spirit by the ideal delicacy of our beautiful women. ... I could not contain my indignation. ... I did not want to suffer more.⁶³

Riveras kvinnskildringar ansågs uppseendeväckande "fula" och kom att kallas "Riveras apor" (*monos*).⁶⁴ Att de kom att kallas för "apor" kan sättas i samband med en allmänt utbredd syn på indiansk kultur som något primitivt och mindervärdigt, och det var en term som även användes för förkoloniala skulpturer. I en artikel i *The Art Bulletin* skriver Judy Sund om en annonskampanj under 1960-talet i USA för Kahlúa – en mexikansk kaffelikör – där man använde förkoloniala mexikanska begravningsföremål från Nayarit, Jalisco och Colima.⁶⁵ Dessa väst-mexikanska begravningsföremål föreställer mänskliga figurer och i jämförelse med skulpturer från andra förkoloniala kulturer betraktades de i såväl USA som Mexiko som "groteska, monstruösa, klumpiga och löjliga" och ansågs representera "det primitiva" i nedsättande ordalag.⁶⁶ Sund skriver att fram till 1940-talet kallades de allmänt i Mexiko för *monos* (apor), och det var en beteckning som även användes för "puckelryggiga, deformerade och feta människor" och "stora eller missbildade kvinnor".⁶⁷ Denna typ av föremål samlade Diego Rivera och Frida Kahlo på från tidigt 1930-tal och framåt, och båda har även fört in begravningsföremål från västra Mexiko i sitt måleri. Frida Kahlo redan 1932 i målningen *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), samt i ytterligare två självporträtt, *Det sårade bordet* (1940) och *Självporträtt med Changuito* (1945), och Diego Rivera i muralen *The Tarascan Civilization* (1942) på Nationalpalatset.⁶⁸

I sin biografi över Rivera gör Bertram Wolfe en summering av den kritik som fördes fram i pressen mot muralerna på utbildningsministeriet i ett kapitel med rubriken *The War on Diego's Monkeys*:

Articles appeared denouncing the *monos* – 'monkeys' – of Diego Rivera. They were ugly, not art; the bodies were heavy, unbeautiful; he painted that way because he could not

paint in the traditional manner. Where were the classic nudes? Where the magazine-cover faces? Where the finer things of life to which art was dedicated? They were propaganda and hence could not be art. They were degrading to Mexico, representing only peons, Indians, laborers, 'the dregs of society.' Was Mexico, then, so gloomy a place that there were no smiling people? Where were the elegant allegories? Where the better people of wealth, leisure, culture, good clothes, light-skinned faces? Why give the impression that Mexico possessed no ladies who kept up with fashion? /.../ If this is not cubism, it was worse – literati coined a new word, *feísmo*, 'uglyism'. The incoming head of the Department of Fine Arts, in his first interview to the press, sealed the fate of the paintings. 'The first thing I'll do,' he told the reporters, 'is whitewash those horrible frescoes'.⁶⁹

Scenerna på Utbildningsministeriet och i Chapingo som Rivera hämtat från Tehuantepec av påklädda människor känns lätt igen genom de kläder som Zapotecindianerna i denna region bär. Männen har tunika och byxor i vit bomull. Kvinnornas klädedräkt som fortfarande är i bruk består av broderade blusar av ett speciellt snitt och vida kjolar med en veckad bård av spets nedtill. Till dräkten hör även en säregen huvudbonad som används vid särskilda tillfällen, formad som en underkjol i veckad spets som antingen placeras som en slöja på huvudet och får falla fritt ned bakom ryggen, eller dras ned över huvudet med öppningen runt ansiktet.⁷⁰ Av Riveras muraler på Utbildningsministeriet är sammanlagt nio scener hämtade från Tehuantepec.⁷¹ På den första våningen i den första av de två innergårdarna finns fyra scener utmed den norra väggen, samtliga målade 1923, det första året Rivera arbetade där. Från 1923 finns även fyra motiv med liggande Tehuanakvinnor placerade över dörrarna i korridoren på första våningen. På den andra våningen i den andra innergården finns ytterligare en scen från Tehuantepec, målad 1928. I Chapingo finns två Tehuantepecscener, i entréhallen till den administrativa huvudbyggnaden, båda målade 1924, det första året Rivera arbetade där.⁷²

Diego Riveras skildringar av indianska kvinnor på Utbildningsministeriet ansågs vid denna tid uppenbarligen som alltför avvikande från inarbetade ideal om skönhet, kvinnor och konst för att kunna accepteras av en allmän samtida publik. Men vilken roll kan Riveras motiv från Tehuantepec tänkas ha spelat för andra konstnärer, intellektuella och politiker i Mexiko med ambitionen att lyfta fram nationens kulturella arv och föra fram en nationell identitet som var just "nationell"? José Vasconcelos som föreslagit resan till Tehuantepec och gett Rivera uppdraget på Utbildningsministeriet och i Chapingo kom efter sin avgång som utbildningsminister 1924 att inta en alltmer konservativ hållning och stämde in i kören av kritik emot Rivera.⁷³ Men genom Riveras scener från Tehuantepec på Utbildningsministeriet och i Chapingo tycks intresset ha väckts för denna region. Från mitten av 1920-talet och framåt kom "Tehuantepec-indianen" att bli ett återkommande motiv i den postrevolutionära generationens bildkonst och flera av konstnärerna i huvudstaden kom att använda kvinnor från Tehuantepec klädda i sina dräkter som modeller. Några av de många konstnärer som målat "tehuanamotiv" är till exempel Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Raul Anguiano och María Izquierdo, samt Frida Kahlo genom sina många självporträtt där hon bär tehuanadräkt.⁷⁴ Diego Rivera fortsatte att använda kvinnor från Tehuantepec som motiv i sitt stafflimåleri men efter de tidiga muralerna på Utbildningsministeriet och i Chapingo anspelade han enbart i tre av sina många muraler på tehuanamotivet, samtliga genom porträtt av Frida Kahlo iförd tehuanadräkt, 1940 i San Francisco, 1948 i Mexiko City och 1952 på en flyttbar panel.⁷⁵

Kvinnor klädda i tehuadräkt blev inte bara ett återkommande motiv inom bildkonsten. Kvinnor ur Mexiko Citys intellektuella och konstnärliga kretsar kom själva att klä sig som "tehuanas". Konstnären María Izquierdo var bland de första.⁷⁶ Frida Kahlo är den som framför andra kommit att förknippas med detta klädesplagg, dels genom att den är införd i så många av hennes självporträtt, dels genom den mängd fotografier som finns av henne där hon är klädd i tehuadräkten som hon bar från 1933 fram till sin död 1954. Men under 1930- och 40-talen bars den av fler än María Izquierdo och Frida Kahlo. Guadalupe Marín och Dolores Olmedo, fotografen Lola Alvarez Bravo och konstnärerna María Asúnsolo, Alfa Henestrosa och Rosa Rolando Covarrubias bar den, och det blev även populärt bland huvudstadens kvinnor som till vardags inte bar tehuaklänningen att låta sig avbildas i porträtt iförd tehuadräkt.⁷⁷

Tehuantepeckulturen – representerad av kvinnor klädda i tehuadräkt – kom att bli en viktig referenspunkt i konstruktionen av en nationell identitet. När Charles Lindbergh mellanlandade i Mexiko City i december 1927 i sitt flygplan *Spirit of Saint Louis* under sin enmansflygning från Washington till Bogotá och tillbaka, hölls en manifestation till hans ära på den nationella stadion i Mexiko City med en procession av över trehundra dansande zapotekkvinnor klädda i tehuadräkten.⁷⁸ 1929 for fotografen Tina Modotti till Tehuantepec och fotograferade kvinnor i området, och på 1930- och 40-talen följdes hon av Lola Alvarez Bravo, Rosa Rolando Covarrubias och Miguel Covarrubias, och senare Graciela Iturbide på 1980-talet.⁷⁹ När de ryska filmskaparna Sergej Eisenstein och Gregori Alexandrov arbetade i Mexiko med sin halvdokumentära film *Que Viva Mexico!* (1930) under slutet av 1920-talet förlades handlingen till Yucatán och Tehuantepec. Långa sekvenser i filmen visar exotiska miljöer befolkade av indianska män och kvinnor och tehuankvinnor paddlande barbröstade i tropiska djungellandskap eller dansande under festivaler iklädda sina särpräglade klänningar.⁸⁰ År 1937 införlivades "tehuamotivet" officiellt som nationell symbol genom att en bild av en tehuankvinna iförd den karakteristiska huvudbonaden fördes in som illustration på den mexikanska 10 pesos-sedeln.⁸¹ Under 1940-talet skrev konstnären Miguel Covarrubias en bok om samhället i Tehuantepec, *El Sur de Mexico*, som publicerades på spanska 1946 och året därpå gavs ut i en engelsk översättning med titeln *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (1947).⁸² Den innehåller fotografier från området av Rosa Rolando Covarrubias och illustrationer av Miguel Covarrubias med en redogörelse för den förändring tehuaklänningen genomgått från förkolonial tid fram till 1940, och kvinnorna från Tehuantepec beskrivs som stolta och självständiga, med ett tufft agerande och ett fräckt språk.⁸³

I huvudstadens intellektuella och konstnärliga kretsar var det kvinnor som kom att klä sig i inhemska indianska kläder. I ett fotografi från omkring 1930 av David Alfaro Siqueiros och Angelica Siqueiros är dock båda klädda i indianska kläder.⁸⁴ I ett uttalande i *Time* 1948 deklarerade Diego Rivera den symboliska betydelsen av att kvinnor i Mexiko bar inhemska indianska dräkter följande: "The classic Mexican dress has been created by people for people. The Mexican women who do not wear it do not belong to the people, but are mentally and emotionally dependent on a foreign class to which they wish to belong, i.e., the great American and French bureaucracy".⁸⁵ För kvinnor ur en intellektuell och konstnärlig elit i en urban stadsmiljö kom bärandet av indianska kläder att fungera som en markör som signalerade en social klassmedvetenhet, men även en anti-imperialistisk hållning gentemot USA, en symbolisk gränsmarkering om man så

vill. Den politiskt medvetna kvinnan mån om att manifesteras sin mexikanska kulturella tillhörighet klädde sig som indianska, där en identitet som "mexikan" skedde genom en betoning av indiansk etnicitet.⁸⁶ För den symbolik på gränsen mellan politik och kultur som tehuanaklänningen kom att representera bidrog förmodligen även den fotografiska dokumentationen av revolutionen på 1910-talet med zapotECKkvinnor klädda i tehuana-dräkt i Emiliano Zapatas arméer.⁸⁷ Det frekventa användande av "tehuanakvinnan" som motiv inom bildkonsten kommenterade Siqueiros i en intervju för *New York Times* år 1955 med att säga: "I say we have had enough of pretty pictures of grinning peons in traditional Tehuana dress".⁸⁸

Diego Riveras scener från Tehuantepec från tidigt 1920-tal tycks ha fungerat som början till myten om Tehuantepec; ett glömt och förbisett paradiset, med ångande djungler, tropiska djur och exotiska kvinnor. Till myten om Tehuantepec hör även föreställningen om samhället i Tehuantepec som ett matriarkat, vilket jag inte kunnat finna några belägg för. I en antropologisk undersökning av den sociala strukturen bland Zapotecindianerna på Tehuantepechalvön skriver istället Beverly Newbold Chiñas att samhällsstrukturen i Tehuantepec, i likhet med i den övriga världen, är patriarkal men att kvinnorna har en stark ekonomisk och social makt och att familjestrukturen är centrerad kring modern (*matri-focal*), vilket hon menar fungerar "perfectly well along with a patriarchal superstructure because matrilocality operates mainly at an informal level and often in separate arenas from the patriarchal overlay of male roles".⁸⁹ I en undersökning av hur den radikala gräsrotsrörelsen *The Coalition of Workers, Peasants, and Students of the Isthmus* (COCEI) medvetet har använt sig av myten om jämlika genusrelationer på Tehuantepechalvön för lokala politiska syften, skriver Jeffrey Rubin att denna myt står i kontrast till hur kvinnorna i området själva upplever sin situation, och i en not tillägger han: "Most commentary on Juchitecas, dating at least from nineteenth-century European travelers, exaggerated their power and erroneously portrayed them as the real power holders in a matriarchal society. Nevertheless, more than women of most other indigenous groups, Juchitecas possessed a margin of economic, social, and sexual autonomy that both motivated and enabled them to maintain Zapotec culture and their own position within it".⁹⁰ Tehuantepec-motivet repeterades så ofta att det kom att fungera som en symbol för "det mexikanska", och i sin förlängning kom myten om Tehuantepec att fungera som myten om Mexiko; en exotisk plats befolkad av tysta indianer med män i stora och vida hattar, kvinnor i broderade blusar och långa kjolar, revolverviftande revolutionärer och mariachispelande mestizos, vilket förmedlats ur entocentriska perspektiv genom romantiserande Hollywoodfilmer, färgglada resebroschyrer och inte minst utställningskataloger.

4. En nationell diskurs om ras

José Vasconcelos filosofiska projekt om den kosmiska rasen

FRIDA KAHLOS BILDSPRÅK hör i likhet med andra mexikanska konstnärers bildspråk från motsvarande tidsperiod samman med en samtida nationell diskurs inom vilken ras spelar en betydelsefull roll. Det är dessa tankegångar om ras som är utgångspunkten för det frekventa användandet inom den samtida bildkonsten av indianen som ett visuellt tecken för nationalitet. För en förståelse av den postrevolutionära generationens bildkonst bör indianen som trop för nationalism sättas i samband med begreppet *la raza* och en av José Vasconcelos lanserad utopi om *la raza cósmica* (den kosmiska rasen), vilket jag här kommer att redogöra för. Året efter att Vasconcelos avgick som utbildningsminister publicerade han en bok med titeln *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur* (Den kosmiska rasen. Den iberoamerikanska rasens mission. Anteckningar från resor i Sydamerika) (1925).¹ Innehållet i boken kretsar kring begreppet ras som diskuteras i termer av färg.² I boken lanserar Vasconcelos en vision om en ny femte ras med en blandning – *mestizaje* – av de övriga fyra rasfärgerna svart, rött, vitt och gult.³ Denna nya framtida ras kallar Vasconcelos den kosmiska rasen, som han menar representerar den ultimata mänskliga rasen med de övriga fyras alla fördelar. I sin vision om en kosmisk ras knyter Vasconcelos an till en utvecklingstanke om ett tredje stadium i mänsklighetens historia. Det första stadiet motsvaras av en materiell era präglad av krig, det andra – samtida – stadiet av en intellektuell och politisk era, medan det tredje kommande stadiet motsvaras av en spirituellt och estetisk era i mänsklighetens historia.⁴ Vasconcelos ansåg att alla nödvändiga element för frambringandet av ”den nya mänskligheten” fanns i Latinamerika, eftersom de fyra raserna – eller färgerna – redan fanns representerade här. Den Latinamerikanska kontinenten hade dessutom ytterligare en fördel enligt Vasconcelos eftersom han ansåg att just den indianska rasen lämpade sig särskilt väl för en rasblandning: ”The Indian is a good bridge for racial mixing”.⁵ Den indianska rasen var inte heller längre ”ren” eller ”ursprunglig” utan hade från och med erövringen på 1500-talet blivit alltmer ”latiniserad” genom det spanska inflytandet över kontinenten, vilket påbörjat en förändringsprocess utan återvändo:

The stain from the spilled blood still remains. It is an accursed stain that centuries have not erased, but which the common danger must annull. There is no other recourse. Even the pure Indians are Hispanized, they are Latinized, just as the environment itself is Latinized /.../ There is no going back in history, for it is all transformation and novelty. No race returns.⁶

Vasconcelos formulerade sin teori kring ras som ett filosofiskt-estetiskt projekt, där blandningen av raser – i kontrast till den kritik han riktar mot darwinismen – beskrivs som frukten av skönhetsinstinkter, smak och ett kärlekspatos, vilket han kopplade till kristendomen och där själva viljan till blandning ”becomes a passion of beauty”.⁷ I sitt förfäktande av skönhet som ideal och själva drivkraften för den kommande rasblandningen ger han ibland uttryck för ett djupt förakt emot ”fulhet”. Några exempel: ”Life, founded on love, will come to be expressed in forms of beauty” (s 25), ”the mysterious eugenics of aesthetic taste will prevail. Where enlightened passion rules, no correctives are necessary. The very ugly will not procreate, they will have no desire to procreate” (s 30), ”passionate unions will produce bright and handsome offspring” (s 31), och ”it is necessary that love itself be a work of art, and not the last resort of desperate people” (s 31). Den kommande rasblandningen jämförs av Vasconcelos med en konstnär som i arbetet med en målning väljer färger på sin palett:

If we were to proceed according to the law of pure confused energy of the first period, according to primitive biological Darwinism, the blind force, by almost mechanical imposition of the most vigorous elements, would make the decision in a simple and brutal manner, exterminating the weak, or, properly speaking, those who do not fit into the plan of the new race. But in the new order, by its own law, the permanent elements will not support themselves on violence but on taste, and, for that reason, the selection will be spontaneous, as it is done by the artist when, from all the colors, he takes only those that are convenient to his work.⁸

Vasconcelos vision bör ses mot bakgrund av samtidens tal om ”raser”. Hans teori om en blandad ras har tolkats som en reaktion mot de rasistiska evolutionsteorier – som den tyska nationalsocialismen – vilken hämtat sin näring ur Darwins teori om arternas uppkomst och tanken om de starkastes överlevnad.⁹ I ett postkolonialt perspektiv – i betydelsen kritisk analys av koloniala strukturer – är det intressant att se på Vasconcelos propagerande för *mestizon* – den blandade – som förebild. Inte minst i ett samtida perspektiv i jämförelse med Europa och de tankegångar som växte sig starka inom fascismens och nazismens ideologier. I stället för att eftersträva en uppdelning och isärhållning mellan raser propagerade Vasconcelos tvärtom för dess motsats, för en blandning, ju mer dess bättre. I flera textpassager riktas kritik emot en socialdarwinistisk tanke om rashierarkier och uppfattningen om den vita – europeiska – rasens överlägsenhet:

The English theory [Darwinism] supposes, implicitly or frankly, that the Black is a sort of link nearer the monkey than the blond man. There is no other recourse, for that reason, but to make him disappear. On the other hand, the White, particularly the English-speaking White, is presented as the sublime culmination of human evolution; to cross him with another race would be equivalent to muddling his stock. Such a way of seeing things is nothing but the illusion of each fortunate people during the period of their power. Throughout history, every great nation has thought of itself as the final and chosen one. When these childish presumptions are compared with each other, one can see that the mission each nation attributes to itself is, at the bottom, nothing else but its eagerness for booty and the desire to exterminate the rival power. The official science itself is, in each period, a reflection of the pride of the dominant race. /.../ Darwinism gradually emerged, first as a modest zoological theory, and later as a social biology that granted the English definitive preponderance over all the other races. Every imperialistic policy needs a philosophy to justify itself.¹⁰

Och på ett annat ställe:

Each ascending race needs to constitute its own philosophy, the *deux ex machina* of its own success. We have been educated under the humiliating influence of a philosophy conceived by our enemies, perhaps innocently if you will, but with the purpose of exalting their own goals and annulling ours. In this manner, even we have come to believe in the inferiority of the mestizo, in the unredemption of the Indian, in the damnation and the irreparable decadence of the Black. Armed rebellion was not followed by a rebellion of the consciences.¹¹

Vasconcelos propagerande för *mestizon* står även i kontrast till idealiseringen av den vita rasen under tidigare historiska epoker i Mexiko, dels under diktaturen (1876-1911) innan revolutionen, då Europa och framförallt Frankrike hölls fram som ideal och diktatorn Porfirio Díaz till och med sminkade sin bruna hud för att dölja sitt indianska ursprung, men även i relation till den strävan efter rent blod – *limpieza de sangre* – som dominerade under den koloniala epoken. Denna strävan överfördes från Spanien till Nya Spanien där spanjorernas kolonialisering av den indianska befolkningen och handeln med afrikanska slavar resulterade i en blandning mellan olika folkgrupper som gav upphov till organiseringen av invånarna i kolonin i så kallade *castas*, olika kaster.¹² Det kastsystem som utvecklades bestod av en indelning av olika blandningar av vitt (spanskt), rött (indianskt), och svart (ättlingar från afrikanska slavar) i 16 olika kategorier.¹³ Dessa kategorier som var och en hade olika namn var organiserade i en fallande skala, vilka angav graderingar av ”renhet” respektive ”orenhet” i termer av blod. ”Renhet” respektive ”orenhet” i blod ansågs i sin tur motsvara förekomsten av dygder och moraliska egenskaper i en motsvarande fallande skala.¹⁴ Den översta blandkategorin kallades *mestizo* och den bestod av en blandning mellan spansk (vitt) och indianskt (rött). Den lägsta som kallades *Abi te estas* med en ungefärlig betydelse av ”stanna där” hade störst inslag av svart och rött, där det svarta inslaget betraktades som sämst. Den mexikanske antropologen Claudio Lomitz-Adler menar att själva principen för systemet med att organisera invånarna i olika kaster vilket baserades på uteslutning och isärhållning, i grunden handlade om manlig kontroll av kvinnlig sexualitet.¹⁵

I Vasconcelos utopi om en kosmisk ras är det egentligen samma slags blandning som är ideal norm som i den koloniala epokens översta *mestizo*-kategori. Blandningen – *la mestizaje* – för den kosmiska rasen – *la raza cósmica* – handlar för Vasconcelos främst om spanskt blandat med indianskt, det vill rött med vitt, där inslaget av svart och gult ges en underordnad roll.¹⁶ Vasconcelos utgåva från 1925 av *La Raza Cósmica* har som undertitel *Misión de la Raza Iberoamericana*, vilket i den engelska översättningen fått heta *The Mission of the Ibero American Race*, det vill säga, den *iberoamerikanska* rasen. Det borde innebära en ”mission” som omfattar representanter för *alla* raskategorierna på den iberoamerikanska delen av kontinenten, men av texten framgår att den ”etniska missionen” för Vasconcelos i själva verket handlade om en mission för ”den spanska rasen”:

The Hispanic race, in general, still has ahead of it this mission of discovering new regions of the spirit, now that all lands have already been explored. Only the Iberian part of the continent possesses the spiritual factors, the race, and the territory necessary for the great enterprise of initiating the new universal era of Humanity.¹⁷

Grovt sett är det en liknande hierarkisk struktur från den spanska kolonialtiden som även genomsyrar Vasconcelos tänkande, även om den är utvidgad. Men i stort är det samma gamla paternalistiska tanke om en mission som ska genomdrivas av företrädare för den vita rasen. I det avseendet propagerade Vasconcelos genomgående för den spanska, ”latinska rasen” gentemot den angloamerikanska, och för den iberiska, latinamerikanska delen av kontinenten gentemot den nordamerikanska och USA. Den ideologiska ståndpunkt Vasconcelos intog i förhållande till USA framgår av en passage ur den sista delen av *La Raza Cósmica* som har rubriken *Notas de viajes a la América Sur*, där han berättar om ett besök i Chile efter sin avgång som utbildningsminister i Mexiko 1924:

When talking to me, several people asked the same question: If I had declared myself in favor of internationalism in the speech I gave the evening before, why then had my work in the Public Education of Mexico been nationalist? We need to stimulate our national culture, I replied, because we have in front of us a culture that is powerful and imperialist [the United States]. However, in order to strengthen our national culture, it is necessary that our nationalism becomes continental and lies its foundations not only on political but also ethnic grounds. In this wider sense, it is necessary for us to remain nationalist until we are able to achieve a true internationalism, that is, as soon as the dangers of the many imperialisms that attempt to subjugate, not to civilize, disappear.¹⁸

Avslutningsvis ger Vasconcelos i sin text en beskrivning av ett ambitiöst men aldrig genomfört projekt med ett monument som var tänkt att uppföras på den ena av de två innergårdarna på Utbildningsministeriet i Mexiko City. Textpartiet innehåller en sammanfattning av hans tankegångar om en vision av en framtida ras:

In order to express all these ideas that today I am trying to expound in a rapid synthesis, I tried, some years ago, when they were not yet well defined, to assign them symbols in the new Palace of Public Education in Mexico. Lacking sufficient elements to do exactly what I wished, I had to be satisfied with a Spanish renaissance building, with two courtyards, archways, and passages that give somewhat the impression of a bird's wing. On the panels at the four corners of the first patio, I had them carve allegories representing Spain, Mexico, Greece, and India, the four particular civilizations that have most to contribute to the formation of Latin America. Immediately below these four allegories, four stone statues should have been raised, representing the four great contemporary races: The white, the red, the black, and the yellow, to indicate that America is home to all and need all of them. Finally, in the center, a monument should have been raised that in some way would symbolize the law of the three states: The material, the intellectual and the aesthetic. All this was to indicate that through the exercise of the triple law, we in America shall arrive, before any other part of the world, at the creation of a new race fashioned out of the treasures of all the previous ones: The final race, the cosmic race.¹⁹

Frida Kahlos inställning till José Vasconcelos

I Vasconcelos teori ingår en blandning av inslag från österländsk filosofi, teosofi och katolicism, och hans teori är fylld av motsägelser och logiska kullerbyttor. Han säger till exempel att den vita rasen i flera avseenden är underlägsen den blandade mestizon, den svarta och den röda rasen, samtidigt som han hyllar vita spanjorer under erövringen och kallar

dem ”sin tids genier som räddade indianerna från barbari”.²⁰ Samtidigt som han förespråkar uppgåendet av svart och gult i den blandade kosmiska rasen talar han även i nästan föraktfulla ordalag om kineser, den gula och den svarta rasen.²¹ För många i en framväxande intellektuell medelklass var Vasconcelos lovprisande av erövringen, spanjorerna och katolicismen problematisk, dels genom att nationens kulturella rötter efter revolutionen förflyttades bakåt och placerades i ett indianskt förkolonialt förflutet, före spanjorernas ankomst, och dels genom att många konstnärer och intellektuella förhöll sig kritiska till den katolska kyrkan.²² När president Alvaro Obregón förlorade valet 1924 emot Plutarco Elías Calles och José Vasconcelos avgick från sin ministerpost upphörde muralmåleriet som statsunderstödd rörelse. Diego Rivera fick fortsatta muraluppdrag även under president Calles regering och som öppet ateist och antiklerikal och med en kritisk inställning till spanjorerna och erövringen stod Riveras åsikter i diametral opposition till flera av tankegångarna hos Vasconcelos. 1926 målade Diego Rivera till och med en nidsbild av sin forne mecenat på en av väggarna i Utbildningsministeriet, där Vasconcelos i en mural vars tema är *Falsk kunskap* ses bakifrån sittande på en elefant.²³

Frida Kahlos inställning till Vasconcelos är inte lika entydig som Riveras. Alejandro Gómez Arias skriver i en katalogtext att Frida Kahlo tillbringade mycket tid under sin period på Preparatoria med att läsa böcker på Iberoamerikanska biblioteket på utbildningsministeriet, bland annat av Vasconcelos.²⁴ Av vad som framgår av Herreras biografi stödde Frida Kahlo och hennes närmaste vänner på Preparatoria, till skillnad från de mer konservativa studenterna på skolan, även Vasconcelos i egenskap av politisk aktör under i stort sett hela 1920-talet.²⁵ Till exempel vid Vasconcelos tillfälliga avgång från sin ministerpost i januari 1924 i protest emot regeringstruppernas våld i samband med det uppror som bröt ut emot den sittande presidenten Obregón i november 1923.²⁶ Likaså när Vasconcelos efter att ha övertalats att komma tillbaka på nytt avgick från sin ministerpost i juli 1924 i protest emot att Calles valts till president, då de mer konservativa eleverna gav utlopp för sin negativa inställning till Vasconcelos och hans muralprojekt genom att utsätta måleriet på Preparatoria för diverse förstörelseangrepp.²⁷ Under senare delen av 1920-talet försökte sig Vasconcelos på en politisk karriär genom att kandidera för presidentposten. I ett brev från Frida Kahlo daterat den 22 juli 1927 till Alejandro Gómez Arias som då var i Tyskland, samma brev där hon använder formuleringen ”revolutionen i Mexiko” för den politiska utvecklingen, nämner hon även det kommande presidentvalet 1928 och anger som två tänkbara kandidater José Vasconcelos och Luis Cabrera.²⁸ I biografien över Frida Kahlo skriver Herrera att efter att Arias kommit tillbaka till Mexiko från Tyskland mot slutet av år 1927 så engagerade sig Frida Kahlo och vännerna från Preparatoria i två ärenden; att det nationella universitetet skulle få ett större självstyre gentemot staten, och att José Vasconcelos skulle vinna presidentvalet.²⁹ Ett av dessa mål uppfylldes.

I presidentvalet sommaren 1928 vann Alvaro Obregón, men han blev kort därefter mördad på grund av politiska motsättningar mellan staten och kyrkan, vilket kommer beröras i kapitel 6. Till provisorisk president fram till nästa val året därpå utsågs Emilio Portes Gil. I januari 1929 valdes Alejandro Gómez Arias till ordförande i Mexikos studentförbund, och för att studentförbundet avvisat ett nytt examenssystem lät Emilio Portes Gil våren 1929 stänga universitetets juridiska fakultet.³⁰ Germán de Campo, en av Frida Kahlos närmaste vänner, tillhörde den juridiska fakulteten, likaså Arias som i egenskap av ordförande i studentförbundet lär ha spelat en nyckelroll i den landsomfattande studentstrejk som

organiserades, och som trädde i kraft den 17 maj 1929.³¹ Två månader senare (juli 1929) undertecknades den lag som antagits av kongressen att det universitet som bildats av Justo Sierra år 1910 organiserades om och förvandlades till Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mexikos nationella och *självständiga* universitet.³²

Herrera skriver att under Arias frånvaro i Tyskland 1927 hade Frida Kahlos vänskap med Germán de Campo fördjupats, som hon i ett brev till Arias daterat den 24 juli 1927 kallar för Gemancito el Campirano.³³ I likhet med Arias beskrivs Germán de Campo, som skulle ha fört in Frida Kahlo i kretsarna kring den kubanske kommunistledaren Antonio Mella i början av år 1928, som en studentledare.³⁴ Efter mordet på president Obregón i juli 1928 utlystes nyval till hösten 1929. Inför detta val bildade den avgående presidenten Calles (1924-1928) ett nytt parti, *Partido Nacional Revolucionario* (det nationella revolutionspartiet) (PNR). José Vasconcelos som redan 1924 i protest mot att Calles valts till president avgått från sin post som utbildningsminister ställde upp som kandidat i ett oppositionsparti, "Det nationella anti-återvalspartiet", vars syfte var att förhindra ett system med återval av tidigare presidenter.³⁵ Inför nyvalet 1929 engagerade sig Frida Kahlos vän Germán de Campo för José Vasconcelos som kandidat och efter att studenterna fått igenom universitetets självständighet gentemot staten sommaren 1929 höll German de Campo ett tal till stöd för Vasconcelos, då han sköts till döds av en anhängare till Calles i samband med en demonstration i San Fernando-parken i Mexiko City.³⁶ Vasconcelos förlorade som kandidat i sitt anti-återvals-parti i valet 1929 emot den av Calles utsedde kandidaten Pascual Ortíz Rubio i Calles parti PNR, som därefter under olika namn kom att behålla regeringsmakten fram till valet av Vicente Fox sommaren år 2000. Lagen om kvinnlig rösträtt i Mexiko antogs inte förrän 1952 och trädde i kraft året därpå, och det första tillfälle Frida Kahlo hade kunnat rösta var inför valet 1958, fyra år efter hennes död. Men hade Frida Kahlo kunnat rösta i valet hösten 1929, då hon var vuxen nog att kunna gifta sig, är det möjligt att hon lagt sin röst på Vasconcelos.

I bokhyllan i Frida Kahlos och Diego Riveras tidigare bostad i Coyoacán finns en bok av José Vasconcelos, *Lógica Orgánica* (1945), som handlar om Vasconcelos vision av ett filosofiskt system.³⁷ Med tanke på Riveras negativa inställning till Vasconcelos är det mer sannolikt att anta att boken är införskaffad av Frida Kahlo. I en passage i boken summerar Vasconcelos kärnan i sin vision om ett filosofiskt system som utgår från hans syn på universum: "A vision of the universe that begins with the magnetic wave and ends in the Trinity as defined by Saint Paul; this is what the present book tries to capture".³⁸ Denna vision av universum skulle kunna jämföras med en allegorisk målning av universum fyra år senare av Frida Kahlo kallad *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949).³⁹ Motivet är uppbyggt i form av en mandorla, med Frida Kahlos gestalt i helfigur i dess mitt. Frida Kahlos ansikte upprepas i bilden i ytterligare två versioner placerade snett ovanför varandra på kvinnliga representationer av jorden och universum, vilka tillsammans bildar tre på varandra följande "vågor" till en treenighet.

Från samma år som Vasconcelos bok *Lógica Orgánica* (1945) finns en annan målning av Frida Kahlo kallad *Moses* (1945) som är framarbetad med utgångspunkt från Sigmund Freuds bok *Moses och monoteismen*.⁴⁰ I denna målning knyter Frida Kahlo direkt an till Vasconcelos tankegångar om den kosmiska rasen.⁴¹ Längst ned i målningen står ett människopar, mannen längst ut till vänster i bilden och en kvinna med ett barn i famnen längst ut till höger.⁴² Deras ansikten är delade vertikalt och horisontalt i fyra delar som var



Moses (1945), olja på masonit, 61 x 15,6 cm. Privat samling, USA.

och en är återgivna i fyra olika färger, vilka representerar de fyra olika rasfärgerna rött, vitt, gult och svart som tillsammans bildar den kosmiska rasen i Vasconcelos vision. Även hudpartier på kvinnans och mannens kroppar är återgivna i fyra färger. Från hakan och nedåt går en rak linje som delar deras kroppar i en gul och en rödbrun nyans vilka övergår i mörkbrunt respektive rödrosa på armar och ben. I en förklaring till målningens innehåll som Frida Kahlo presenterade för några vänner i samband med att den var färdig sade hon explicit att de fyra färgerna representerade de fyra raserna: "In the left foreground is Man, the builder, in four colors – the four races".⁴³

Året efter att målningen *Moses* (1945) var klar befann sig Frida Kahlo i New York. Därifrån skrev hon ett brev daterat den 30 juni 1946 till Alejandro Gómez Arias i Mexiko City där hon undrar var som händer i Mexiko med *la raza*: "Qué hay en México? Qué pasa con la raza por allá?" (Vad händer i Mexiko? Vad händer där med *la raza*?).⁴⁴ Begreppet *la raza* som Frida Kahlo använder i brevet hör samman med men är inte synonymt med begreppet ras, precis som i Vasconcelos utopi om den kosmiska rasen, och det är ett begrepp som ständigt återkommer i olika sammanhang. Det nationella universitetet i Mexiko där José Vasconcelos var rektor innan han blev utbildningsminister och skrev boken *La raza cósmica* (1925), och som efter 1929 heter UNAM, har än i dag devisen *Por mi raza hablará mi espíritu* (genom min ras talar min själ).⁴⁵ På Preparatoria där Frida Kahlo var student 1922-1925 finns även en mural från 1923 av Jean Charlot som föreställer universitetes

emblem, vilket är omgivet av texten "Por mi raza hablará el espíritu" (genom min ras talar själen).⁴⁶ Eftersom Frida Kahlos självporträtt hör samman med en samtida diskurs kring nationell identitet där begreppet *la raza* utgör en viktig komponent kommer jag här att undersöka detta begrepp närmare.

Begreppen ras och la raza

Vasconcelos tankegods lever fortfarande kvar i Mexiko och hans utopi om den kosmiska rasen har haft en enormt stor ideologisk betydelse, inte minst bland mexikaner norr om gränsen till USA som identifierar sig kulturellt med Mexiko. Inom den politiserade chicano/a-rörelsen i USA som jag kommer att diskutera nedan, och inom vilken just Frida Kahlos bildspråk kommit att spela en betydelsefull roll i en sökan efter visuella uttryck för en identitet baserad på enticitet, har *la raza* fått en något annorlunda innebörd än hos Vasconcelos.⁴⁷ *La raza* är ett begrepp som varit i bruk i Latinamerika alltsedan den koloniala tiden, men under olika historiska epoker har dess innebörd kommit att förändras. I den engelska översättningen av Vasconcelos bok *La Raza Cósmica: Miston de la Raza Iberoamericana* (1925) har *la raza* översatts till engelskans *race*, men *la raza* är ett begrepp som egentligen inte går att direktöversätta med ras, som konnoterar biologi, medan *raza* snarare markerar etnicitet och är ett begrepp sammanbundet med en latinamerikansk socio-kulturell historia. I en artikel av genusforskaren Amy Kaminsky presenteras en analys av begreppet *la raza* och dess inbördes relation till begreppet ras.⁴⁸ Enligt Kaminsky är ras i likhet med *la raza* ett instabilt och föränderligt begrepp beroende av sammanhang, plats och tidpunkt. Kaminsky illustrerar hur ras inte behöver ha med hudfärg att göra genom att exemplifiera med hur till exempel vita puertoricaner, oavsett blekhet i hud, plötsligt betraktas som bruna i USA där rasbegreppet är nära förbundet med klass, nationalitet och etnisk identitet.⁴⁹ Ras kan enligt Kaminsky även kopplas till religion, som till judendomen eller till islam i 1400-talets katolska Spanien där morer betraktades som en egen ras både i betydelsen svarta och muslimer.⁵⁰ Kaminsky skriver att religion i sin tur är kopplat till språk. I en latinamerikansk kontext har innebörden i begreppet "att vara kristnad", vilket innebär en trosförflyttning från en tidigare religion till kristendomen, inneburit detsamma som att vara "hispaniserad", vilket i sin tur lett till ett språkbruk där en uppmaning "att tala kristet" innebär att tala på spanska, istället för till exempel engelska eller jiddisch.⁵¹ Språk är i sin tur ett viktigt instrument i konstruktionen av etniska identiteter i USA, där till exempel spanskan spelar en betydelsefull roll i manifesteringen en identitet som *hispanic* (spansktalande ursprung), *latinola* (latinamerikanskt ursprung), *mexicanola* (mexikanskt ursprung), eller *chicanola* (manifestering av identitet baserad på främst mexikansk etnicitet, med en betoning av indiansk etnicitet).⁵²

Kaminsky menar att användningen av begreppet ras handlar om en social organisering av människor vilken bygger på normen om vithet, där ras används som en monolitisk kategori för alla icke-vita, trots att ras inte är något enbart "färgade" – icke-vita – har.⁵³ I detta sammanhang skulle det även kunna tilläggas att "färg" inte heller är något som enbart individer kategoriserade som "färgade" och "icke-vita" har, eftersom även vit är en färg. Men genom det språkbruk som används i diskussioner kring ras och etnicitet placeras representanter för kategorin vita i en "o-färgad" kategori, vilken står i ett motsatsförhållande till kategorin "färgad". Susan Stanford Friedman skriver i ett annat sammanhang

att ras i likhet med etnicitet är kulturella konstruktioner med vilka mänskligheten inordnas i olika grupper där "vithet" och "euro-americaness" betraktas som en "naturlig" identitet, inte en social konstruktion, vilket i sig innebär ett upprätthållande av en rasistisk ideologi.⁵⁴ Vithet innebär inte en frånvaro av ras eller etnicitet enligt Stanford Friedman, som menar att låsningen i det binära motsatspar som kategorierna "vita" och "icke-vita" innebär kan lösas upp genom ett intagande av olika subjektpositioner.⁵⁵ I ett tredje sammanhang beskriver Judith Butler ras som en performativ kategori i gränzonen mellan "vithet" och "svarhet", där vithet baseras på en uteslutning av svarhet, samtidigt som svarhet krävs för att vithet skall kunna existera, och Butler menar att den sociala konstruktionen av ras är parallell med den sociala konstruktionen av kön.⁵⁶ Gemensamt för dessa båda processer kring ras och kön är att de argument som används för att legitimera en social organisering utifrån dessa kategorier förankras i essentialism, biologism och naturalism, vilka förvandlar dem till a-historiska hinder för en förändring av sociala strukturer.⁵⁷

För begreppet *la raza* urskiljer Kaminsky en historisk förändring av dess innebörd under tre skilda men överlappande tidsepoker; den koloniala från 1500-talet fram till tidigt 1800-tal, den post-koloniala epoken under 1800-talet i betydelsen självständiga stater, samt i samband med den stora immigrationsvågen från Latinamerika till USA under 1900-talet. Ursprunget för termen *la raza* menar Kaminsky går tillbaka till kejsartidens Spanien under slutet av 1400-talet när det muslimska kungadömet i Spanien besegrades av Ferdinand och Isabella, och Christofer Columbus på väg mot Indien år 1492 anlände till den kontinent som kom att kallas Amerika efter Amerigo Vespucci. Under den koloniala epoken som sträckte sig fram till 1800-talet firade man i Latinamerika Columbsdagen den 12 oktober som *Día de la Raza*, rasens dag. *La raza* handlade då om spridandet av "den spanska rasen" genom erövring och kolonisering med en assimilering av skillnad till en homogeniserad *hispanidad*, där en strävan efter vithet ingick.⁵⁸

Under den följande postkoloniala perioden då de forna kolonierna i Latinamerika frigjorde sig från kungamakten Spanien och formade länder med egna nationella identiteter kom innebörden i *hispanidad* att skifta center, från Spanien till Latinamerika. Innebörden i *hispanidad* handlade då istället om ett enhetligt Latinamerika vars länder förenades över gränserna genom språkliga och kulturella band, och med ett gemensamt kolonialt förflutet emot vilket definieringen av *hispanidad* tog spjörn.⁵⁹ Denna form av *hispanidad* – i betydelsen en latinamerikansk spanskhet som stod i opposition till den tidigare spanska kolonialmakten – utgjorde grundvalen för framväxten av nya latinamerikanska nationalstater, där *hispanidad* – baserad på ett avstånd till och en skillnad med den forne spanske kolonisationsvärdet – pendlade mellan dels en nationell, dels en pan-amerikansk identitet.⁶⁰ Från att begreppet *la raza* under den koloniala perioden i Latinamerika inneburit ett verktyg för spridandet av *hispanidad* och en Spanien-spansk identitet, kom *la raza* genom omdefinieringen av *hispanidad* under den postkoloniala perioden att istället handla om *mestizaje*, det vill säga blandningen av spanskt – i betydelsen latinamerikanskt-spanskt – med indianskt. Det är mot denna horisont José Vasconcelos formulerar sitt filosofiska projekt om en femte, kommande kosmisk ras med en blandning av fyra färger istället för enbart rött och vitt som visuella metaforer för spanskt och indianskt. Efter självständigheten från Spanien stabiliserades ras enligt Kaminsky som en komponent för nationalitet, vilket en rad länder i Latinamerika utövade genom begreppet *mestizaje*. Detta begrepp avser förutom en biologisk blandning genom blod även en kulturell blandning,

det vill säga en blandning av kulturella traditioner, seder, bruk och visuella- och litterära uttryck.⁶¹ Den i Mexiko verksamme forskaren Rodolfo Stavenhagen menar att etableringen av begreppet *mestizaje* som basen för en nationalitetskonstruktion egentligen är baserad på den koloniala epokens principer med rasism som officiell ideologi vilken bygger på en uteslutning av indiansk befolkning och dess kulturtraditioner.⁶² Enligt Kaminsky utgör innebörden i begreppet *mestizaje* ett imiterande av det koloniala projektet med ett rättfärdigande av kolonialiseringen vilket inte bara resulterar i en uteslutning ur ett etniskt perspektiv, utan även ur ett genusperspektiv. Kaminsky skriver:

Ironically, however, the stabilization of race as a function of nationality, which a number of countries have addressed via the ideology of *mestizaje*, results in a mystification of racial hierarchy and difference that mimics the colonial gesture of Imperial incorporation. The principle of *mestizaje*, because it tacitly justifies colonization in the forging of a new race/nation that blends conqueror and conquered, materially threatens indigenous people who resist assimilation in the new nation/race. Furthermore, Paz's *mestizaje* symbolically erases women as products of the new racial blend. In his account, all women are sexually available to men and as such occupy the space of the conquered Indian mother.⁶³

När principen för *mestizaje* innefattar ett rättfärdigande av koloniseringen som ursprung för en framalstring av den blandade *la raza*, där spansk erövrare blandas med erövrad indian, utgör dess ideologi ett hot emot de indianska befolkningsgrupper som framhärskar i ett motstånd mot att assimileras i den nya nationen/rasen. När Octavio Paz – vilket jag återkommer till i kapitel 8 – analyserar det mexikanska folkets strävan efter att integrera det indianska arvet med det spanska är det en manligt definierad identitet som beskrivs, där principen för *mestizaje* även innebär en symbolisk uteslutning av kvinnor. Genom att den mexikanska kvinnan som ”den andra” i relation till mannen förvisas till platsen för den erövrade indianska modern, blir en nationellt baserad identitetskonstruktion ur en kvinnlig horisont problematisk. Den nationella identitetsdefinitionen är med andra ord baserad på en manligt definierad identitet, där denna identitet innebär en uteslutning av indianen som kvinna. Det får till följd att en kvinnligt definierad indiansk etnicitet måste konstrueras annorlunda. Detta menar jag sker i Frida Kahlos självporträtt, vilket diskuteras i kapitel 8.

Under senare delen av 1900-talet har användningen av begreppet *la raza* enligt Kaminsky kommit att betyda detsamma som att vara *chicano/a*.⁶⁴ Chicano och chicana är termer som används av och för nordamerikaner och mexikaner norr om gränsen till USA vilka identifierar sig kulturellt och etniskt med sitt mexikanska ursprung.⁶⁵ För denna studie är kopplingen till *chicana/o*-rörelsen intressant eftersom Frida Kahlos person och bilder kommit att användas som en symbol för en manifestering av en *chicano/a*-identitet. Att identifiera sig som *chicano/a* innebär enligt Kaminsky en slags exiltillvaro som inte handlar om att själv ha förflyttat sig geografiskt, utan att den geografiska plats i vilken man befinner sig har ändrat identitet genom att inkorporeras i USA, vilket förvandlat dess tidigare invånare och efterkommande generationer till främlingar och ibland ovälkomna besökare i vad som en gång var deras hemland.⁶⁶ Geografiskt handlar det om ett område som omfattade ungefär hälften av Mexikos dåvarande yta, som i etapper mellan 1824 och 1853 inkorporerades i USA och numera omfattar delstaterna Kalifornien, Arizona, New Mexiko, Texas och södra

Colorado.⁶⁷ Chicano/a-rörelsen kan betraktas som en politiserad rörelse där den upp-
 ritade geografiska kartlinjen mellan Mexiko och USA inte betraktas som en linje utan
 som en del i en gränzon, ett gränsland, och som även inbegriper en omdefiniering av
 språket, med engelska uttryck interfolierade i spanskan och tvärtom, med spanska ord
 och uttryck interfolierade i engelskan. Den pågående identitets-konstruktionen av en chi-
 cano/a-identitet som hämtat näring från Vasconcelos utopi om *la raza cosmica*, och där
 traditionella mexikanska symboler och koder ges nya innebörder genom en pågående
 omtolknings- och omdefinieringsprocess, bygger även på tankegångar om *la raza unida*
 (ett enat folk med gemensamt ursprung), och *the spiritual plan of Aztlán* (ett indianskt
 ursprung före den spanska erövringen).⁶⁸ Mellan den senare chicano/a-rörelsen i USA
 och den tidigare postrevolutionära rörelsen i Mexiko finns därmed flera paralleller; som
 den sökande och trevande processen med utformningen av en identitetsdefinition base-
 rad på etnicitet, konstruktionen av en etniskt baserad identitet i form av en politiserad
 rörelse, samt med ursprunget för en kulturellt och etniskt definierad identitet placerat i
 ett förkolonialt indianskt föflutet. Om skillnaden i Mexiko och USA för innebörden i
 begreppet *mestizaje* skriver Kaminsky:

In Mexico, postcolonial *mestizaje* is the creation of a new race on which to found new
 nations. Functioning as a dominant discourse of national identity, the invocaton of
mestizaje often treathens indigenous culture. In Mexico 'indian' stands in opposition
 and resistance to *mestizo*. In the United States, in contrast, *mestizo* is an oppositional
 racial fiction, barely recognized by the dominant culture, for whom mixed ancestry ori-
 ginating elsewhere resolves into simple 'otherness'. Meanwhile, for the groups of peo-
 ple who invoke it for its oppositional value, *mestizaje* risks absorption into av form of
 indigenoussness.⁶⁹

För en kort summering av Kaminskys definition av begreppet *mestizaje* i relation till en
 indiansk befolkning handlade således *mestizaje* under den postkoloniala fasen i Mexiko om
 skapandet av en blandning mellan spanskt och indianskt, där *mestizaje* som dominerande
 nationalitetsdiskurs innebar ett hot emot en indiansk befolkning och indianska kul-
 turtraditioner.⁷⁰ I Mexiko står begreppet *indian* enligt Kaminsky i ett motsatsförhållande
 till begreppet *mestizaje*, och det indianska riskerar att absorberas in i *mestizaje*. I USA
 däremot utgör *mestizaje* en motsatt raskategori i relation till en dominerande kulturell
 hegemoni, vilket innebär att ett hävdande av en *metizaje*-identitet resulterar i ett inta-
 gande av indianens plats som ”den andre”. Att ta i anspråk *mestizaje* med den betydelse
 begreppet har i USA – som ett oppositionellt politiskt motstånd emot en dominerande
 kultur – innebär därmed en motsatt process, det vill säga att *mestizaje* riskerar att absor-
 beras in i indianskhet. Vad som är så intressant med Kaminskys begreppsanalys är att den
 visuella gestaltningen under den postrevolutionära epoken av en nationell identitet inom
 bildkonsten i Mexiko *inte* överensstämmer med hennes beskrivningen av innebörden i
 begreppet *metizaje* i Mexiko – som handlar om begreppets innebörd under 1800-talet,
 efter självständigheten från Spanien, men innan revolutionen på 1910-talet – däremot med
 hennes beskrivning av *mestizaje*-begreppets användning inom chicano/a-rörelsen norr om
 gränsen till USA. Den process som Kaminsky beskriver för USA där *mestizaje* absorberas
 in i det *indianska* är helt dominerande inom den postrevolutionära bildkonsten i Mexiko,
 där representationen av indianen får fungera som ett visuellt tecken för det nationella och

för ”det mexikanska folket”. I ett historiskt perspektiv är den postrevolutionära epokens nationella diskurs i Mexiko och den visuella gestaltningen av den nationella identiteten inom epokens bildkonst därmed unik.

Rasbegreppet i två 1920-talsmanifest

För konstruktionen av en nationell identitet i Latinamerikanska länder under den postkoloniala perioden, det vill säga efter självständigheten från Spanien, utgjorde begreppen *la raza* och *mestizaje* två grundläggande komponenter. Dessa begrepp utgjorde även den jordmån ur vilket det nationella projektet efter revolutionen i Mexiko hämtade sin näring. Det märks bland annat genom några av de konstnärliga manifest som skrevs.⁷¹ I två av de konstnärliga manifest som skrevs under 1920-talet där riktlinjerna för utformningen av en nationell estetik dras upp kopplas bildkonst samman med kulturell identitet och ras, vilket snarast bör förstås som kopplat till begreppet *la raza*. Manifestet *Tre upprop för en modern inriktning till den nya generationen amerikanska målare och skulptörer* skrevs i maj 1921 i Barcelona av David Alfaro Siqueiros, och det gavs ut som första och enda nummer av tidskriften *Vida Americana*.⁷² De tre uppropen i manifestet handlar om ”Skadliga inflytanden och nya trender”, ”Den konstruktiva andens överlägsenhet över den dekorativa eller analytiska”, samt ”Låt oss avstå från litterära motiv. Låt oss hänge oss åt ren konst!”⁷³ Siqueiros börjar med att beskriva latinamerikansk konst, som han menar i huvudsak är improviserad, utvecklas på ett planlöst sätt och knappast producerar ”något av bestående värde som kunde motsvara den vitalitet som är karakteristisk för vår ras”.⁷⁴ Därefter övergår han till att beskriva spansk konst: ”Nyligen hållna samlingsutställningar i Madrid, vilka representerade det allra senaste i nutida spansk konst, gjorde en modfälld: traditionell illustrativ konst: teatralisk konst på folkloristiskt *zarzuela*-maner, en sjukdom vi har smittats av på grund av rassläktskap”.⁷⁵ För att komma bort från det spanska inflytandet på den latinamerikanska konsten hänvisar Siqueiros till indiansk bildkonst, och skriver:

Genom att vi insett de underbara mänskliga resurerna i ’svart konst’, eller ’primitiv konst’ i allmänhet har konsten fått en klarhet och ett djup som förlorades för fyrahundra år sedan på villfarelsens mörka väg. Låt oss, för vår del, gå tillbaka till de verk som gjordes av de gamla invånarna i våra dalar, de indianska målarna och skulptörerna (Maya, azteker, Inka etc.). Vår närhet till dem i klimathänseende skall hjälpa oss göra den konstruktiva vitaliteten i deras verk till vår. De visar en grundläggande kunskap om naturen som kan tjäna som utgångspunkt för oss. Låt oss ta till oss deras syntetiska energi, men undvika de beklagliga arkeologiska rekonstruktionerna (’indianism’, ’primitivism’, ’latinamerikanism’) som idag är så i ropet här, men som är kortlivade modeyttringar. Vår grundstomme måste vara fast, men om så är nödvändigt kan vi använda karikatyren för att förmänskliga.⁷⁶

Siqueiros manifest handlar om formproblem inom den samtida latinamerikanska konsten, och hans råd till den nya generationen latinamerikanska konstnärer är att låna inslag från förkolonial bildkonst för att vitalisera konsten. Det rasbegrepp Siqueiros använder pendlar, i likhet med användningen av begreppet *hispanidad* under den postkoloniala fasen, mellan en latinamerikansk respektive en nationell enhetlighet, och hans tal om ”vår konst” och ”vår ras” förmedlar ett stort avstånd till indiansk konst och etnicitet (ras). Den enda närheten tycks bestå i ”klimathänseende” vad gäller de förkoloniala målarna och skulptörerna, medan

samtida indiansk bildkonst inte nämns överhuvudtaget. I detta manifest förbinds ras med konst genom att ras ses som en inneboende essens för det konstnärliga uttrycket. I ett av de avslutande råden förankras denna essens geografiskt till region, och Siqueiros manar: "Låt oss förkasta teorier som är förankrade i den 'nationella konstens' relativitet. Vi måste bli universella! Vår egen ras och vårt regionala uttryck skall alltid lysa igenom i våra verk".⁷⁷

Tre år senare var Siqueiros med om att skriva ett manifest i Mexiko, *Manifest för Förbundet för mexikanska arbetare, tekniker, målare och skulptörer*, som publicerades i det mexikanska kommunistpartiets tidskrift *El Machete: Arbetarnas och böndernas tidning* i Mexiko City år 1924.⁷⁸ Det är undertecknat av Siqueiros i egenskap av generalsekreterare, Diego Rivera och Xavier Guerrero som kommittéledamöter, samt av konstnärerna Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto och Carlos Merida. I jämförelse med det förra manifestet är tonen här betydligt mer politiserad. Istället för att vara riktat till en ny generation konstnärer är *Manifest för Förbundet för mexikanska arbetare, tekniker, målare och skulptörer* riktat "Till den indianska rasen som förödmjukats under århundraden; till soldater som gjorts till bödlar av ämbetsmännen, till arbetare och bönder som gisslats av de rikas vinningslystnad; till intellektuella som inte korrupperats av bourgeoisien". Texten är genomsyrad av marxistiska tongångar, har rubriken "Kamrater" i versaler och avslutas likt Karl Marx kommunistiska manifest från 1848 med "För proletariatet i alla länder". I texten talas det om rasen, vår ras, den indianska rasen, folket, vårt folk, det mexikanska folket, ras- och klassbröder, våra ursprungliga kulturer, samt "den etniska konsten av historisk vikt för vår ras". För att ge en uppfattning om användningen av dessa termer och den politiserade ton som genomsvärar texten, låter jag här ett längre stycke ingå i sin helhet (med ursprungliga kursiveringar):

På vår sida står de som ropar på ett slut på ett gammalt och grymt system – ett system där ni, bönder på landsbygden, gödslar jorden så att den frukt den bär kan slukas av giriga profitörer och politiker medan ni själva svälter; där ni, arbetare i städerna, bemannar fabriker, väver tyget och med era händer producerar moderna bekvämligheter till gagn för prostituerade och drönare medan ni själva darrar av köld; där du, indianske soldat, i hjältemodig osjälviskhet lämnar marken du brukar och ger ditt liv för att slåss mot den fattigdom din ras har utstått under århundraden, bara för att en Sánchez eller en Estrada skall spilla den ädelmodiga gåva ditt blod är genom att favorisera de bourgeoisiers iglar som plundrar dina barn på deras lycka och rövar ifrån dig din mark.

Vårt folk (i synnerhet våra indianer) är inte *endast* upphovet till allt som är ädel strävan, allt som är dygd, utan det är också i folket varje yttring av rasens fysiska och andliga existens som etnisk styrka har sitt ursprung. Så har även den enastående och underbara förmågan att skapa skönhet. *Den mexikanska folkets konst är den mest betydande och vitala andliga manifestationen i världen idag, och dess indianska traditioner utgör själva dess själ.* Den är stor just därför att den är kollektiv och folklig. Det är på grund av detta som vårt främsta estetiska syfte är att propagera för konstverk som bidrager till att utplåna alla spår av borgerlig individualism. Vi tar avstånd från det s. k. salongsmåleriets aristokratiska natur och från koteriernas ultra-intellektuella konst, och prisar monumental-konsten eftersom den är användbar. Vi anser att varje konstverk som är främmande för, eller som strider mot, folksmaken är borgerlig och borde försvinna eftersom den perverterar rasens estetiska sinne. Denna pervertering är redan nästan total i städerna.

Vi anser, att då vårt samhälle befinner sig i ett övergångsstadium mellan raserandet av ett gammalt system och införandet av ett nytt, måste de som skapar skönhet göra sitt arbete till klar ideologisk propaganda för folket och göra konsten, som idag endast är

individuell masturbation, till något som kan ge skönhet, upplysning och mening åt alla.

Vi är alla blott alltför medvetna om att en borgerlig regering i Mexiko kommer att innebära ett naturligt förfall för den folkliga nedärvda estetik som utmärker vår ras och som nu påträffas endast i de lägre klasserna men som dock började tränga in med renande verkan i intellektuella kretsar. *Vi skall kämpa för att hindra att så sker.* Vi är nämligen övertygade om att en seger för arbetarklassen kommer att medföra en harmonisk blomstring för den etniska konsten, av kosmogonisk och historisk vikt för vår ras, jämförlig med blomstringen hos våra underbara gamla ursprungliga kulturer. /.../

Vi vädjar till de revolutionära intellektuella i Mexiko att glömma sin allmänt kända sekelgamla känslsamhet och förslappning och förena sig med oss i den kamp vi för för samhälle, estetik och upplysning. I namn av det blod som gjöts av vårt folk under tio år av revolution, och med hotet om en reaktionär barackrevolt hängande över oss, vädjar vi enträget till alla revolutionära bönder, arbetare och soldater i Mexiko att inse den absoluta nödvändigheten av den annalkande striden och att, med åsidosättande av taktiska olikheter, forma en enad front för att kämpa mot den gemensamma fienden. Vi vädjar till de vanliga soldater som, omedvetna om vad som sker eller vilseledda av sina trolösa officerare, står i begrepp att spilla sina ras- och klassbröders blod. Kom ihåg att bourgeoisien kommer att använda just de vapen med vilka revolutionen garanterade era bröder deras land för att nu bemäktiga sig deras land och levebröd.⁷⁹

Den indianska delen i det latinamerikanska rasbegreppet spelar här en mycket mer dominerande roll än i det förra manifestet. "Rassläktskapet" är med den indianska rasen, inte den latinamerikansk-spanska. Den horisont som i det förra manifestet utgjordes av hela den latinamerikanska kontinenten har dessutom ersatts av en inom-nationell mexikansk. Genom det klassperspektiv texten är skriven ur har innebörden i rasbegreppet förändrats så att rasen – "vår ras" – blivit folket, det vill säga "det mexikanska folket". Klassperspektivet har dessutom fått till följd att konstbegreppet förändrats. Konst handlar inte längre om att sträva efter universalitet som i Siqueiros manifest från 1921, utan om propaganda för folket och ett redskap i klasskampen. Klasskampen med "en seger för arbetarklassen" kommer i sin tur att medföra en "blomstring för konsten". Konsten definieras också – om den får "blomstra" genom en seger för arbetarklassen – som etnisk och jämbördig den förkoloniala indianska konsten. På så sätt knyts den inbördes relationen mellan historia, nationalitet, ras, klasskamp och konst samman till en etniskt definierad konstruktion av en nationell identitet och där denna identitet förmedlas ur ett marxistiskt-socialistiskt perspektiv. Den nationella identitet som kom att visualiseras inom den mexikanska bildkonsten under den postrevolutionära epoken är starkt präglad av innehållet i detta manifest.

Indianen som stereotyp

Inom bildkonsten i Mexiko under 1920- och 30-talen fick 1910-talets revolution utgöra bakgrund för den efterföljande postrevolutionära periodens visuella skildringar ur socialistiska perspektiv av kampen mellan samhällsklasserna. Revolutionen fick även fungera som referenspunkt för skildringar av kampen mellan indianer och spanjorer under erövringen på 1500-talet. Den visuella omformningen av den nationella identiteten kom därmed dels att handla om en omskrivning av nationens historia från tiden före erövringen och framåt, där perspektivet bytte fokus från ett spanskt-mexikanskt till ett indianskt-mexikanskt, dels om ett införlivande av indianen som en återkommande symbol i både narrativa historieskildringar och i motiv som var knutna till samtiden. De sistnämnda

motiven handlade i första hand om kampen mellan klasserna, men de kunde även handla om skildringar av folkliga vardagsscener från det mexikanska samhällslivet eller etnografiskt färgade skildringar av olika indianska samhällsgruppers livsvanor. Indianen fördes därigenom in som en symbol dels för ett gemensamt förflutet och ett nationellt och kulturellt ursprung, dels för "arbetaren-proletären", "det mexikanska folket" och "nationens själ". Inom den visuella konsten lades tonvikten för omkonstruktionen av en nationell identitet således på "det indianska", där en nationell identitet som "mexikansk" symboliserades genom "det indianska". Indianen ersatte därmed *mestizon* som nationell identitetsymbol. Det var en indiansk "mexikanskhets" som övriga mexikaner, spanskättade kreoler och den stora majoriteten *mestizer* av blandat spansk och indianskt ursprung, skulle identifiera sig med i en visuellt återgiven nationell identitetsdefinition. Som symbol för en representation av en nationell identitet är den visuella gestaltningen av indianen samtidigt återgiven som "den andre", på samma gång som "den andre" representerar "det nationella".

Inom bildkonsten under den postrevolutionära epoken i Mexiko är representationen av indianen stereotypiserad och schablonartad. I både vägg- och stafflimåleri är indianerna anonymiserade och framställda som tidlösa, tysta och stumma, lidande och passiva. I en textanalys av ett mexikanskt författarskap skriver Debra Castillo att "den tysta indianen" och att alla indianer "har samma ansikte" utgjorde två av hörnpelarna i konstruktionen av en nationell identitet i Mexiko, och hon tillägger att företeelsen att alla indianer får se likadana ut avslöjar en rasistisk diskurs.⁸⁰ Svårigheten med en konstruktion av en allomfattande och övergripande mexikansk identitet skulle kunna förklaras av att Mexiko alltsedan spanjorernas ankomst varit – och fortfarande är – ett etniskt uppdelat klassamhälle. Den mexikanske författaren och essäisten Carlos Monsiváis menar att det var först under 1990-talet i samband med zapatiströrelsen i Chiapas och Subcomandante Marcos kommuniké från den 18 januari 1994 som man tillfullo började erkänna i Mexiko att det mexikanska samhället var rasistiskt.⁸¹ Plötsligt, skriver Monsiváis, femhundra år efter erövringen, blev en allmän medvetenhet om rasism, stoltheten över det indianska inom oss alla, och skulden – verklig eller spelad – över övergivandet av och marginaliseringen av tio miljoner av landets befolkning, viktiga frågor i Mexiko.⁸² Hur är det möjligt, undrar han, att vi inte tidigare lagt någon vikt vid den ojämlika och brutala exploatering av indianerna, våra släktingar?⁸³

Om minnet av de tidigare zapatisternas kamp under revolutionen på 1910-talet är kort är de sociala strukturerna desto segare och ambitionerna från revolutionen som skrevs in i konstitutionen 1917 tycks ha hamnat i skymundan under de år som följde och sedan förbleknat ganska snabbt. Framlyftandet av den indianska befolkningen under 1920-talet och de närmast följande decennierna var ett projekt som mer kom att handla om en nationell profilering med ett inlemmande av "det indianska" i den nationella identiteten, än om ett utjämnande av sociala orättvisor mellan olika befolkningsgrupper. Indianerna var även efter revolutionen de allra fattigaste, en andra klassens medborgare vilka huvudsakligen levde i jordbrukarsamhällen och existerade vid sidan av det framväxande moderna mexikanska samhället. De som engagerade sig i arbetet med konstruktionen av en nationell identitet var en elit – konstnärer, intellektuella och politiker – vars arena huvudsakligen var huvudstaden Mexiko City. Denna elit kom från en urban storstadsmiljö och tillhörde en välutbildad medelklass, varav de flesta var *mestizer* eller kreoler – det vill säga av

spansk härkomst men född i Mexiko – där närheten till en indiansk härkomst fabricerades eller underströks genom klädsel, självbiografi och livsstil. Det handlade om en vald, tagen identitet där ett övre socialt skikt och en intellektuell elit manifesterade sin ”folkliga-indianska” förankring.

Detta gäller i högsta grad Frida Kahlo. Hon kom från en borgerlig och intellektuell medelklassmiljö och hennes föräldrar representerade två skilda nationaliteter och religioner. I en essä om María Izquierdo (1906-1955) av Octavio Paz från 1988 jämför han María Izquierdo med Frida Kahlo och lyfter fram deras olika sociala bakgrund.⁸⁴ Paz börjar med Frida Kahlos förnamn. Frida var ett utländskt tyskt namn som Paz menar klingar aristokratiskt för mexikaner, och han anser att Frida Kahlo i själva verket var halveuropé, till hälften tysk. Till skillnad från María Izquierdo kom Frida Kahlo dessutom från en kultiverad och välbärgad familj, hon var från huvudstaden och hon var väl förtrogen med akademiska studier och en universitetsmiljö. Tillsammans med Diego Rivera befann sig Frida Kahlo även i en värld som var internationell och hon erhöll också ett internationellt erkännande för sitt arbete under sin levnad.⁸⁵

Av Frida Kahlos släkthistoria framgår att hon huvudsakligen var av europeisk härkomst, fadern var europeisk jude och modern mestiza av blandat spanskt och indiansk ursprung. Det indianska inslaget i Frida Kahlos släkthistoria kom enligt henne själv från morfadern Antonio Calderón som enligt Frida Kahlo var av indiansk härkomst, medan mormodern var spanskättad och född i Spanien.⁸⁶ Som tonåring verkar Frida Kahlo inte haft något särskilt intresse av att lyfta fram det indianska inslaget i sin egen släkthistoria. Istället ger hon intryck av att ha hyst ett inte ovanligt förakt för den indianska befolkningen. I ett brev daterat den 25 juli 1925 som Frida Kahlo skrev i Coyoacán till dåvarande pojkvännen Alejandro Gómez Arias som bodde i en annan del av Mexiko City skriver hon om indianer i en ointresserad med snudd på föraktfull ton, och hon skriver hur uttråkad hon är på den lantliga tillvaron i Coyoacán som hon menar bara består av ”betesmarker och betesmarker, indianer och indianer, hyddor och hyddor.”⁸⁷ Enligt det klassificeringssystem som använts för en indelning av invånarna i Mexiko i olika raskategorier befann sig Frida Kahlo på gränsen mellan *kreol*, i betydelsen huvudsakligen europeiskättad men född i Mexiko, och *mestiz*.⁸⁸ Användningen av en rasterterminologi i officiella dokument i Mexiko upphörde enligt den mexikanske forskaren Moisés González Navarro den 27 september 1822, då största andelen av Mexiko Citys befolkning klassificerades som spanjorer, 94 procent.⁸⁹ Navarro skriver att i vissa avlägsna delar av landet och i områden huvudsakligen befolkade av indianer fortsatte denna praxis fram till 1832, i några stater ända in på 1900-talet.⁹⁰ När det gäller giftermålsstatistik var registreringen av ras i bruk ända fram till år 1940.⁹¹ Denna uppgift bekräftas av det dokument som utfärdades i samband med giftermålet den 21 augusti 1929 mellan Frida Kahlo och Diego Rivera i Coyoacán stadshus, där det uppges att båda var av mexikansk nationalitet och av vit ras: ”raza blanca y nacionalidad mexicana”.⁹²

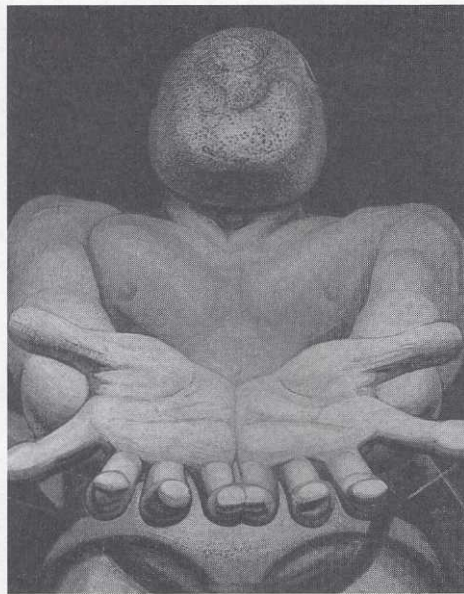
Den svenske forskaren Magnus Mörner som särskilt studerat rasblandningar i Latinamerika menar att termerna *indian* och *mestiz* redan framemot 1700-talet snarare fungerade som beteckningar med en social innebörd än som rastermer.⁹³ Mörner skriver att mer eller mindre ”rena” indianer vilka bosatte sig på haciendor ofta snabbt förlorade sin indianska identitet, även i juridiska termer, medan individer med liknande indiansk härkomst som stannade kvar i landägande byar förblev ”sanna” indianer.⁹⁴ Exemplet kan

tjäna som en illustration av öppenheten i begreppen, vilka därmed erbjuder ett visst mått av rörlighet och beroende på den individuella aktörens eget agerande kan innebära en gradvis förflyttning från en kategori till en annan. För Frida Kahlos del röjer både hennes personliga agerande och visuella självrepresentation en föränderlig identitetsprocess med en förflyttning från en kategori till en annan som går i motsatt riktning, från en officiell raskategorisering som vit och en till största delen europeiskt färgad borgerlig bakgrund, till en "folklig" förankring och en manifestering som *mestiza* med ett blandat och till övervägande del indianskt ursprung. Denna förvandlingsprocess är parallell med den samtida nationella diskursen kring ras och den sammanfaller även med den postrevolutionära epokens starka inslag av *mexicanidad* – en mexikansk nationalitet med en stolthet över inhemska mexikanska traditioner och kulturella företeelser – och av *indigenismo*, det vill säga intresse för indiansk kultur, både förkolonial och samtida.

Vad avser utövandet av *indigenismo* under den postrevolutionära fasen hänvisar Mörner till Luis Mendieta y Núñez, en mexikansk auktoritet inom etnicitetsforskning och dennes uppfattning att förvandlingen av "indianen" till en medborgare i Mexiko var mer nödvändigt ur aspekten "det nationella samhället" än ur aspekten "indianen själv", och Mörner skriver att trots den uppenbara överensstämmelsen mellan "indigenista social action and Spanish colonial policy" så står utövandet av *indigenismo* i opposition till *hispanidad*.⁹⁵ Denna opposition har enligt Mörner inneburit en konflikt som sammanfallit med politiska tendenser hos den extrema vänstern respektive den extrema högern, framförallt efter 1930-talet, och utan att nämna några namn anser han att många vänsterinriktade konstnärers "extremism" i sin användning av *indigenismo* resulterade i sterilitet och propagandistiska vändningar som förminskat de rent litterära och konstnärliga värdena i själva verken.⁹⁶ När hyllandet av indiansk kultur upphöjs till en status av officiellt kulturellt uttryck är den som varje annan kulturell rörelse i allvarlig fara att förlora sina spirituella värden enligt Mörner, som tillägger att risken för en inverterad rasism alltid finns närvarande när det gäller begreppet *indigenismo*.⁹⁷

Svårigheten för en mexikansk intellektuell elit att visuellt förmedla en nationell identitet i enlighet med en postrevolutionär identitetsdiskurs som samtidigt kretsade kring de båda begreppen *indigenismo* och *mexicanidad* exemplifieras kanske tydligast av två målningar av David Alfaro Siqueiros, *Etnografía* (Etnografi) från 1939 och *Nuestra imagen actual* (Bilden av vår samtid, eller Vår nuvarande bild) från 1947.⁹⁸ Målningen *Etnografía* (1939) föreställer en indiansk man klädd i vit skjorta och halmhatt, och han representerar en indiansk lantarbetare ur det samtida samhället. Mannen har händerna knutna framför bröstet och hans ansikte är dolt bakom en förkolonial stenmask, och genom stenmasken framför ansiktet förbinds han bakåt i tiden till ett förkolonialt förflutet och till nationens rötter. Genom målningens titel – "etnografi" – placeras mannen samtidigt vid sidan av det moderna samhället och blir på en och samma gång till en företrädare för "den andre" och en relik från en annan epok, en reminiscens av ett förgånget av vilket endast en spillra är närvarande i nuet. Målningen *Nuestra imagen actual* (1947) föreställer också en indiansk man som är återgiven från höfterna och uppåt i samma underifrånperspektiv som i den förra bilden, men här är mannen naken och han håller sina armar utsträckta framför sig. Händerna som är sträckta framåt mot betraktaren håller han intill varandra med handflatorna vända uppåt och de är tomma. Även här är mannens ansikte dolt men inte bakom en stenmask utan istället är en grå, rundad natursten placerad på platsen

för huvudet. Med kroppen avklädd, händerna tomma och huvudet bestående av en bit natursten representeras "bilden av vår samtid" av en man utan vare sig röst eller ansikte. Tomheten på identitet tycks obegränsad, anonymiteten är total. Dessa båda bilder av Siqueiros kan få fungera som exempel på den stora skillnad med vilken Frida Kahlo under samma tid återger en nationell identitetsrepresentation i sina självporträtt. I de följande kapitlet backar jag i tiden och börjar med Frida Kahlos tidiga bildspråk under 1920-talet. Men först något om den osäkra dateringen och det för dateringen så styrande årtalet 1925.



Till vänster: *Etnografía* (1939) av David Alfaro Siqueiros, pyroxylin, 122 x 82 cm.
Museum of Modern Art, New York.

Till höger: *Nuestra imagen actual* (1947) av David Alfaro Siqueiros, pyroxylin, 230 x 170 cm.
Museo de Arte Moderno, Mexiko City.

5. Tidiga influenser och konstnärlig utveckling

Det "magiska" årtalet 1925

I TIDIGARE TEXTER OM Frida Kahlo har år 1925 fått representera den tidpunkt då hon började måla i olja, med hänvisning till en trafikolycka hon var inblandad i under hösten samma år. Denna historiografiska mytbildning kan spåras bakåt till Betram Wolfes biografi över Diego Rivera från 1939, där Wolfe skriver: "In her loneliness and boredom she called for paints and brushes and an easel stand within reach of her arms, which alone were free. She had never painted before, nor recieved any special instruction, but, like most Mexican children, she had imagination and a sense of form and colour, absorbed from her environment. The brushwork, from the beginning, was delicate and sensitive; strapped to the board, not only were her hands free, but her fantasy also; out of the trying ordeal she came forth a painter!"¹ Förutom att ge uttryck för en etnocentrisk uppfattning om mexikanska barns konstnärliga skapande som en inneboende biologisk essens, så skriver Wolfes framställning in "Frida Kahlos födelse som konstnär" i enlighet med en traditionell konstnärsmyt och hennes konstnärskap beskrivs som om det föds fram i sängen under konvalescensen i barndomshemmet i Coyoacán. Hayden Herrera som ansluter upplägget för sin biografi över Frida Kahlo till Wolfes över Diego Rivera, har som för att inte störa denna mytbildning i en not, istället för i brödtexten, fört in en uppgift om att Frida Kahlos började måla redan före trafikolyckan 1925: "Några personer som kände henne på den tiden säger att hon började måla före olyckan".² Myten om att Frida Kahlo inte började måla i olja förrän efter trafikolyckan 1925 har fått konsekvensen att år 1925 styr dateringen av tidiga verk där år 1925 fungerar som en gräns som ingen bild målad i olja får passera före i tid. Jag menar att stället för att låsa fast startpunkten kring begynnelsen för Frida Kahlos konstnärliga verksamhet till en exakt tidpunkt vid ett enstaka tillfälle – under konvalescensen efter trafikolyckan – samt utgå ifrån att orsaken till att Frida Kahlo började måla var att hon var sysslolös och hade tråkigt, så kan Frida Kahlos verksamhet som konstnär snarare betraktas som följderna av ett långvarigt intresse som grundlades redan under hennes barndom, och som var resultatet av en stegvis konstnärlig process. Avsaknaden av verk gör det svårt att följa perioden i början av 1920-talet, vilket ytterligare försvåras av den osäkra dateringen av de verk som finns dokumenterade över Frida Kahlos samlade produktion i verkskatalogen *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk* (1988). Många av de tidiga verken som är reproducerade i verkskatalogen är osignerade och många saknar inskrivet årtal, och den efterhandsdatering som finns angiven för dessa kan av den anledningen inte betraktas som helt tillförlitlig. Det finns även rimliga skäl att anta att den angivna dateringen i verkskatalogen av tidiga verk som inte är signerade med årtal bör flyttas bakåt med något eller några år.

I verkskatalogen finns ett objekt av Frida Kahlo som är målat i olja på metall som dateras till omkring år 1924. Det är en blomstermålning på en rund bricka med en inskriven text som lyder: "Para mi tía Anita de parte de su sobrina Frida Kahlo" (till min moster Anita från hennes systerdotter Frida Kahlo).³ Själva blommotivet på brickan har likheter med blomstermotiv i akvareller av fadern Guillermo Kahlo, även om dessa är av ett senare datum och tekniskt mer avancerade än det av Frida Kahlo, och i verkskatalogen dras en parallell mellan blomsterbrickan och folkkonstens lackarbeten i delstaten Michoacán.⁴ I biografien över Frida Kahlo skriver Herrera i en not att blomsterbrickan målades före trafikolyckan och att den "finns avbildad i min avhandling *Frida Kahlo: Her Life, Her Art*", samt att Frida Kahlos systerdotter Isolda Kahlo som äger den berättat för Herrera att brickan målades som en present till Frida Kahlos mormor, trots inskriften på brickan.⁵ Att Frida Kahlos blomsterbricka lyckats ta sig förbi årtalet 1925 i verkskatalogen, trots att den är målad med olja, kan bero på att den sorterats in i avdelningen för objekt. Den strukturerande principen för dokumenteringen av Frida Kahlos arbeten i verkskatalogen är baserad dels på kontinuerlig tidsföljd, dels på en rangordning av verk efter material. Först kommer oljemålningar, följt av akvareller, teckningar, grafik, och allra sist objekt. De verk som är placerade i avdelningen för objekt faller därmed utanför den kronologiska insorteringen av verk målade i olja vilka är sorterade i avdelningen för oljemålningar. Om brickan målad med olja hade placerats in i avdelningen för oljemålningar är det möjligt att dateringen av den hade blivit annorlunda. Det första verk av Frida Kahlo som är dokumenterat i avdelningen för oljemålningar är ett stadslandskap kallat *Paisaje urbano* (stadslandskap), målat med olja på duk och enbart signerat med "F".⁶ Målningen saknar inskrivet årtal och den dateras till omkring 1925. I jämförelse med tidiga akvareller och teckningar av Frida Kahlo med stadslandskap vilka kommer att diskuteras nedan, som till exempel stadslandskapet i en akvarell kallad *Echate l'otra* (ha en till), som är daterad till före 1925, ger teknik och perspektiv i *Paisaje urbano* ett betydligt mer hantverksmässigt otränat intryck, och det är därför rimligt att anta att även målningen är tillkommen före 1925.⁷ Själva motivet i målningen *Paisaje urbano* överensstämmer med motivet i en akvarell av den mexikanske konstnären Fermín Revueltas från 1923 kallad *Andamios exteriores* (exteriöra byggnadsställningar), och Frida Kahlos stadslandskap kan eventuellt vara tillkommet närmare årtalet för Revueltas bild, det vill säga omkring 1923 eller 1924.⁸

Förutom det tidiga bildmaterial som är dokumenterat i verkskatalogen kan det även finnas tidiga verk som inte är kända eller ha funnits verk som av olika anledningar blivit förstörda, och det kan även existera tidiga bilder i det sedan 1980-talet stängda arkivet i Frida Kahlo-museet.⁹ Under 1990-talet utökades Frida Kahlos samlade produktion med två tidigare okända målningar. Den ena är ett självporträtt från 1938 målat med olja på metall som första gången visades offentligt på en utställning med Frida Kahlos och Diego Riveras måleri i Paris sommaren 1998. Självporträttet är mycket litet till formatet, bara 12 x 7 cm, och omgivet av en ram av små snäckor.¹⁰ Innanför snäckramen är en oval med Frida Kahlos gestalt återgiven i delfigur mot en monokrom blå bakgrund. I den uppsatta hårflåtan är inflätade blå band och gröna växtblad, och kring halsen är röda trådar virade till ett nät i vilket en grön växt med rottrådar är fästad. Kring axelpartiet är ett vitt tyg draperat på vilket det står skrivet "26 Julio 1938. Mexico. Frida Kahlo". I katalogen till utställningen i Paris är självporträttet reproducerat i färg, men det kommenteras inte i katalogtexten. De enda uppgifter som ges är format och material, samt att det tillhör en

privat samling i Frankrike.¹¹ Samma år självporträttet målades hade Frida Kahlo vistats några månader under våren i Paris. I juli var hon tillbaka i Mexiko, och efter att hon målat porträttet kan hon eventuellt ha skickat det till någon i Europa eller ha gett det till någon som rest över till Europa och att ägaren därefter inte haft något intresse av att avslöja dess existens.

Den andra tidigare okända målningen av Frida Kahlo är ett porträtt av Alejandro Gómez Arias som hittades i hans hem i Mexiko City efter hans död 1990. I porträttet som är målat med olja på duk är Alejandro Gómez Arias gestalt återgiven i halvfigur mot en intensiv röd bakgrund.¹² Han är klädd i grön kostym, vit skjorta och svart slips, och i nedre vänstra hörnet av porträttet är det signerat med "Frieda Kahlo 1928". I målningens övre högra hörn finns en inskriven text som lyder: "Con cariño pinté tu retrato que es el de mi camarada de siempre. Frida Kahlo 1952. Treinta años después" (med kärlek målade jag ditt porträtt som är av min vän för alltid. Frida Kahlo 1952. Trettio år senare). Den dubbla signeringen ger motstridiga uppgifter för när målningen kom till. Om porträttet målades 1928 enligt signeringen i nedre vänstra hörnet, och sedan skänktes av Frida Kahlo till Alejandro Gómez Arias 30 år senare enligt den inskrivna texten uppe till höger, skulle överlämnandet ha skett 1958, fyra år efter Frida Kahlos död. Om målningen däremot skänktes till Arias 1952 och målades 30 år tidigare, enligt den inskrivna texten, har det målats 1922. Frågan är vilket årtal som stämmer, eller snarare *inte* stämmer; att porträttet målades 1928, eller att porträttet skänktes till Arias 1952, eller att 30 år passerade mellan att porträttet målades och att det skänktes till Arias?

Den dubbla signeringen med olika årtal av porträttet har även lett till sinsemellan motstridiga uppgifter i texter om målningen. I samband med att porträttet för första gången visades offentligt på en utställning kallad *Heute ist immer noch / Ahora es para siempre* (nu är för alltid) på *Galería Avril* i Mexiko City år 1994 trycktes en katalog.¹³ Katalogen innehåller en text av Erika Billeter som skriver att porträttet skänktes till Arias två år före Kahlos död, alltså 1952, vilket överensstämmer med den inskrivna texten i porträttet. Men sedan skriver Billeter att det skänktes till Arias 34 år efter att det målades, och inte 30 år senare som anges i den inskrivna texten i målningen.¹⁴ Om porträttet skänktes två år före Kahlos död, vilket blir 1952, och målades 34 år tidigare, blir årtalet för när det målades 1918, då Frida Kahlo var 11 år gammal. Att Frida Kahlo redan som elvaåring skulle ha målat ett porträtt av Alejandro Gómez Arias är knappast troligt, dels med tanke på hennes låga ålder och dels med tanke på att hon inte lärde känna Arias förrän 1922 enligt de uppgifter som hitills förts fram, vilket skedde när hon började som student på Preparatoria 1922. Eventuellt skulle det kunna röra sig om ett tryckfel i Billeters text, där 34 år egentligen ska vara 24 år, och att Billeter med avsikt förbisett den inskrivna texten i målningen om 30 år och istället avsett att ange 24 år, för att få siffran att stämma med den tid som passerat mellan de inskrivna årtalen 1928 och 1952 i målningen.¹⁵

Samma år porträttet av Alejandro Gómez Arias för första gången visades offentligt på *Galería Avril* i Mexiko City finns en artikel i tidskriften *ARTnews* av Barbara MacAdam som skriver om porträttet: "Recently discovered was a little-known portrait of Gómez Arias [sic] by Kahlo done in 1922 from a school photo. Thirty years later, in 1952, she gave him the portrait. Two years after, she died".¹⁶ Intill artikeln finns en reproduktion av porträttet och i texten under bilden står det: "Frida Kahlo's 1922 portrait of her first love, Alejandro Gómez Arias".¹⁷ I samma nummer av tidskriften *ARTnews* finns en annons

som gör reklam för *Galerta Avril* i Mexiko City, som firar 25-års jubileum och samtidigt visar utställningen *Heute ist immer noch / Ahora es para siempre* med den nyfunna målningen av Frida Kahlo.¹⁸ Annonsen innehåller en reproduktion av Frida Kahlos porträtt av Alejandro Gómez Arias, och i texten under bilden står det: ”Portrait of/Retrato de Alejandro Gómez Arias’, 1928, oil on canvas/oleo sobre tela, 61,5 x 41 cms”.¹⁹ Dessa motstridiga uppgifter kring porträttet i Billeterers katalogtext, i MacAdams artikel och i annonsen i *ARTnews* är minst sagt förbryllande, inte minst att olika uppgifter förekommer i ett och samma nummer av tidskriften. En annan märklig omständighet kring porträttet är att Frida Kahlos signering kan se väldigt olika ut, men i porträttet är både signeringen och den inskrivna texten, med två olika stavningar av namnet och två olika uppgifter om angivet årtal för när det målades, skrivna med identisk handstil som om de är skrivna vid ett och samma tillfälle, inte med 30 års förfluten tid däremellan.

De märkliga uppgifterna om året för målningens tillkomst som underbyggs av den dubbla signeringen i porträttet, kan ha ett samband med att redan under Frida Kahlo levnad var året för när hon började måla i olja angivet som 1925 i Wolfes biografi från 1939 över Rivera. Det kan vara en förklaring till att Frida Kahlo i samband med att hon överlämnade porträttet till Arias 1952 samtidigt i efterhand signerade målningen med 1928. Om den inskrivna texten i målningens övre högra hörn stämmer, det vill säga att porträttet skänktes till Arias 1952 och att detta skedde 30 år efter målningens tillkomst, målades porträttet år 1922, tre år före trafikolyckan. I två senare böcker om Frida Kahlo där porträttet av Arias är reproducerat, anges året för målningens tillkomst som 1928.²⁰ En jämförelse med porträtt målade av Frida Kahlo från senare delen av 1920-talet talar inte för att porträttet av Arias är tillkommet så sent som 1928. Jag håller istället för troligt att det målades betydligt tidigare, att det är målat 1922 i samband med att Frida började på Preparatoria i Mexiko City och lärde känna Arias.

Parallellt med den politiska utvecklingsprocess som Frida Kahlo genomgår under 1920-talet vilket tagits upp i kapitel 2, förändras hennes bildspråk. Inte bara i tekniskt hänseende genom att hon blir mer och mer skicklig i själva hantverket, utan även vad gäller stilinfluens, formspråk, motivkategorier och symbolik. Frida Kahlos verksamhet som konstnär har framförallt kommit att kopplas samman med hennes självporträtt, och av dessa är det främst de som är tillkomna under 1930- och 40-talen som väckt intresse, blivit omskrivna, reproducerade och kommit till allmän kännedom. Det bildspråk som dessa självporträtt utmärks av är knappast tillkommet av en slump, utan resultatet av en successiv process som börjat långt tidigare, redan under tidigt 1920-tal och i dialog med samtida konstteori. Några av de viktigaste konsteoretiska stämningar som Frida Kahlos tidiga bildproduktion kan sättas i samband med är Maugards teckningsmetod baserad på förkoloniala formelement, den modernistiska estetik som fördes fram av de så kallade stridentisterna, samt pedagogiken på konstskolorna *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (friluftsskolor för konst).

Adolfo Best Maugards teckningsmetod

Det första bevarade självporträttet av Frida Kahlo som är dokumenterat i verkskatalogen är en teckning.²¹ Den saknar signering och årsangivelse, och dateras till omkring 1922, samma år som hon började på Preparatoria. I teckningen är hennes gestalt återgiven frontalt från

knähöjd och uppåt med håret i en kort smålockig afrofrisyr. Hon är klädd i kjol och sjömansblus och framför sig håller hon en väska och antingen en pärm eller en bok. Längst upp på teckningen finns en inskriven text som lyder: "Aquí te mando mi retrato para que te acuerdes de mí" (här sänder jag dig mitt porträtt så att du kommer ihåg mig).²² Den typ av kläder hon har i teckningen, kjolen och sjömansblusen, bar hon som elev på det tyska läroverket *Colegio Alemán* i Mexiko City innan hon började på Preparatoria, och möjligen skulle teckningen kunna vara tillkommen ännu tidigare än 1922. Vad som är slående med detta tidiga självporträtt är att några av de inslag som senare kom att bli kännetecknande för Frida Kahlos självporträtt, som frontaliteten, den stela kroppsgestaltningen, den långa halsen, det allvarliga ansiktsuttrycket och inte minst de kraftigt markerade ögonbrynen finns med redan i denna tidiga teckning.²³

Markeringen av ögonbrynen märks även i små teckningar som reproducerats i verkskatalogen hämtade ur brev skrivna mellan 1923 och 1926.²⁴ I sammanlagt tio brev till Miguel Lira och Alejandro Gómez Arias har hon ritat in streckfigurer och ansikten, varav några är självporträtt och vilka ibland förekommer i flera versioner i ett och samma brev. Samtliga ansikten är återgivna frontalt med kraftigt markerade ögonbryn och i sammanlagt åtta ansikten är ögonbrynen återgivna som två böjda streck utan något mellanrum eller som ett enda streck med en svag nedåtlutning i mitten.²⁵ I ett av breven till Alejandro Gómez Arias som är daterat den 14 september 1924 kommenterar Frida Kahlo sin egen förmåga att teckna. Intill en teckning av ett ansikte har hon skrivit: "Av den lilla dockan ovanför ser du väl vilka framsteg jag gör i att teckna? Nu vet du att jag är ett underbarn när det gäller konst!"²⁶ Av denna kommentar framgår att Frida Kahlo redan 1924 när brevet skrevs gav uttryck för en uttalad strävan att utveckla sig konstnärligt, och hon tycks även ha haft en positiv föreställning om sin egen konstnärliga förmåga. Frånsett den iögonfallande markeringen av ögonbrynen påminner dessa tidiga teckningar av ansikten i breven till Lira och Arias, samt det tecknade självporträttet daterat till 1922, om ett inslag i en målning av Adolfo Best Maugard från 1922, ett självporträtt i halvfigur, där stadslandskapet bakom honom innehåller en detalj med en flicka som står i ett fönster.²⁷

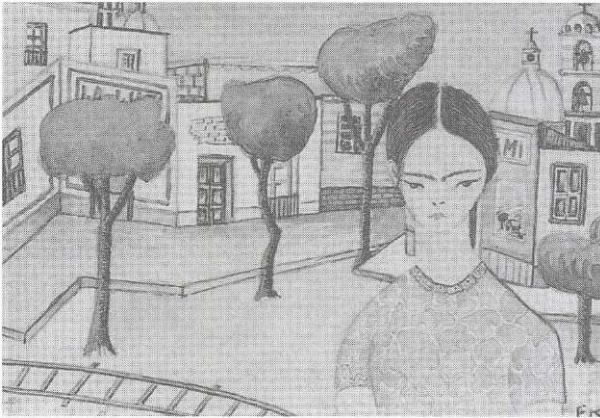
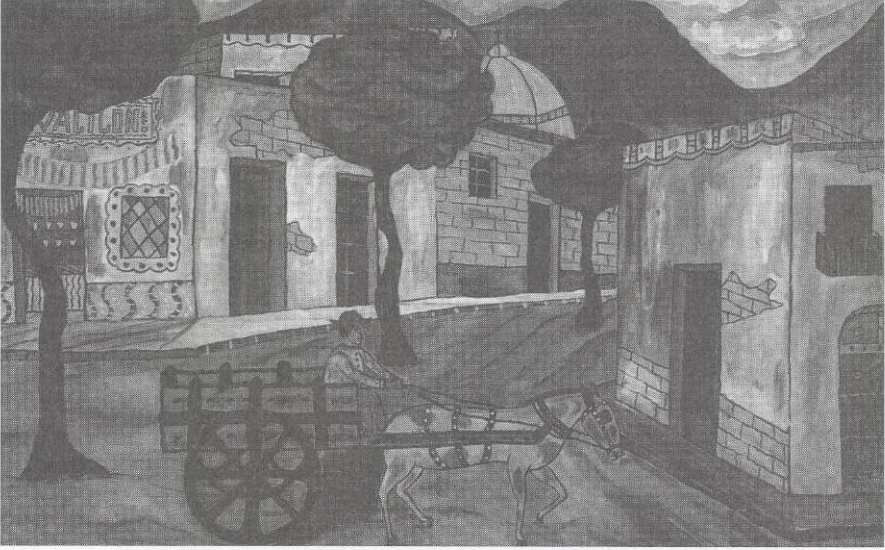
Konstnären Adolfo Best Maugard (1891-1964) var en person som hade stort inflytande på det nationella konstprojektet under dess tidiga skede. I samband med att José Vasconcelos utsågs till utbildningsminister år 1920 inrättades en avdelning för teckning och hantverk som sorterades under Utbildningsministeriet, *Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales*, och som föreståndare för denna avdelning utsågs år 1921 Adolfo Best Maugard.²⁸ Maugard ansvarade även för väggmaleriet i den tidigare klosterkyrkan San Pedro y Pablo i det byggnadskomplex där Preparatoria var inhytt och för väggmaleriet på utbildningsministeriet, han organiserade utställningar för unga konstnärer i Mexiko City, och erbjöd konstnären Doktor Atl (Gerardo Murillo) att organisera den första utställningen om mexikansk folkkonst som hölls i Mexiko City 1921.²⁹ Störst inflytande fick Adolfo Best Maugard genom sin lansering av ett program för konstnärlig utbildning av elever i landets grundskolor, och som även kom att läras ut på *Escuelas de Pintura al Aire Libre*. Konstutbildningen baserades på en teckningsmetod som Maugard arbetat fram, och under en konferens som sändes i radio den 2 oktober 1922 förklarade Maugard att syftet med metoden var att demonstrera essensen i ursprunglig mexikansk konst så att varje mexikan skulle kunna uttrycka sig konstnärligt i "en sann, mexikansk anda".³⁰ Metoden skulle introduceras genom att 150 instruktörer direkt utbildade av Maugard skulle ansvara för

organiseringen av *brigadas de acción*, som därefter skulle sprida metoden ut över landet.³¹

Maugards teckningsmetod var inspirerad av ett intensivt kopierande omkring år 1910 av förkoloniala formelement, då han som ung student på konstakademien *Academia de Bellas Artes de San Carlos* i Mexiko City illustrerat ett antropologiskt arbete av den tyske forskaren Franz Boas med över 1000 teckningar. Boas forskning handlade om myter och social organisering hos de äldsta indianska kulturerna på den mexikanska högplatån, och arbetet publicerades 1911 med titeln *The mind of the primitive men*.³² Med utgångspunkt från förkoloniala formelement utarbetade Maugard ett system med sju grundformer. De bestod av en spiral vriden mot höger eller vänster, en cirkel i form av en sol eller andra himlakroppar, en halvcirkel som representerade halvmånen, s-motivet som upprepar en vågrörelse, ett vågmönster som representerar vattnets rörelser, en zig-zaglinje som en representation av blixten, samt den raka linjen.³³ Dessa sju grundformer handlade inte om en imitation av samtida avantgardistiska formelement utan skulle i olika kombinationer underlätta en visuell förmedling av "autentiska", "sanna" och "ursprungliga" uttryck.³⁴ Maugards teorier publicerades 1923 i en volym med titeln *Método de Dibujo: Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicana* (teckningsmetod för den mexikanska konstens tradition, återuppståndelse och evolution), som innehöll praktisk information plus teoretiska förklaringar av de sju grundformerna och deras betydelse. Gratisexemplar av Maugards volym delades ut till alla lärare på grundskolorna under en ceremoni som hölls den 6 november 1923 i amfiteatern Bolívar på Preparatoria, där Riveras målning *Skapelsen* blivit färdig i mars samma år. Lanseringen av Maugards teckningsmetod kan knappast ha undgått Frida Kahlo eftersom hon själv gick på skolan under denna tid, och i biblioteket i Frida Kahlos tidigare bostad finns ett exemplar av Maugards volym, samt en annan bok av Maugard med titeln *Los tres principios de la naturaleza*.³⁵

Åtminstone fem av Frida Kahlos tidiga bilder från 1920-talet innehåller formelement vilka ingår i Adolfo Best Maugards teckningsmetod, tre akvareller, en teckning och en litografi. Akvarellen *Echate Votra* (ha en till) är signerad med "F.K." men utan årsangivelse, och akvarellen *Muchacha pueblerina* (landsortsflicka) är både osignerad och saknar årtal. Båda dateras i verkförteckningen till tiden före 1925.³⁶ En akvarell och en teckning som båda har titeln *Frida i Coyoacán* och är signerade med "F.K.", saknar båda årsangivelse och dateras till omkring 1927.³⁷ Litografen *Två kvinnor* som också är signerad med "F.K." saknar även den årsangivelse, men den kan dateras till 1925 då Frida Kahlo praktiserade en period på en tryckerifirma i Mexiko City. I senare bilder ingår också tydliga formelement från Maugards teckningsmetod, som i litografen *Frida och missfallet* (1932) med zig-zag linjen utmed ögonlocken på ett foster, och i målningen *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) med himlakropparna och blixten över himlen.

Efter att Maugard i likhet med Vasconcelos avgick från sin post 1924 i samband med att Calles valts till president, övergavs hans teckningsmetod i skolorna. Men metoden hann ändå få ett stort inflytande på den samtida estetiken och avsätta tydliga spår i tidiga verk av konstnärer som Agustín Lazo, Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz och Rufino Tamayo.³⁸ Den första att relatera Frida Kahlos tidiga bildmaterial till den konstnärliga aktivitet som omgav henne på 1920-talet var Luis-Martín Lozano, som i en katalogtext från 1998 bland annat uppmärksammar likheten mellan akvarellen *Frida Kahlo i Coyoacán* (daterad till omkring 1927) och en målning från 1923 av Abraham Angel, *Den lilla mulåsnan* (*La Mulita*), vilken är baserad på Maugards teckningsmetod.³⁹ I en omarbetad version från



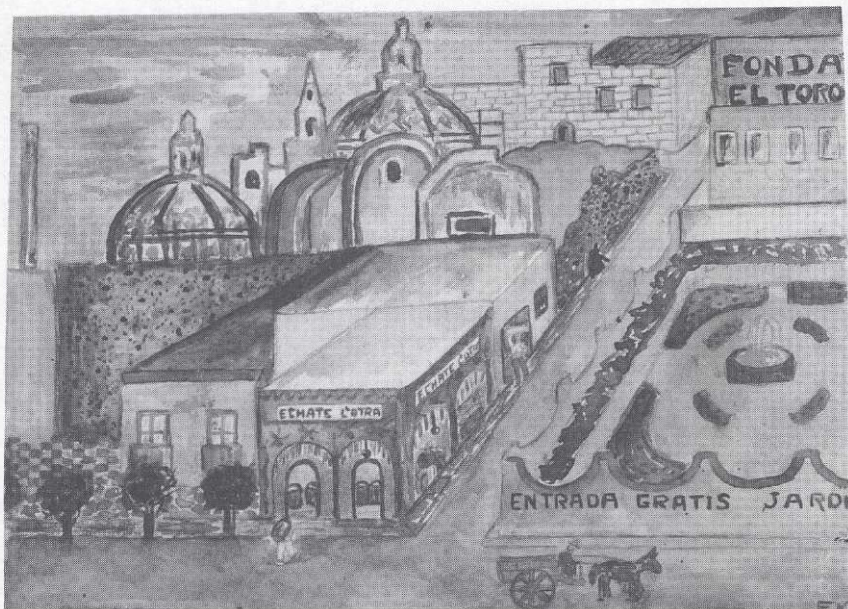
Ovan: *Den lilla mulåsnan* (1923) av Abraham Angel, olja på kartong, 76 x 120 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko City.
Till vänster: *Frida i Coyoacán* (daterad till ca 1927), akvarell på papper, 16 x 21 cm. Colección de Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, Mexiko.

2001 av katalogtexten skriver Lozano i en not att Frida Kahlo eventuellt såg en utställning av verk som arbetats fram i enlighet med Maugards teckningsmetod som visades den 13 juni 1924 i den nedre våningen på Utbildningsministeriet.⁴⁰

Kompositionen i Abraham Angels målning *Den lilla mulåsnan* (1923) och Frida Kahlos akvarell *Frida Kahlo i Coyoacán* (daterad till omkring 1927) är likartad. Den nedre delen i båda motiven föreställer ett torg som sedan övergår i en gata kantad av träd i mjuka former, och längre in i bildrummet försvinner gatan mellan två stadskvarter. Några av byggnaderna i de båda bilderna är även återgivna på ett likartat sätt, som en husfasad till vänster om gatan med en port och ett lika stort fönster, byggnaden bakom vars ena vägg består av tegelstenar och murbruk och andra vägg har en vågformad taklist, samt kyrkokupolen till höger med ett kors och markerade valvkappor. Det som skiljer de båda bilderna åt är

att i Abraham Angels målning drar en mulåsna i förgrunden en vagn på vilken det sitter en man, vilket inte finns med i Frida Kahlos akvarell. Istället är en ung flicka i halvfigur placerad i bildens förgrund, ett självporträtt där Frida Kahlo är klädd i en blåmönstrad klänning och återgiven med sluttande axlar, mittbenat hår och kraftiga ögonbryn.

Ekipaget i förgrunden till Abraham Angels målning *Den lilla mulåsnan* (1923) med mannen som sitter på en vagn som dras av en mulåsna förekommer däremot i en annan tidig akvarell av Frida Kahlo, *Echate l'otra* (ha en till), daterad till före 1925.⁴¹ I likhet med i Angels målning är ekipaget i Frida Kahlos akvarell placerat i bildens förgrund och de är återgivna på samma sätt, från sidan och med mulåsnan gående i samma riktning mot



Echate l'otra (daterad till före 1925), akvarell på papper, 18 x 24,5 cm. Colección de Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, Mexiko.

höger i bilden, männen bär samma slags kläder och de är placerade på samma sätt i vagnen och vagnarna är likadana. Det som skiljer dem åt är att i Angels målning är ekipaget placerat mer mot mitten av motivet och det upptar en större del av bildens komposition.

Motivet i Frida Kahlos akvarell *Echate l'otra* med ekipaget i förgrunden föreställer ett stadslandskap och dess utformning överensstämmer med ett stadslandskap i en bild av Rufino Tamayo från 1923, som är baserad på Maugards teckningsmetod.⁴² Kompositionen av stadslandskapet i de båda bilderna innehåller flera gemensamma drag. Båda är skildrade från ett ovanifrånperspektiv och uppbyggda av raka linjer och halvcirklar. I förgrunden en gata med människor och djur, följt av en tvärgående gata med låga byggnadskvarter. Den övre delen av Tamayos bild består av tre höga kullar, vars rundade former avtecknas mot himlen, medan den övre delen av Kahlos akvarell istället innehåller rundade kupoler i byggnader som avtecknas mot himlen.

Stadslandskapet i akvarellen *Echate l'otra* (daterad till före 1925) påminner om stadslandskapet i akvarellen *Frida i Coyoacán* (daterad till omkring 1927), men perspektivet i den senare är lägre och gatan i förgrunden har öppnats upp i ett torg. Det finns även en teckning med samma motiv, titel och signering som akvarellen *Frida i Coyoacán*, och i likhet med akvarellen dateras teckningen till ca 1927.⁴³ Återgivningen av Frida Kahlos självporträtt i akvarellen och teckningen *Frida i Coyoacán* avviker stilistiskt från Frida Kahlos övriga porträttbilder från denna tid. I jämförelse med målningen *Självporträtt i sammetsklänning* (1926) och hennes självporträtt i teckningen *Primer dibujo de mi vida* (den första teckningen i mitt liv) (1927), samt hennes porträtt från 1926-1928 av systrar och vänner vilka jag återkommer till, förefaller akvarellen och teckningen *Frida i Coyoacán* vara av ett betydligt tidigare datum. Den tvådimensionella återgivningen av hennes självporträtt i förgrunden har betydligt större likheter med den tvådimensionella återgivningen av en flickgestalt i förgrunden till akvarellen *Muchacha pueblerina* som dateras till före 1925, och bakgrundens stadslandskap i de båda *Frida i Coyoacán* har flera gemensamma drag med stadslandskapet i akvarellen *Echate l'otra*, som även den dateras till före 1925. Det är därför rimligt att anta att teckningen och akvarellen *Frida i Coyoacán* är mer samtida med akvarellerna *Muchacha pueblerina* och *Echate l'otra* vilka dateras till före år 1925, än med det senare bildmaterialet från 1926-1928. Stadslandskapen i *Echate l'otra* och de båda *Frida i Coyoacán* har även likheter med stadslandskapet i bakgrunden till det tidigare nämnda självporträttet i halvfigur från 1922 av Adolfo Best Maugard.⁴⁴ I likhet med Frida Kahlos teckningar av sig själv i breven till vännerna Miguel Lira och Alejandro Gómez Arias och den första bevarade teckningen daterad till 1922, påminner även den två dimensionella och frontala återgivningen av hennes självporträtt i förgrunden till de båda *Frida i Coyoacán* och av flickan i akvarellen *Muchacha pueblerina* om Maugards återgivning av flickan i fönstret i hans målning *Självporträtt* (1922).

Under en period 1925 – innan trafikolyckan – tillägnade sig Frida Kahlo praktisk erfarenhet i kopiering, teckning och grafik under en praktikperiod på en tryckerifirma i Mexiko City. Den ägdes av Fernando Fernández, en vän till fadern Guillermo Kahlo, och från denna period finns fyra bevarade arbeten.⁴⁵ Tre av dessa är tecknade kopior i bläck på papper av gravyrer av Anders Zorn.⁴⁶ Det fjärde är ett linoleumsnitt kallat *Två kvinnor* som är signerat med "F.K.". Det kom senare att ingå som illustration i en bok av Ernesto Hernández, *Caracol de Distancias* (avståndets snäcka), som publicerades av hennes vän Miguel Lira år 1933 i en utgåva på 250 exemplar.⁴⁷ Motivet är uppbyggt av de sju formelement som Maugards teckningsmetod baserades på, det vill säga av zig-zag linjer, cirklar och halvcirklar, vågor, spiraler, s-former och raka streck, och det föreställer två kvinnor i halvfigur med stiliserade ansikten och gloriol formade som en cirkel respektive en halvcirkel kring sina huvuden. Den ena kvinnan är klädd i en blus eller klänning och draperad i ett tyg som faller i tunga veck från hennes ena arm. Den andra kvinnan är naken och delvis dold bakom en uppförstorad blomsterstjälk med en blomkrona och tre växtblad. Den klädda kvinnan till vänster i bilden håller sin ena hand med särade fingrar och tumme mot den andra kvinnans nakna bröst, vilket påminner om en liknande gest i ett porträtt attribuerat till Fontainebleauskolan, *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (ca 1594), där systemen håller tumme och pekfinger kring Gabrielle d'Estrées ena bröst.⁴⁸ Kompositionen i Frida Kahlos linoleumsnitt *Två kvinnor* (1925) återkommer senare i två av hennes målade självporträtt. Placeringen av två snarlika kvinnor intill

varandra upprepas i det dubblerade självporträttet *De två Fridorna* (1939) i vilken en annan gest med fingrarna påminner om Fontainebleau-porträttet, och placeringen av den nakna kvinnans kropp bakom en växt upprepas i *Självporträtt med fläta* (1941). Denna målning är för övrigt det enda av Frida Kahlos självporträtt i halvfigur där hennes kropp inte är klädd.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att förekomsten av inslag i de ovan diskuterade bilderna av formelement hämtade från Maugards teckningsmetod som publicerades år 1923 och lanserades under en ceremoni på Preparatoria samma år, samt av inslag hämtade från tidiga bilder av Maugard från 1922, av Rufino Tamayo från 1923 och av Abraham Angel från 1923, visar att Frida Kahlo inte bara kom i kontakt med Maugards konstteori i samband med skolgången på Preparatoria utan även applicerade dessa konstteorier på sitt eget tidiga bildmaterial. Detta har även Lozano uppmärksammat, vilket han menar visar att Frida Kahlos konstnärliga experimenterade började *innan* hon lärde känna Diego Rivera under senare delen av 1920-talet.⁴⁹ Vad jag menar är att hennes konstnärliga praktik även bör frikopplas från trafikolyckan år 1925, samt att dateringen av flera av hennes tidiga verk som inte är signerade med årtal sannolikt bör flyttas bakåt i tid, som till exempel teckningen och akvarellen *Frida i Coyoacán* vilka båda dateras till omkring 1927. De är med stor sannolikhet tillkomna betydligt tidigare, inte minst med tanke på den stilistiska avvikelsen från Frida Kahlos senare signerade och årsangivna bildmaterial.

Stridentiströrelsen och gruppen "30-30!"

Frida Kahlos experimenterande under 1920-talet inkluderar även en stilriktning i Mexiko som fördes fram av stridentisterna – *Los Estridentistas* – och gruppen *30-30!*. Stridentisterna representerade en avantgardistisk och främst litterär rörelse influerad av de italienska futuristerna. Upptakten till rörelsen skedde i samband med att poeten Manuel Maples Arce publicerade manifestet *En stridentisk föreskrift nedtecknad av Manuel Maples Arce* i det första och enda numret av väggtidningen *Revista Actual* som klistrades upp på husväggarna i Mexiko City i december 1921.⁵⁰ Manifestet är signerat med över 200 namnunderskrifter, inte enbart mexikanska avantgardepoeter och bildkonstnärer. Drygt hälften av namnen är europeiska konstnärer och poeter i avantgardistiska rörelser på andra sidan Atlanten, som Apollinaire, André Breton, Maria Blanchard, George Braque, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Alexandra Exter, Max Jacob, Wassily Kandinsky, Marie Laurencin, Filippo Tommaso Marinetti, Modigliani, Piet Mondrian, Francis Picabia, Pablo Picasso, Eric Satie, Kurt Schwitters, Chaim Soutine, Tristan Tzara och Marevna Vorobëv, för att nämna några.⁵¹ På manifestet finns även några skandinaviskt klingande namn med, som Jacobsen, Per Krogh, (Otto) Sköld och (Isaac) Grünewald.

Manifestet består av en samling utrop i 14 paragrafer. Texten i dessa utgörs av futuristiska uttryck hämtade från Marinettis futuristiska manifest från 1909, vilka interfolierats med anspelningar på surrealistisk poesi och dadaistiska nonsenspassager. Istället för ett historiskt tillbakablickande till det förflutna och en återanknytning till de förkoloniala rötterna i Mexiko propagerar Maples Arce i sitt stridentist-manifest istället för ett framstegs- och framtidsblickande, prisandet av den pulserande storstadens tjuskraft och hyllandet av modern teknik och industri i paragraf nr IV:

All stridentistpropaganda måste prisa den moderna teknikens skönhet. Den finns i de spänstiga broarna som stramt sträcker sig över raviner på muskler av stål, i röken från fabrikkskortena, de kubistiska stämningar som framkallas av stora atlantångare med deras rykande svarta och röda skorstenar horoskopiskt förankrade – enligt Ruiz Huidobro – vid myllrande, till trängsel fyllda kajer, de stora pulserande fabriksstädernas välden, arbetarnas blåblusexpllosion i ett ögonblick så fyllt av känsla och rörelse, detta århundrades hela skönhet så uttrycksfullt förutspått av Emile Verhaeren, så uppriktigt älskat av Nicolas Beauduin, och så fullständigt tolkad och upphöjd av varje avantgardekonstnär. Till sist, spårvagnarna har räddats ur hånet från den prosaiska verkligheten (av prestigeskäl uppskattad av en kulmagad bourgeois [sic] och dess giftasvuxna döttrar under år av successiv bakåtsträvan och orubblig dysterhet) och ur kronologiskt uppställda arkiv.⁵²

Till skillnad från innehållet i Adolfo Best Maugards teckningsmetod som lanserades två år senare förkastar Arce inhemska traditionella former. Paragraf nr X innehåller uppmaningar som "Låt oss bli mer kosmopolitiska. Vi kan inte längre hålla fast vid nationalkonstens traditionella källor" och "Sätt gränser för estetiken. Vi skall skapa konst ur våra egna medfödda förutsättningar närda ur vår egen omgivning. Inte återuppta gamla värderingar, utan skapa på nytt" i paragraf nr XI.⁵³ De två formuleringar som kommer närmast en förespråkad estetik för bildkonst är en passage i paragraf nr VIII: "Tankar spårar ofta ur. De kommer aldrig i följd, den ena efter den andra, utan samtidigt och stötvis. De fyller duken som ett diorama, placerar sig ovanpå varandra i disciplinerad konvergens vid spetsen av det introspektiva ögonblicket", samt ett citat från Braque i paragraf nr X: "en målare tänker i färg, därför behövs en ny färgsyntax". Det stridentistiska manifestet avslutas med att Maples Arce utropar: "Spotta på kretinernas kala huvuden, och medan den övriga världen snurrar ur led och betraktar sig själv med klotrund förvåning och vrider sina händer, är jag, i min ärorika isolering upplyst av det underbara glödande skenet från mina elektriskt laddade nerver".⁵⁴

Omkring mitten av 1928 kom stridentiströrelsen att bli nära sammanbunden med den kortlivade men aktiva gruppen *30-30!*, i vilken många av de mexikanska stridentisterna blev medlemmar.⁵⁵ Gruppens namn, *30-30!* med utropstecken, var hämtat från det ursprungliga antalet medlemmar i gruppen men det anspelade även på ett karbinvapen som användes under den mexikanska revolutionen på 1910-talet.⁵⁶ Den sistnämnda anspelningsen var ämnad att fungera med dubbla syftningar, dels till revolutionen och dels till gruppens manifestationer som organiserades som "attacker". I juli 1928 slog sig gruppens medlemmar samman med lärare och elever från *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (fri-luftsskolor i måleri) och *Los Centros Populares de Pintura* (centra för måleri) och gick "till attack" mot pedagogiken på *Academia de Bellas Artes de San Carlos* i Mexiko City, och krävde bland annat att dess rektor Manuel Toussaint skulle avsättas.⁵⁷ Protesterna bedrevs i form av en kampanj genom olika kanaler; på utställningar av gruppens medlemmar, i tre nummer av gruppens tidskrift *30-30!: Organo de los Pintores de México*, utformningen av fem manifest – *Manifiesto Treintatrentista* – och en protestskrivelse, samt genom brev från gruppens medlemmar till personer på inflytelserika poster.⁵⁸ Kampanjen blev framgångsrik för i augusti 1929, drygt ett år efter att den startade, utsågs Diego Rivera till ny rektor och i april följande år upplöstes gruppen.⁵⁹

Dokumenteringen av gruppens verksamhet presenterades i två volymer 1993 där den ena, *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, innehåller texter om gruppens historik

och aktioner och den andra, *30-30! contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!*, innehåller reproduktioner av dokument från gruppens verksamhet. I den förstnämnda volymen nämns det i en not att kring år 1928 gjordes en utrensning bland gruppens tidigare medlemmar vilket innebar att nya kunde släppas in och bland de fem namn som anges är Frida Kahlo med.⁶⁰ I den andra volymen med reproducerade dokument finns ett telegram som skickades av gruppen i samband med protesterna mot rektorn Manuel Toussaint på konstakademin San Carlos. Det är daterat den 12 december 1928 och adresserat till Lic. Ezequiel Padill på Utbildningsministeriet och undertecknat av tio konstnärer i gruppen *Pintores 30-30!*, bland vilka Frida Kahlo också finns med.⁶¹ Frida Kahlo deltog uppenbarligen i gruppens aktioner och hade en såpass etablerad position på den avantgardistiska mexikanska konstarenan vid denna tid att hon kunde räknas in bland såpass framträdande målare i gruppen *30-30!* som Fernando Leal och Ramon Alva de la Canal. Om det berodde på Frida Kahlos konstnärliga meriter, politiska status inom det mexikanska kommunistpartiet, kulturella kapital genom fadern Guillermo Kahlo som samarbetat med just Manuel Toussaint i bokprojektet om Mexikos kyrkor 1924-1927, eller hennes nära bekantskap med den inflytelserike målaren Diego Rivera som målat in henne på en av Utbildningsministeriets väggar samma år som telegrammet skickades och året därpå kom att efterträda Toussaint som rektor, må vara osagt.

Stridentiströrelsens konstnärliga verksamhet och gruppen *30-30!* kom att bli intimt förknippad med cafékultur, dels som en offentlig miljö där 1920-talets avantgardistiska konstnärer och intellektuella träffades och höll sina möten, och dels genom ett konstnärligt projekt. Projektet presenterades av stridentist-konstnärer på en utställning 1924 där cafémiljön lanserades som en dynamisk plats ”för en harmonisk syntes mellan litteratur, musik och bildkonst”.⁶² Utställningen hölls på ett café kallat Café Europa, vilket stridentisterna döpte om av till Café de nadie (ingens café). Cafékulturen kom att fungera som symbol för modernitet och ett urbant storstadsliv och många av stridentiströrelsens och *30-30*-gruppens motiv föreställer just cafémotiv.⁶³ Av Ramon Alva de la Canal som var en av stridentiströrelsens förgrundsgestalter finns till exempel en odaterad målning med titeln *Café de nadie* efter ett textfragment i bilden, vilket anspelar på det café där den första utställningen med ett café-tema hölls 1924. År 1929 samlades en grupp på sju personer, bland dem stridentistledaren Manuel Maples Arce och konstnären Ramon Alva de la Canal, kring projektet att starta ett eget café som skulle fungera som klubblokal för *Del Club 30-30!*⁶⁴ Projektet realiserades aldrig och gruppens sista utställning hölls i april 1930, *Exposición 30-30! de la vida del Café* (utställning 30-30! om cafélivet). Utställningen hölls givetvis på ett café, *El 'café chinos' Uruapan* i Mexiko City.⁶⁵

Luis-Martín Lozano uppmärksammar i sin katalogtext från 1998 inslag i två av Frida Kahlos tidiga målningar som kan sättas i samband med stridentiströrelsen, *Porträtt av Miguel Lira* (1927) och den ofullbordade *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till före 1927).⁶⁶ Förutom dessa kan ytterligare två av Frida Kahlos bilder från 1920-talet relateras till stridentiströrelsen, en teckning kallad *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* (daterad till ca 1925-1928) och en målning kallad *Los Cachuchas* (daterad till före 1927).

Teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* (daterad till ca 1925-1928) fungerar som en förberedande skiss till målningarna *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till före 1927) och *Los Cachuchas* (daterad till före 1927).⁶⁷ Teckningen föreställer en cafémiljö med en grupp på sex individer samlade omkring ett bord inne i ett rum. Bakom bordet står en



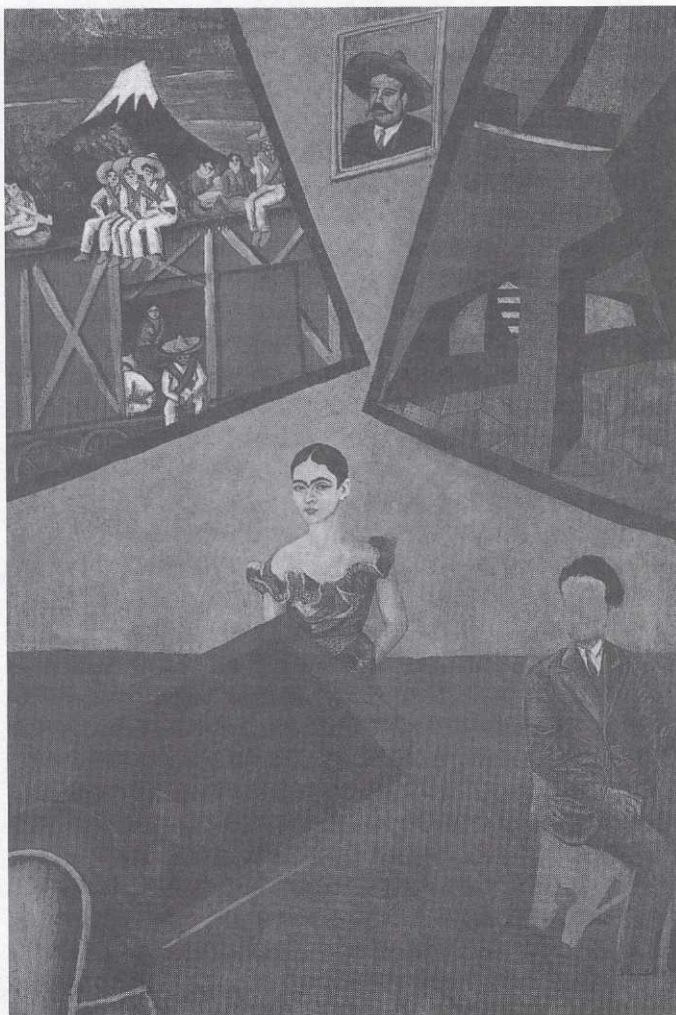
Skiss till *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till ca 1925-1928), blyerts på papper, 21 x 28 cm. Samling i Tlaxcala, Mexiko.

gestalt som att döma av det nedhasade klädesplagget över ena axeln och avsaknaden av kostym som på de andra kring bordet är en kvinna. På var sida om denna gestalt i bildens mitt är två utomhusscener infogade som två snett placerade fönster. Målningen *Pancho Villa och la Adelita* föreställer i likhet med teckningen en interiör med två infogade snett placerade utomhusscener på var sida om rummets vägg. Framför väggen antingen står eller sitter en frontalt återgiven gestalt som föreställer Frida Kahlo. Målningens nedre del är ofullbordad med ett snett placerat bord. På var sida om bordet står två stolar på vilka det sitter två gestalter. Den till höger föreställer en mansfigur klädd i kostym, vit skjorta och slips, och vars ansikte saknar anletsdrag och figuren till vänster är enbart uppskissad. För övrigt är målningen genomarbetad med minituöst återgivna detaljer.

Ovanför de frontalt återgivna gestalterna i teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* och målningen *Pancho Villa och la Adelita* är en tavla upphängd på rummets vägg, och den fungerar i likhet med de inskjutna utomhusscenerna på var sida om tavlan som separata bilder i bilden i både teckningen och målningen. Den infogade scenen till höger i teckningen och målningen föreställer en geometrisk konstruktion som påminner om basen till Eiffeltornet. Den infogade scenen till vänster är hämtad från 1910-talets revolution och föreställer en godsvagn på vilken det sitter en grupp soldater på taket, männen i *sombreros* (vida hattar) och patronbälten lagda i kors över kroppen, kvinnorna insvepta i *rebozos* (stora schalar).⁶⁸ Mitt på godsvagnen i både teckningen och målningen är en mörkare rektangulär yta som utgörs av den ifråndragna dörren där fler soldater syns. Den rektangulära mörka ytan fungerar också som en separat bild i den infogade utomhusscenen,

som i sin tur utgör en separat bild i både teckningen och i målningen. Detta inslag med led av bilder inuti bilder likt kinesiska askar ger effekten av flera spatiala rum lagda intill varandra, vilket påminner om en formulering i Arces stridentist-manifest från 1921: ”Tankar spårar ofta ur. De kommer aldrig i följd, den ena efter den andra, utan samtidigt och stötvis. De fyller duken som ett diorama, placerar sig ovanpå varandra i disciplinerad konvergens vid spetsen av det introspektiva ögonblicket”.⁶⁹

Frånsett de infogade utomhusscenerna i *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* upprepas teckningens cafésccen i målningen *Los Cachuchas*. Denna målning är försvunnen och i verkförteckning är den reproducerad från ett svartvitt fotografi.⁷⁰ Titeln *Los Cachuchas* på



Pancho Villa och la Adelita (daterad till före 1927), olja på duk, 65 x 45 cm.
Colección de Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, Mexiko.

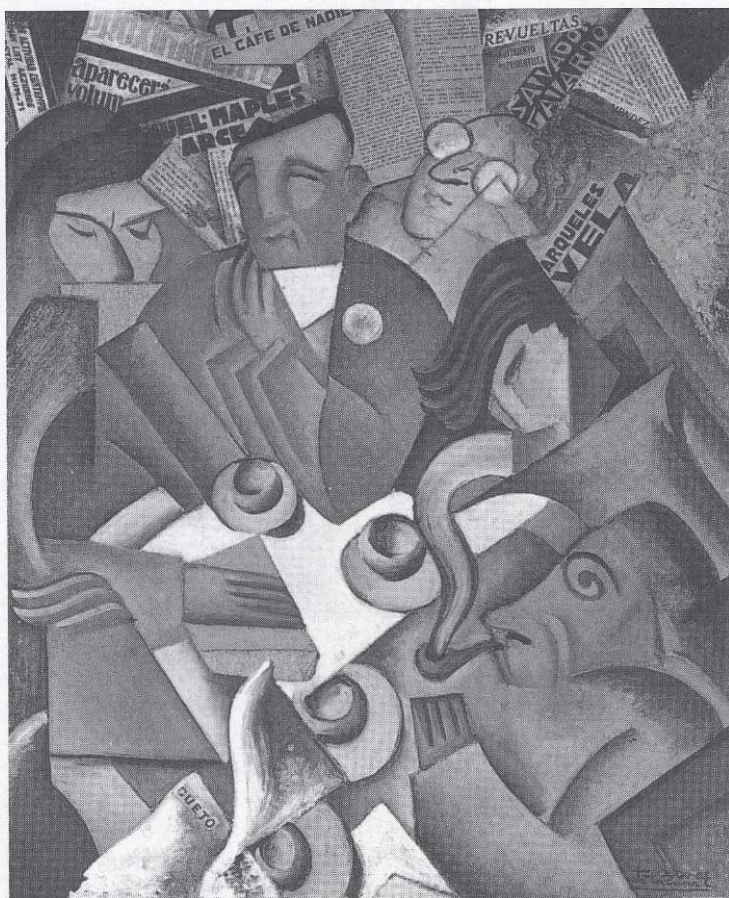
Los Cachuchas (daterad till före 1927), olja på duk (försvunnen).



målningen härrör från de sex individerna runt bordet, vilka har identifierats som medlemmarna i den kamratgrupp med samma namn under studietiden på Preparatoria vilka bar baskrar som kännetecken. Ingen av de sex personerna i bilden bär emellertid baskrar och medlemmarna i kamratgruppen varierar även något beroende på källa.⁷¹ I verkförteckningen har personerna på bilden identifierats medsols från mitten i målningen som Miguel Lira, Octavio Bustamante, Frida Kahlo, Gómez Arias, Carmen Jaime och Angel Salas.⁷² På ett textfragment uppe till vänster i bilden står det skrivet "Octavio", och längst ned till höger i bilden sticker ett huvud upp på en sjunde, oidentifierad individ som har håret i en liknande mittbenad frisyr som på Frida Kahlos gestalt rakt ovanför och som förmodligen är avsedd att föreställa en kvinna. De fyra manliga individerna i bilden är samtliga klädda i mörk kostym, vit skjorta och slips. De två identifierade kvinnorna i bilden, Carmen Jaime och Frida Kahlo, bär båda klänningar men är återgivna helt olika. Carmen Jaime i hatt och ljus klänning är vänd in mot bildrummet med ryggen ut mot betraktaren och hon är placerad i bildens förgrund, en bit bort från de andra kring bordet. Frida Kahlos frontalt återgivna gestalt är placerad bland männen runt bordet. Hon bär en mörk klänning med vit krage och har kort, mittbenat hår vilket får hennes gestalt att smälta in i gruppen av män. Förutom det oidentifierade huvudet rakt nedanför Frida Kahlos gestalt är hon den enda som har blicken riktad direkt mot betraktaren.

Den omgivande bildytan kring gestalterna vid bordet i målningen *Los Cachuchas* utgörs av ett kollage av triangulära former och textfragment, vilka i kombination med de perspektivförskjutningar som bilden innehåller ger bilden en kubistisk anstrykning. Motivets komposition överensstämmer med kompositionen i den odaterade målningen som nämns ovan, *El Café de nadie* (ingens café) av Ramon Alva de la Canal, en av stridentistkonstnärerna

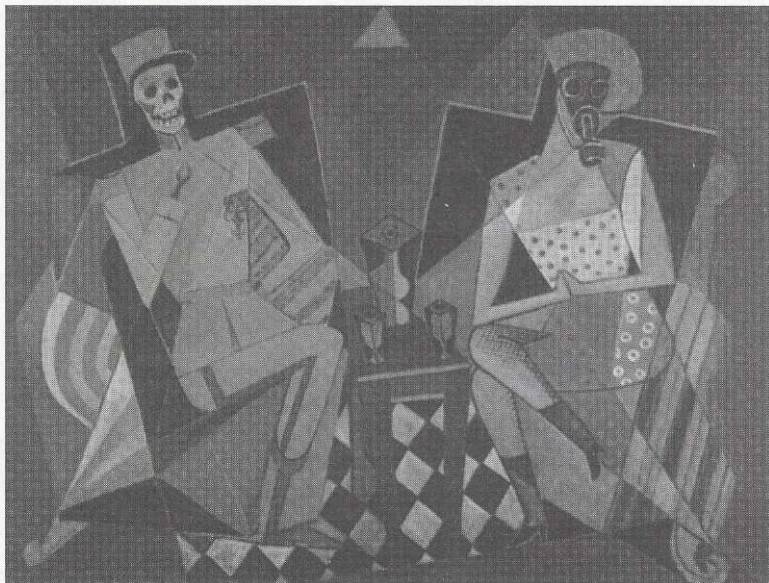
och medlem i gruppen 30-30!.⁷³ Canals bild föreställer en cafésccen med en grupp individer samlade kring ett bord som omges av geometriska former och textfragment. Gestalten i bildens mitt föreställer Manuel Maples Arce som skrev stridentismanifestet (1921) och hans namn är skrivet på ett infogat fragment ur ett dagstidningsklipp intill hans huvud.⁷⁴ Titeln till Ramon Alva de la Canals målning *El Café de nadie* är infogat i ett annat textfragment utmed målningens övre bildkant, och det anspelar på det av stridentisterna omdöpta Café Europa till Café de nadie, vilket som tidigare nämnts var det café där projektet med cafékultur som en dynamiskt miljö för litteratur, musik och bildkonst presenterades i en utställning år 1924.⁷⁵



El café de nadie (odaterad) av Ramon Alva de la Canal, olja och tidningsklipp på duk, 78 x 64 cm. Museo Nacional de Arte, Mexiko City.

En försiktig revolutionstematik

Förutom sambandet med stridentiströrelsen innehåller Frida Kahlos målningar *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till före 1927) och *Los Cachuchas* (daterad till före 1927) samt teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* (daterad till ca 1925-1928) även en antydning till revolutionstematik. Kompositionen i teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* och målningen *Pancho Villa och la Adelita* med de infogade och snett återgivna scenerna i bildens ytterkanter påminner om kompositionen i en målning från 1917 kallad *Kvinnan och döden* (alternativt *Prostituerad och död soldat*) av den ryska konstnären Marevna Vorobëv (1892-1984).⁷⁶ Vorobëvs måleri från denna period på 1910-talet har beskrivits som influerad av syntetisk kubism och karakteriserad av figurer i uppbrutna geometriska former.⁷⁷ Hennes namn finns även med bland underskrifterna på Manuel Maples Arces stridentistiska manifest från 1921, och som en parentes kan nämnas att Marevna Vorobëv fick en dotter tillsammans Diego Rivera under hans tid i Paris, Marika Rivera som föddes i Paris 1919.⁷⁸ Marevna Vorobëvs målning *Kvinnan och döden* (1917) har en komposition som är uppbyggd av övervägande triangulära geometriska former och på var sida om ett bord i bildens mitt är två snett placerade rektangulära former. I dessa är två figurer inplacerade, vilka bryter av mot den kubistiska kompositionen. Figuren till vänster föreställer ett skelett som är iförd en blå uniform, och den till höger en kvinna som har en gasmask framför ansiktet och är klädd i en rödprickig vit klänning. Med tanke på bildens tillkomst fungerar dessa inslag med gasmasken, soldatuniformen och skelettet, förutom det pågående första världskriget, som en anspelning på den ryska revolutionen samma år som målningens tillkomst.



Kvinnan och döden (1917) av Marevna Vorobëv, olja på masonit, 107 x 134 cm.
Privat samling, Europa.

Den infogade utomhusscenen till vänster i Frida Kahlos teckning *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* och målning *Pancho Villa och la Adelita* är hämtad från den mexikanska revolutionen. Även om scenen i teckningen av naturliga skäl är mer skissartad än i målningen är de mer eller mindre identiska. I målningen är revolutionsmotivet utfört som en miniatyrmålning med minituöst återgivna detaljer, männen i vita kläder och kvinnorna i olivfärgade schalar och kjolar, och deras ansikten är återgivna med markerade anletsdrag. Inom den rektangulära yta som bildas av den ifrändragna dörren sitter ytterligare två soldater och bakom dem står en kvinna med en schal lagd över axlarna. Jämfört med teckningen har scenen i målningen fler *soldaderas* (kvinnliga soldater). Två sitter på taket till tåget och ammar sina barn, och bakom godsvagnen höjer sig en snöklädd vulkan mot en blå himmel. Bredvid den inskjutna scenen i målningen hänger en tavla mitt på väggen med ett detaljerat porträtt av revolutionshjälten Pancho Villa i bredbrättad *sombrero* på huvudet, yviga mustascher och en cigarett i ena mungipan. I teckningen är mannen i tavlan på väggen mer anonym. Han är återgiven med en *sombrero* på huvudet men utan cigarett och med ännu längre mustascher än i målningen, vilket antyder att porträttet i teckningen anspelar på Emiliano Zapata, istället för Pancho Villa.

Porträttet av Pancho Villa förklarar förekomsten av hans namn i målningens titel *Pancho Villa och la Adelita*.⁷⁹ Men var kommer *la Adelita* ifrån? En förklaring till förekomsten av Adelita i målningens titel skulle kunna vara dess släktskap med teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* som i sin tur har en förbindelse med målningen *Los Cachuchas*. Intill ett fragment med inskrivna noter i bildens övre högra hörn i *Los Cachuchas* finns ett upp-och-nedvänt textfragment där det står *si Adelita*.⁸⁰ Men denna förklaring till Adelita i titeln till målningen *Pancho Villa och la Adelita* är tämligen långsökt eftersom förbindelsen mellan den och *Los Cachuchas* är bådas förbindelse med teckningen. En mer passande titel på målningen hade istället varit *Självporträtt med porträtt av Pancho Villa*, i linje med de senare målningarna *Självporträtt med porträtt av doktor Farrill* (1951) och *Självporträtt med porträtt av Stalin* (daterad till ca 1954), vilka också innehåller en tavla med ett mansporträtt som en självständig bild inuti bilden. En annan förklaring till förekomsten av Adelita i titeln till målningen *Pancho Villa och la Adelita* skulle kunna vara innebörden i begreppet Adelita, vilket förekomsten av det lexikala tecknet *la* före kvinnonamnet antyder. I Mexiko är Adelita ett begrepp som används som en allmänt hållen benämning för de kvinnliga soldater som deltog i revolutionens inbördeskrig. Den historiska uppkomsten för denna innebörd går tillbaka till de berättande sånger, så kallade *corridos*, som sjöngs i lägren. Verserna i sångtexten om Adelita komponerades av Pancho Villas soldater och den handlade om den modigaste av alla *soldaderas* som deltog i revolutionen.⁸¹ Placeringen av textfragmentet *si Adelita* intill ett parti med sångnoter i målningen *Los Cachuchas* är förmodligen avsedd att signalera denna innebörd.

I målningen *Pancho Villa och la Adelita* kan Adelita i titeln anspela på de *soldaderas* som är inmalade i den inflikade revolutionsscenen till vänster om porträttet av Pancho Villa. I denna scen har de sammanlagt fyra kvinnliga soldaterna bland totalt tio soldater emellertid inte någon framträdande roll, och den inflikade utomhusscenen utgör dessutom enbart en mindre del av hela målningens komposition. Målningens fokus är istället riktad på den kvinnliga gestalten i bildens mitt under porträttet av Pancho Villa, det vill säga Frida Kahlo som är bildens centralgestalt. *La Adelita* i målningens titel leder till att Adelita fungerar som en anspelning på Frida Kahlo, istället för de kvinnliga soldaterna,

vilka spelar en tämligen underordnad roll i bildens motiv och i förhållande till helheten endast framträder som små miniatyrfigurer. Frida Kahlo är iförd en elegant klänning med plisserat dekolletage och en modern, kortklippt tjugotalsfrisyr, och hon framstår som en sofistikerad ung dam placerad inom ramen för en borgerlig ihomhusmiljö. *Las soldaderas* var fattiga indianska kvinnor som under mycket svåra förhållanden och stora personliga umbäranden kämpade i inbördeskriget under revolutionen, och på ett socialt plan tillhör dessa båda kvinnogestalter två skilda och helt olika världar. Men på ett diskursivt plan innehåller Adelita som begrepp konnotationer i vilka Frida Kahlo ryms in eftersom begreppet Adelita förutom betydelsen den modigaste kvinnliga soldaten från revolutionens inbördeskrig även illustrerade etableringen i Mexiko av en ny typ av kvinnor, vars efterfrågade attribut var mod och rebelliskhet med ett överskridande av sina lokala omständigheter.⁸² Genom att placera sin egen gestalt rakt under porträttet av Pancho Villa och samtidigt föra in en revolutionsscenen med *soldaderas*, som dessutom är placerad till *vänster* i bilden, laddas Frida Kahlos självrepresentation med konnotationerna i begreppet Adelita, vilket ytterligare förstärks genom att Adelita finns med i målningen titel. Det spelar då egentligen inte någon roll att inte Frida Kahlos namn finns med i målningens titel, det räcker gott och väl med *la Adelita* för att signalera den typ av kvinnlighetsbegrepp som Frida Kahlos gestalt därigenom representerar. Detta är förmodligen det första av Frida Kahlos självporträtt som införandet av symboliska detaljer laddar bilden med ett innehåll kopplat till den mexikanska revolutionen och som ett överskridande kvinnlighetsbegrepp tas i bruk.

I en jämförande studie av de tre ovan diskutera bilderna är det intressant att se på den process som Frida Kahlos självrepresentation genomgår. I *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* upprepas caféinteriören i teckningens mitt i målningen *Los Cachuchas* och de obestämbara gestalterna kring bordet i teckningen har i målningen fått individuella drag, och bland dem finns Frida Kahlos självrepresentation med. Teckningens komposition med de inflikade scenerna på båda sidorna om caféscenen i mitten upprepas i målningen *Pancho Villa och la Adelita* men utan caféscenen, och från teckningen förs även den centralt placerade gestalten över till målningen *Pancho Villa och la Adelita*, där gestalten fått Frida Kahlos anletsdrag. I målningen *Los Cachuchas* används ett begreppsinnehåll i form av bokstäver och sångnoter. I målningen *Pancho Villa och la Adelita* tas detta i anspråk i form av visuella symboler. Denna process kan ses som exempel på hur Frida Kahlo bearbetar sitt bildmaterial och hur hennes självrepresentation förvandlas till ett tecken genom att successivt förvandla diskursiva begrepp till visuella symboler och förena dessa med sin egen gestalt. På så sätt laddas hennes självrepresentation med innebörder av nationell och revolutionär karaktär, så att hennes gestalt i självporträtten så småningom fungerar som en nationell ikon med ett subversivt innehåll.

Målningarna *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till före 1927) och *Los Cachuchas* (daterad till före 1927) och teckningen *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* (daterad till ca 1925-1928) är samtliga osignerade och utan angivet årtal.⁸³ Dateringen av de två osignerade målningarna till före årtalet 1927 kan ha att göra med att deras bakgrund påminner om bakgrunden i hennes målning *Porträtt av Miguel Lira* som är signerad med år 1927. Bakgrunden i *Porträtt av Miguel Lira* (1927) består av föremål och symboler vilka anspelar på den litterära stridentiströrelsen, men den har en avvikande stil och är tekniskt mer avancerad än de osignerade målningarna.⁸⁴ Dateringen med årtalet 1927 kan även vara föranlett av att Frida Kahlo i ett brev till Alejandro Gómez Arias daterat den 6 april 1927 nämner

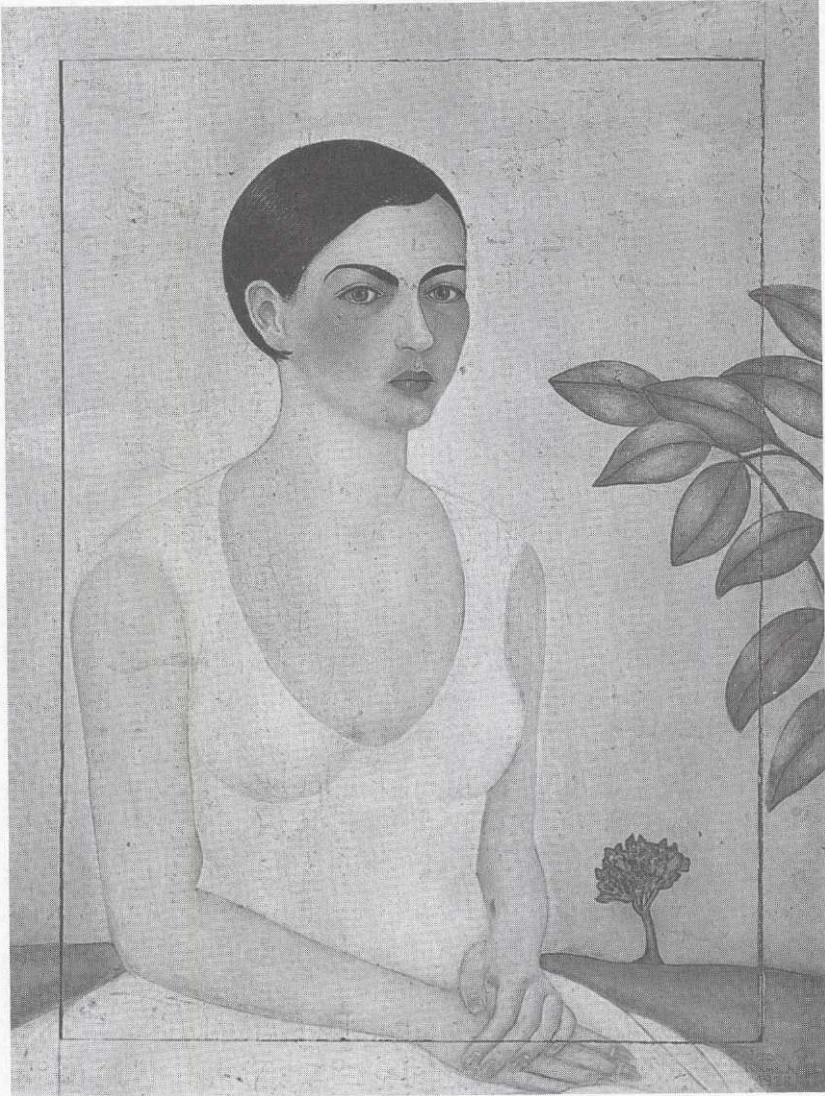
stridentismen genom att inom parentes säga att den ovanstående texten i en passage *inte* är ett stridentist poem: "(No es una poema estridentista).⁸⁵ Att teckningen dateras till en period som sträcker sig ända fram till 1928 är däremot svårare att förstå eftersom den fungerar som en förberedande skiss till de båda osignerade målningarna, vilka daterats till före 1927.

Målningarna *Los Cachuchas* och *Pancho Villa och la Adelita* skiljer sig åt både vad avser stil och komposition. *Pancho Villa och la Adelita* är målad i en betydligt mer realistisk stil. Den har enhetligt hållna färgfält i föremål, väggar och golv, och med undantag av stålkonstruktionen till höger i bilden präglas dess komposition av stillhet och lugn. I *Los Cachuchas* finns varken en enhetligt hållen vägg med en uppsatt tavla eller två inskjutna utomhusscener på var sida om väggen. Den är fylld av människor, föremål och geometriska former, vars vassa hörn ger bilden en orolig rörelse och dess kubistiska komposition är mer präglad av den stilriktning som stridentismen och gruppen *30-30!* representerade. Frida Kahlos återgivning av sin självrepresentation i de båda målningarna skiljer sig dessutom åt och jag skulle hålla för troligt att de inte är tillkomna vid samma tid. *Los Cachuchas* är sannolikt av ett tidigare datum än *Pancho Villa och la Adelita*, eventuellt med flera år.

Tidiga porträtt av släkt och vänner

Målningen *Pancho Villa och la Adelita* (daterad till före 1927) har vad avser figurframställning och stil ett större släktskap med en grupp porträttbilder daterade till perioden 1926-1928. Målningarna *Porträtt av Adriana Kahlo* (1926), *Självporträtt i sammetsklänning* (1926), *Porträtt av Rut Quintanilla* (1927), *Porträtt av Miguel Lira* (1927), *Porträtt av Alicia Galant* (1927), *Porträtt av Cristina Kahlo* (1928) och *Porträtt av Agustín Olmedo* (1928), utgör en sammanhållen grupp med vissa gemensamma drag. De föreställer en samling välklädda unga män och kvinnor med blankt, slätkammat hår, männen i mörk kostym, vit skjorta och slips, kvinnorna i eleganta klänningar. Samtliga är avbildade i delfigur, och med undantag av *Porträtt av Cristina Kahlo* (1928) är de hållna i en relativt mörk färgskala. De avporträtterade kvinnorna är placerade i avskalade utomhusmiljöer med mjukt rundade trädformationer och en himmel med ulliga moln. *Porträtt av Adriana Kahlo* (1926) och *Porträtt av Rut Quintanilla* (1927) innehåller även inslag av klassicerande arkitektur.

Det existerar även ett tecknat självporträtt som har vissa formala likhetet med denna porträttgrupp. Det kallas *Den första teckningen i mitt liv* (1927) efter ett textfragment i bilden.⁸⁶ Längst upp i det övre högra hörnet är teckningen signerad med "F.K." och nedanför är en kort text införd som lyder: "Frida Kahlo 1927. En mi casa de Coyoacán. Primer dibujo de mi vida".⁸⁷ Frida Kahlos gestalt är återgiven i delfigur i en mörk skjorta mot en ljusare bakgrund. Huvudet är återgivet frontalt med mittbenat, bakåtkammat hår och kraftigt markerade ögonbryn som två sammanbundna bågar. Kroppen är något vriden mot vänster i bilden och den överdrivet långa halsen är återgiven i en svagt s-formad båge. Bakgrunden är indelad i två skilda fält med olika typer av miljöer. Till vänster i bilden återges ett stadslandskap med skyskrapor och höga skorstenar och till höger en havsvik med tre fartyg som i kraftig lutning styr in med hissade segel mot ett landskap längst in i en vik. Denna tudelning av bakgrunden återkommer i flera av hennes senare målade självporträtt, som *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Hoppets träd* (1946) och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl*

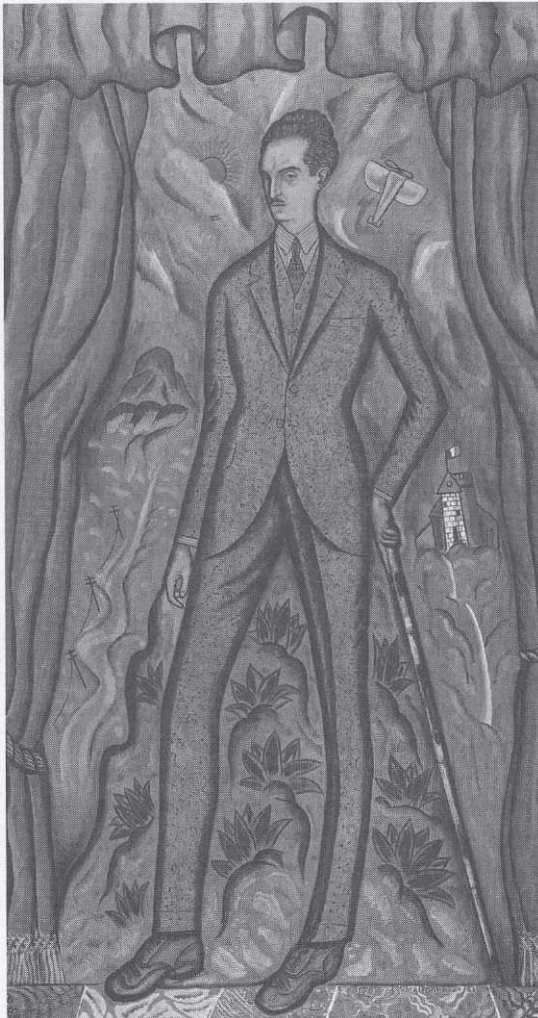


Porträtt av Cristina Kablo (1928), olja på masonit, 99 x 81,5 cm. Privat samling, Mexiko.

(1949), och inslaget med havet i bildens högra del återkommer i *Släkträdet* (1936) och *Hjärtat* (1937). Dessa självporträtt är samtliga i helfigur, till skillnad från teckningen.

Utmärkande drag för gruppen av porträttbilder daterade till perioden 1926-1928 är mjukt rundade former och en böljande linjeföring. Dessa inslag kan sättas i samband med ett självporträtt av Adolfo Best Maugard, inte det tidigare nämnda självporträttet i halvfigur från 1922, utan ett självporträtt i helfigur från 1923, vilket är hans mest kända verk som konstnär.⁸⁸ I detta självporträtt är han återgiven framför ett dekorativt och mjukt

böljande landskap i ett uppviktt perspektiv med agavekaktusar, en kyrka och bergsformationer, följt av en molnig himmel med en framstickande sol och ett flygplan.⁸⁹ Maugards gestalt är återgiven frontalt mellan två isärdragna draperier och elegant klädd i kostym och väst står han lätt lutad mot en spatserkäpp på ett balustradliknande underlag. Personavbildningen i Frida Kahlos porträttbilder är mer karakteriserade av en strävan efter realism än i Maugards självporträtt, men bakgrunden har liknande dekorativa inslag. Bakgrunden i porträtten av de båda männen avviker från kvinnoporträtten. *Porträtt av Agustín Olmedo* (1928) har en helt monokrom bakgrund i en grön färgton med svaga skiftningar i olika valörer. I *Porträtt av Miguel Lira* (1927) är bakgrunden översållad av olika föremål; en ängel, en dödskalle, en leksakshäst och en docka, ord textade i rött, samt ett draperi i det övre vänstra hörnet av bilden. Föremålets platta, tvådimensionella



Självporträtt (1923) av Adolfo Best Maugard, olja på kartong, 214 x 123 cm. Museo Nacional de Arte, Mexiko City.



Porträtt av Miguel Lira (1927), olja på duk, 99,2 x 67,5 cm. Colección de Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, Mexiko.

karaktär står i kontrast till den tredimensionella volymen och realismen i personavbildningen av Lira, som är återgiven i profil.

Målningen utgör en blandning av två helt olika stilriktningar och arbetet med den tycks ha inneburit vissa tekniska problem för arbetsprocessen går att följa i brev skrivna till Alejandro Gómez Arias under våren och sommaren 1927. I ett brev daterat lördagen den 7 maj 1927 skriver Frida Kahlo att hon ska måla ett porträtt av Lira, och ungefär tre veckor senare skriver hon i ett brev daterat den sista maj 1927: "The portrait of Chon Lee [Lira] is almost finished, so I'll send you a photo of it".⁹⁰ Sedan tycks det som om det uppstått svårigheter med att förena personavbildningen med bakgrunden, för i två senare brev (daterade den 4 juni 1927 och den 23 juli 1927) skriver hon hur missnöjd hon är med porträttet. I brevet daterat lördagen den 4 juni har hon skrivit: "I'm painting the portrait of Lira, buten ugly. I tried to do it with a Gómez de la Serna background".⁹¹ Lozano föreslår i katalogtexten från 1998 att Frida Kahlo med uttrycket Gómez de la Serna-bakgrund kan ha refererat till en kubistisk målning av Diego Rivera från 1915 i Paris med ett porträtt av Gómez de la Serna.⁹² Riveras målning *Porträtt av Gómez de la Serna* (1915) har en komposition där en abstraherande och kubistisk personavbildning har kombinerats med inslag i bakgrunden vilka är målade i en mer realistisk stil.⁹³ Frida Kahlos porträtt av Lira har vissa likheter med Riveras porträtt, som även innehåller ett draperi i det övre vänstra bildhörnet, och den kan mycket väl ha fungerat som referens. Ramón Alva de la Canals porträtt av Manuel Maples Arce i den odaterade målningen *El Cafe de Nadie* innehåller också formala likheter med Riveras porträtt av Gómez de la Serna, och både Diego Rivera och Gómez de la Serna finns med bland de som skrivit under Manuel Maples Arces stridentistiska manifest (1921).⁹⁴

I det senare brevet till Arias daterat den 23 juli 1927 skriver Frida Kahlo hur missnöjd hon är med porträttet av Miguel Lira, och där nämner hon även några av de andra porträttbilderna:

I painted Lira because he asked me to, but it's so bad I don't know how he can tell me he likes it. Buten horrible. I'm not sending you the photo, because my papá still doesn't have all the plates in order with the change, but it isn't worthwhile because it has a very pedantic background, and he seems to be cut out of cardboard. I only like one detail (an angel in the background), you'll see. My papá also took a picture of the drugstore-loving Adriana, of Alicia with a veil (very bad), and of the one that Ruth Quintanilla wanted to be and that Salas like. As soon as my papá prints more copies, he'll send them on to you. He only printed one of each, but Lira carried them off, because he says he's going to publish them in a new magazine to come out in August (he must have told out that, no?) It'll be called Panorama; for the first number there'll be Diego, Montenegro (as a poet), and who knows how many more contributors. I don't think it will be any good. I already tore up the portrait of Ríos because you can't imagine how much it shocked me. The Flaquer boy liked the background (the women and trees) and the portrait ended its days like Joan of Arc.⁹⁵

Av Frida Kahlos kritiska kommentarer om sitt eget måleri framgår att hon befann sig i en process av sökande där hon ännu inte funnit en stilteknik hon var nöjd med. Det är även intressant att notera diskrepansen mellan hennes egen uppfattning om sitt måleri och det positiva mottagande det tycks ha fått av hennes omgivning och att fyra av hennes porträtt, *Porträtt av Adriana Kahlo* (1926), *Porträtt av Rut Quintanilla* (1927), *Porträtt av Miguel Lira*

(1927), och *Porträtt av Alicia Galant* (1927), planerades att presenteras i ett offentligt sammanhang genom att reproduceras i tidskriften *Panorama* tillsammans med bilder av Diego Rivera och poesi av Roberto Montenegro.

Av ovanstående brev framgår det att Frida Kahlos måleri redan 1927, året innan hon anslöt sig till gruppen *30-30!*, var i linje med de krav som ställdes på ett samtida avantgardistiskt måleri och att dess kvalitativa karaktär var såpass tillfredsställande att det kunde anslutas till verk av såpass framträdande aktörer på den samtida konstarenan som Diego Rivera och Roberto Montenegro. Det är även viktigt att påminna sig om att Frida Kahlo var del av ett sammanhang som underlättade steget i en konstnärlig karriär ut i ett offentligt sammanhang. Flera av hennes närmaste vänner var tidigare studentkamrater från elitskolan Preparatoria vilka senare kom att få inflytelserika poster på den sociokulturella arenan. Miguel Lira vars porträtt vållat hennes så mycket problem var vid denna tid till exempel verksam inom förlags- och tidskriftsbranschen och han kom senare att bli redaktör för månadsmagasinet *Universidad* som handlade om folkkonst.⁹⁶ Som dotter till en av Mexikos mest prominenta fotografer av landets arkitektur lär hon dessutom ha haft ett betydande kulturellt kapital, för att använda en bourdieusk terminologi.⁹⁷ Hennes far Guillermo Kahlo hade visserligen haft sin storhetstid innan revolutionen, men under 1920-talet införlivades hans fotografier i framlyftandet av nationens kulturella arv genom att hans dokumentation av landets kyrkor publicerades i de sex volymerna *Iglesias de México* (Mexikos kyrkor). Bokprojektet var organiserat av konstnären Dr Atl (Gerardo Murillo), som i samband med Obregóns regeringsbildning 1920 utnämndes till direktör för den mexikanska regeringens departement för konst.⁹⁸ I denna egenskap organiserade Dr Atl i samarbete med Adolfo Best Maugard som föreståndare för Departementet för teckning och konsthantverk samt konstnärerna Roberto Montenegro och Carlos Merida den första utställningen om mexikansk folkkonst som hölls i Mexiko City år 1921.⁹⁹ Samma år gav Dr Atl även ut boken *Artes Populares de México* (1921), som handlade om den mexikanska folkkonstens rötter i förkolonial kultur.¹⁰⁰ Utgåvan av *Iglesias de México* var ett samarbete mellan Dr Atl, ingenjören Benítez och konsthistorikern Manuel Toussaint.¹⁰¹ De första två volymerna av *Iglesias de México* gavs ut år 1924, de följande tre år 1925, och den sjätte volymen år 1927, samma år som flera av porträtten ovan och breven till Arias.¹⁰² I ett senare verk om den koloniala arkitekturen från 1934 av Manuel Toussaint, *La Arquitectura Hispano Colonial en México*, skrev Toussaint att de sex volymerna *Iglesias de México* med Guillermo Kahlos dokumentation av landets kyrkor var det mest omfattande verk som någonsin publicerats över arkitekturen från den koloniala epoken i Mexiko.¹⁰³

Manuel Toussaint var den som gruppen *30-30!* tillsammans med lärare och elever från *Escuelas de Pintura al Aire Libre* och *Los Centros Populares de Pintura* ungefär ett år senare, i juli 1928, krävde skulle avgå från sin post som rektor på konstakademin San Carlos, och på det telegram som gruppen skickade till utbildningsministeriet den 12 december 1928 finns Frida Kahlos namn med.¹⁰⁴ Sambandet mellan fadern och Manuel Toussaint fram till 1927 genom bokprojektet om Mexikos kyrkor kan eventuellt ha inneburit dubbla lojaliteter när hon själv ett år senare kom att ansluta sig till gruppen *30-30!* med dess krav på Toussaints avgång. Men genom bokprojekt om Mexikos kyrkor existerar även en länk genom fadern till Dr Atl, en av de viktigaste aktörerna på den samtida konstarenan med nära kopplingar till José Vasconcelos, Adolfo Best Maugard och konstnärer som Diego Rivera och Roberto Montenegro, vars arbeten Miguel Lira ansåg att några av Frida Kahlos

porträtt skulle sällskapa med i tidskriften *Panorama* 1927. Istället för att betrakta Frida Kahlos giftermål med Diego Rivera två år senare som inträdesbiljetten till den mexikanska konstarenan, menar jag att giftermålet med Diego Rivera hösten 1929 snarare kan ses en konsekvens av ett sammanhang Frida Kahlo redan var en del av.

Escuelas de Pintura al Aire Libre – friluftsskolor för konst

Den stilriktning som förespråkades av stridentisterna som är tydlig i Frida Kahlos bildmaterial fram till och med bakgrunden i *Porträtt av Miguel Lira* (1927), och den böljande mer dekorativa stilen som märks i Frida Kahlos porträttbilder från 1926–1928, ersätts från 1928 och några år framåt av en mer naivistiskt influerad stil. Denna stilinriktning kan sättas i samband med pedagogiken på *Escuelas al Aire Libre*.¹⁰⁵ Skolformen med utomhusskolor i konst etablerades år 1913 av Alfredo Ramos Martínez, som två år tidigare (1911) utsetts till rektor för konstakademien San Carlos i Mexiko City.¹⁰⁶ År 1920 etablerade Ramos Martínez en *Escuela de Pintura al Aire Libre* med ett nytt pedagogiskt program som var öppen för alla som ville måla oavsett ”ras, klass eller tidigare utbildning”.¹⁰⁷ Följande år (1921) flyttade skolan med 150 elever – barn, ungdomar och vuxna – från en lokal i stadsdelen Chimalistac till ett före detta kloster i Frida Kahlos hemtrakter i Coyoacán, *El Convento de San Pedro Mártir*, och ytterligare tre år senare (1924) flyttade skolan till en före detta klosterbyggnad i stadsdelen Churubusco. Samma år (1924) öppnades även filialer till skolan i stadsdelarna Xochimilco och Tlalpan i Mexiko City, och i Guadalupe, Hidalgo.¹⁰⁸ Den första utställningen med elevernas arbeten hölls i Mexiko City år 1925, och samma år reste Ramos Martínez över till Europa för att visa upp elevernas målningar.

I en publikation kallad *Monografía* som gavs ut av Utbildningsministeriet år 1925 presenterade skolornas pedagogiska program i ett förord av poeten Salvador Novo, en av Frida Kahlos vänner från Preparatoria. Tre år senare trycktes texten om och publicerades som artikeln ”Los fines de las Escuelas de Pintura” (Aviskterna med målarskolorna) (1928) i tidskriften *Mexican Folkways*.¹⁰⁹ I texten redogör Salvador Novo för den konstnärliga metod som lärdes ut på skolorna, vilken beskrivs som mer frigjord och radikal än Maugards teckningsmetod från 1922, ännu mer ”tillbaka till rötterna”, och med ett bejakande av barnet inom sig (*genio innato del niño*) och av det främmande inhemska (*indígena extrañamente*).¹¹⁰ Skolan var avgiftsfri och för att bli antagen till skolan krävdes ingenting. Inga krav ställdes heller på eleverna efter att de antagits, utan de fick måla vad de ville, var de ville, och de tillhandahölls de hjälpmedel som ansågs nödvändiga. Arbetet pågick från morgon till kväll och lärarnas inblandning i elevernas arbete inskränktes till att övervaka att de inte ”avvek från sig själva” (*desviarse de sí mismo*) till förmån för någon utländsk influens.¹¹¹

Olivier Debroise skriver att den metod som lärdes ut på *Escuelas al Aire Libre* med att plocka fram ”barnet” inom sig i kombination med ”det indianska” som en källa för spontana, konstnärliga uttryck förmedlade en romantiserad ideologi om ”den gode vilden”.¹¹² Utan att rättfärdigas inom ett sammanhang av ett återupptäckande av Mexiko avslöjade användningen av det indianska som en ”inneboende” källa enligt Debroise en paternalistisk mentalitet och en eurocentrism med rasistiska inslag genom framhävandet av marginaliteten i ”det indianska”.¹¹³ Debroise skriver att för skolans rektor Ramos Martínez var det ingen skillnad mellan ett ”barn på tolv år” och en ”indian på trettio”.¹¹⁴ Martínez ansåg även att ju renare *raza* hos eleven, desto bättre blev målningen.¹¹⁵ Det måleri som

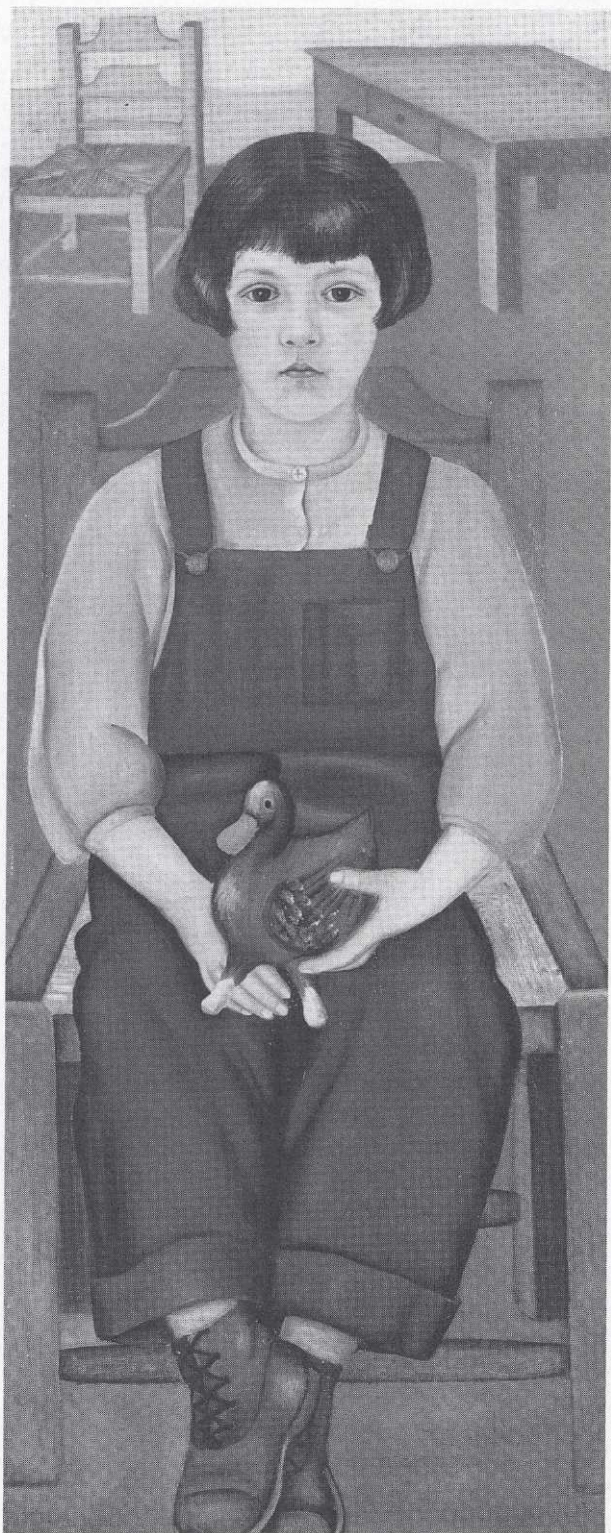
bedömdes vara det bästa och mest moderna var det som var minst sofistikerat och som genom "vigör och friskhet" erinrade om den renaste expressivitet.¹¹⁶ Enligt Debroise blev repetitionen av en och samma process till slut ett hinder för en fortsatt utveckling av måleriet på skolorna, vars verksamheten stod på sin höjdpunkt år 1926, men pedagogiken och verksamheten på *Escuelas al Aire Libre* öppnade dock upp för ett måleri av mexikanska konstnärer som lät sig inspireras av elevernas måleri, som karakteriserades av starka färger, djärva anatomiska deformationer, perspektiviska förskjutningar, ett inhemsk "mexikanskt" tonfall i motiv av vardagsscener från landsbygd och stadens ytterområden, samt "vänligt" återgivna porträtt av anonyma individer.¹¹⁷

Från samma år tidskriften *Mexican Folkways* publicerade Novos artikel "Los fines de las Escuelas de Pintura" (1928) märks en ny inriktning i Frida Kahlos måleri, och den kan sättas i samband med det pedagogiska program och den konstnärliga metod som lärdes ut på *Escuelas al Aire Libre*. I likhet med de tidigare diskuterade porträttbilderna daterade till perioden 1926-1928, utgör omkring sjutton målningar daterade till perioden 1928-1931 en sammanhållen grupp med vissa gemensamma drag. Samtliga är målade med olja på duk eller masonit. Över hälften är osignerade och saknar angivet årtal och några av dem är dessutom ofullbordade, som om de arbetats fram som experiment och sedan övergetts. Fem av dessa målningar är försvunna, möjligen förstörda, men samtliga finns reproducerade i verkskatalogen.¹¹⁸

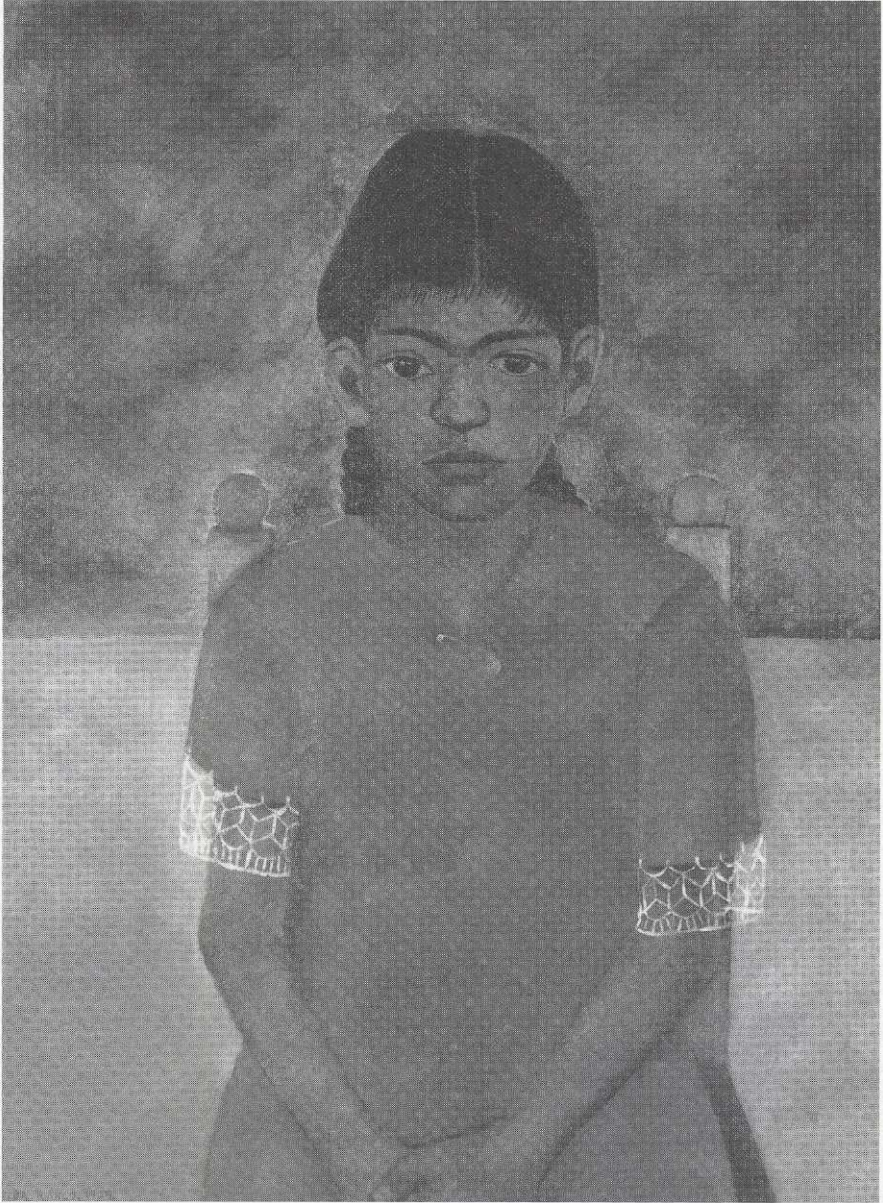
Till denna grupp hör en osignerad målning som dateras till 1929 och kallas *Bussen*.¹¹⁹ Den är målad i en naivistisk stil och återger sex personer – tre kvinnor, två män och en pojke – vars klädsel och hudfärg representerar individer från skilda samhällsklasser och etniciteter. De är placerade bredvid varandra i en rad sittande på en bänk i en buss i utkanten av en stad. Alla är återgivna frontalt i helfigur utom pojken som tittar ut genom ett fönster på bussen och har ryggen vänd mot betraktaren. Bakom bussen skymtar några höga byggnader med skorstenar ur vilka grå rök väller ut och ett landskap med en allékantad väg som försvinner bort mot horisonten där en blå himmel med vita ulliga moln tar vid. Längst ned till höger är bilden signerad i vitt med "Frida" medan resten är oläsligt, möjligen ett årtal. Motivet i *Bussen* har en komposition som påminner om en odaterad målning av Manuel Rodríguez Lozano kallad *Gatusångare*.¹²⁰ Den är målad i en naivistisk stil och föreställer en grupp människor i enkla kläder som frontalt i helfigur står uppställda på rad framför en husvägg. Lozanos bild kan knappast ha varit obekant för Frida Kahlo, för 1927 reproducerades den i tidskriften *Forma*, 1928 visades den på en utställning i Mexiko City, och följande år reproducerades den i Anita Brenners *Idols Behind Altars* (1929).¹²¹

Porträtt av kvinnor och flickebarn

De övriga målningarna i denna grupp är samtliga porträtt, sammanlagt sexton stycken, varav två är självporträtt. I jämförelse med den tidigare diskuterade gruppen porträttbilder som föreställer elegant klädda unga kvinnor och män är personerna i den här porträttgruppen mer robust återgivna, med mindre modellering genom kontraster mellan ljus och mörker och mindre tredimensionalitet. Motiven är även mer avskalade, har färre detaljer och är målade i en medvetet naivistisk stil i starka, stundtals nästan bjärta färger. Samtliga är återgivna frontalt, de flesta i helfigur. Över hälften av porträtten är av anonyma individer, det vill säga deras personnamn är kända genom att vara upptagna i titeln. Ungefär



Sittande flicka med anka (1928), olja på duk 100,3 x 40,3 cm.
Privat samling, Mexiko.



Porträtt av Virginia (1929), olja på masonit, 78 x 61 cm.
Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

två tredjedelar av porträtten är av vuxna individer varav alla är kvinnor. Resten är av barn, alla flickor. Flickorna är placerade mot en monokrom bakgrund eller i avskalade inomhusmiljöer med grova möbler och flera bär enkla kläder. Genomgående för barnporträtten är den betydligt mörkare hudåtergivning än i den tidigare diskuterade porträttgruppen. Trots att de flesta av barnporträtten är av anonyma barn med mörk hudfärg är de inte schablonmässig återgivna eller framställda som stereotyper, som återgivningen av individer med indiansk etnicitet i det samtida mexikanska staffli- och muralmåleriet, utan var och en av flickorna i Frida Kahlos porträtt är återgivna som individualiserade personer. I likhet med karakteriseringen av elevernas målningar från *Escuelas al Aire Libre* är de dessutom skildrade med respekt och värdighet, och jag kommer att beskriva dem nedan.

Ett av barnporträtten som av någon anledning har det fått den märkliga titeln *Flicka med blöja*, skiljer sig från de övriga genom de milda pastellfärgerna och den tredimensionella volymen i barnets huvud. Porträttet föreställer Frida Kahlos systerdotter Isolda Kahlo Piñedo som spädbarn och det är målat år 1929, samma år hon föddes.¹²² Isolda Kahlo Piñedo i en ljusblå sparkdräkt och små rosa sockor är återgiven sittande på en ljusgrön filt med en docka framför sig. I handen håller hon i en liten lila blomma, och i det nedre högra hörnet är målningen signerad med "Frida Kahlo 1929". Porträttet *Sittande flicka med anka* föreställer som titeln anger en flicka som sitter på en stol med en leksaksanka i sitt knä.¹²³ Flickan har ljus hy och kort brunt hår och är återgiven i helfigur, klädd i en blå arbetsoverall med grova bruna snörkängor på fötterna. Bakom henne står ett mörkrosa bord och en gul stol placerade emot en ljusrosa vägg medan det omgivande rummets golv har en intensivt orange-röd färgton. I det nedre högra hörnet är målningen signerad med "Frieda Kahlo. Dic. 1928". *Porträtt av Virginia* föreställer en lite yngre flicka som sitter med händerna i knät på en stol placerad framför en vägg som är delad vågrätt på mitten i en lila och en gul del. Flickans hud är mycket mörk och det svarta mittbenade håret är samlat i två flätor som försvinner bakom hennes rygg. Hon är klädd i en rödprickig grön klänning med en tunn spetsbård kring ärmarna, och i det nedre vänstra hörnet är bilden signerad mot den gula väggen i samma röda färg som prickarna på flickans klänning med "Frida Kahlo. 1929". På baksidan av målningen står det skrivet: "Retrato de Virginia 1929. Coyoacán".¹²⁴

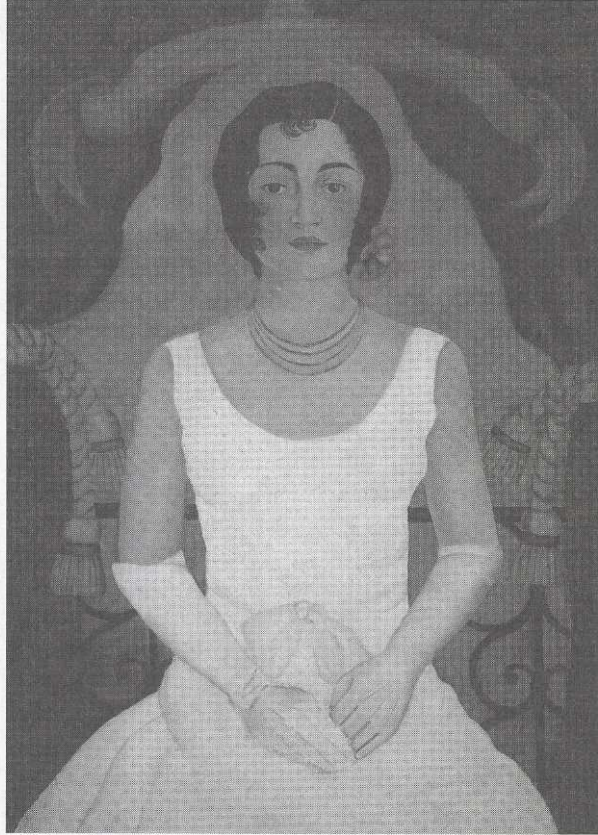
En målning som kallas *Porträtt av en flicka med ett band runt midjan* är försvunnen och finns endast dokumenterad genom ett svartvitt foto.¹²⁵ Den dateras till ca 1929 och uppges vara osignerad. Flickan i bilden står mellan ett isärdraget draperi och hon är klädd i en kortärmad klänning med ett band knutet i en rosett kring midjan. Hon har huvudet vridet en aning i trekvartsprofil och håret försvinner i två tjocka flätor bakom hennes rygg. På armarna och hennes stora händer är flickans hud mycket mörk, i jämförelse med huden i hennes ansikte. En målning kallad *Porträtt av flicka med halsband* är också försvunnen och finns endast återgiven genom ett svartvitt foto.¹²⁶ Den föreställer en lite äldre flicka som sitter på en stol, vars stolsknoppar endast är uppskissade. Stolen är placerad mot en ljus vägg och flickan är klädd i enkel klänning med en schal över axlarna. Hon har mörk hud, mittbenat mörkt hår och mycket kraftigt markerade ögonbryn i två bågar över de stora ögonen. Det finns ingen uppgift om målningen är signerad och den dateras till ca 1929. I *Porträtt av en flicka* är flickan i bilden återgiven i helfigur med undantag av fötterna.¹²⁷ Hon sitter med händerna i knät på en flätad pall och är klädd i en enkel rosa klänning. Väggen bakom henne är intensivt mintgrön och golvet nedanför mörkbrunt. Bilden ger intryck av

ett experimenterande med hudfärg för flickan har olika färg på över- och underkropp. Hennes ansikte, hals, armar och stora händer är mörkt bruna, medan de smala benen nästan är gula. Målningen är osignerad och den dateras till ca 1929.

I likhet med porträtten av flickebarnen är samtliga individer i porträtten av vuxna kvinnor återgivna frontalt, men bland dessa porträtt finns större variationer i bakgrunden. Halften av kvinnoporträtten är av anonyma individer, två föreställer indianska kvinnor och i ett av dessa är kvinnan naken. Endast tre av de tio porträtten av vuxna kvinnor, inräknat de två självporträtten, är signerade.

Målningen *Porträtt av en dam i vitt* föreställer en ung kvinna klädd i en vit ärmlös klänning och med vita handskar upp över armarna.¹²⁸ Hennes blanka bruna hår är klippt i en elegant kort frisyr och på ena sidan av hennes huvud är en röd blomma instucken i håret. Hon sitter med händerna i knät mellan ett isärdraget rött draperi och bakom hennes ses ett balkongräcke i snirklande svarta former mot en mild grön bakgrund. I bildens övre del svävar ett rött band i likhet med i målningar från den koloniala bildepoken där information om vad bilden föreställer, konstnär, tid och plats skrevs in. Bilden är osignerad och den dateras till ca 1929. Målningen är lämnad ofullbordad, för textbandet är inte ifyllt, den ena handsken är betydligt mer färdigarbetad än den andra, och halsbandet kring kvinnans hals är endast uppskissat i form av fyra röda streck. Målningen *Porträtt av en dam med örhänge* är försvunnen och finns endast dokumenterad i form av ett svartvitt foto.¹²⁹ Den dateras till 1930 och föreställer en kvinna i halvfigur som ses något ovanifrån. Huvudet är vridet en aning åt sidan och hon sitter mot en hög stolsrygg som är placerad framför en enhetlig, ganska mörk bakgrund. Det halvlånga håret är bakåtkammat och hon är klädd i en mörk jumper eller klänning. Kring halsen har hon ett platt återgivet halsband och i ena örat hänger ett örhänge format som en blomknopp.

På Frida Kahlo-museet i Mexiko City hänger en målning kallad *Porträtt av en kvinna*.¹³⁰ Den skiljer sig åt från de övriga porträtten och från Frida Kahlos måleri överhuvudtaget, genom att den är målad i en expressiv stil med tydligt markerade penselavtryck. Porträttet

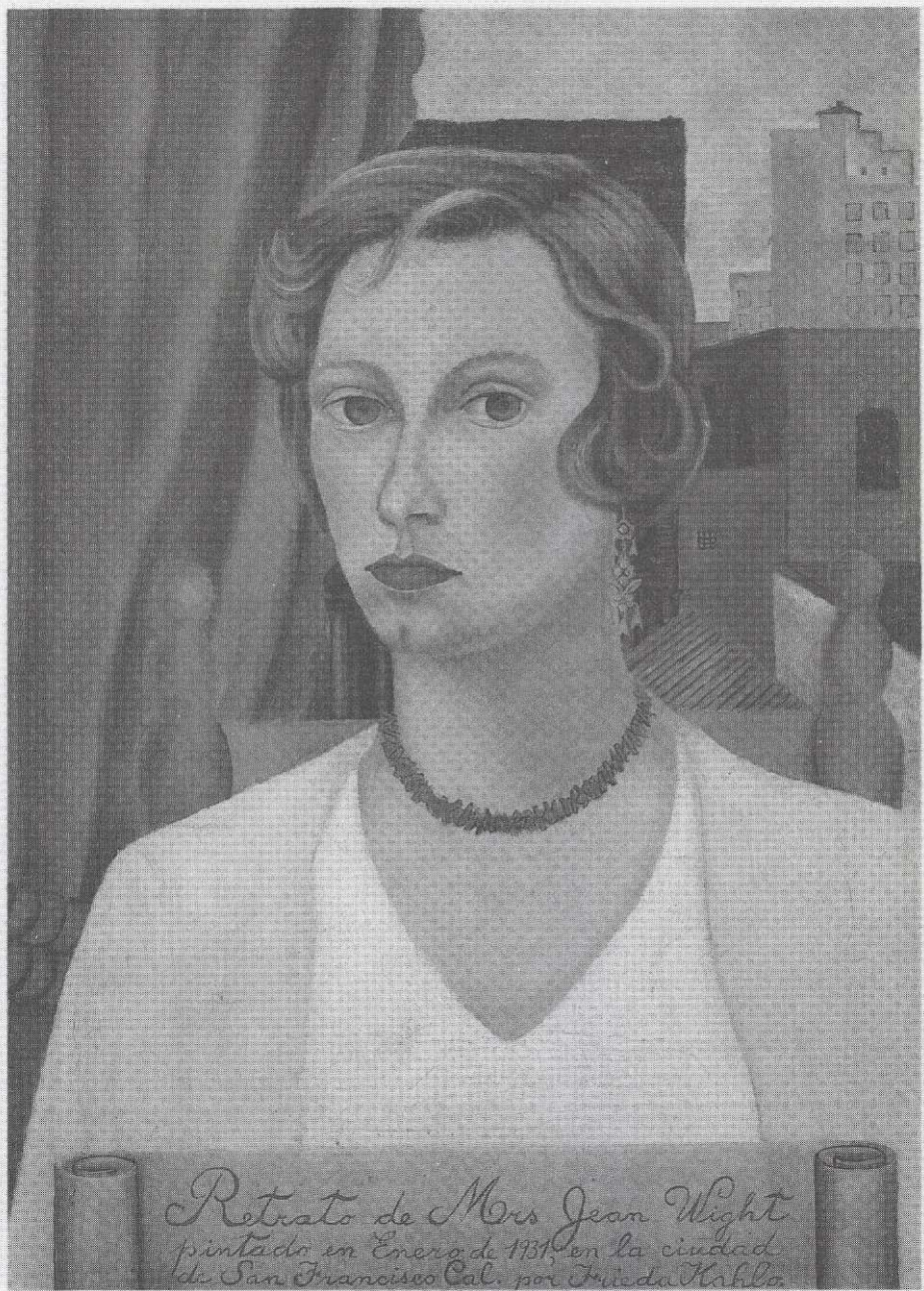


Porträtt av en dam i vitt (ofullbordad, daterad till ca 1929), olja på duk, 119 x 81 cm. Privat samling, Tyskland.

föreställer en kvinna i vågig frisyra och randig klänning med puffärmar. Kvinnans platt återgivna armar är cementgrå medan huden i övrigt är gulaktig med streckade skuggor. Bakgrunden i gult har arbetats fram med penseln dragen i zig-zag-rörelser över ytan och längst ned i bilden finns en vågrät remsa som eventuellt kan vara avsedd som en balustrad. Målningen är signerad och den dateras till 1931.

Två av kvinnoporträtten är målade i San Francisco. I *Porträtt av Eva Frederick* återges en kvinna som sitter i en stol mot en varmt gul bakgrund.¹³¹ Kvinnans svarta blanka hår är mittbenat och antingen kortklippat eller bakåtkammat och hennes hud är återgiven i en varmt brun ton. Kring halsen har hon ett halsband med gröna pärlor och hon är klädd i en mörkbrun blus eller klänning med rundad halsringning och ett mönster i svart på de korta ärmarna. Längst upp i bilden finns ett ljusgult band där det står skrivet med rött: "Retrato de Eva Frederick, nacida en Nueva York, pintado por Frida Kahlo" (porträtt av Eva Frederick, född i New York, målat av Frida Kahlo). På baksidan av målningen är det skrivet: "Pintado en 1931. (En San Francisco, California)".¹³² Det existerar även en teckning med ett liknande motiv som är signerad i övre högra hörnet med "Eva Frederick. Enero. 1931. Frida Kahlo".¹³³ I teckningen är Eva Frederick återgiven sittande i en stol med liknande stolsrygg men till skillnad från målningen är hon naken och återgiven i helfigur. I målningen kan man ana formen av hennes bröst och konturen av hennes bröstvårter under det mörkbruna tyget, som om porträttet i en tidigare version målats utan kläder men där den nakna överkroppen sedan täckts över med mörkbrunt. *Porträtt av Mrs Jean Wight* föreställer en kvinna med ljus hy och blont, lockigt kortklippat hår, klädd i en ljusrosa kofta över en vit blus. Runt halsen har hon ett rött korallhalsband och i ena örat hänger ett långt guldörhänge i form av små blommor och blad. Bakom henne ses ryggstödet till den trästol hon sitter på och bakom den hänger ett ifråndraget grönt draperi utmed ena sidan av bilden. I bakgrunden är ett stadslandskap återgivet med höga byggnader i rött och gult som påminner om stadslandskapet i den tidigare målningen kallad *Stadslandskap* (daterad till ca 1925).¹³⁴ Längst ned i porträttet finns ett textband med inrullade kanter där det är skrivet i rött mot en ljusgrå botten: "Retrato de Mrs. Jean Wight pintado en Enero de 1931, en la ciudad de San Francisco Cal. por Frieda Kahlo" (Porträtt av fru Jean Wight, målat i januari 1931 i staden San Francisco, Kalifornien, av Frieda Kahlo).¹³⁵

Förutom sambandet med estetiken på *Escuelas al Aire Libre* innehåller några av de beskrivna porträtten ovan inslag som är hämtade från den koloniala epokens bildtraditioner, som det isärdragna draperiet, vilket jag återkommer till, och band med inskriven text vilket främst förekom inom det religiösa måleriet.¹³⁶ Kombinationen av bild med text i form av ett textband med inrullade kanter längst ned i bilden eller svävande i våder i bildens övre del kom från och med denna tid att bli ett genomgående inslag i Frida Kahlos målningar.¹³⁷ Under 1930-talet kom kombinationen av text med bild även att utvidgas med andra former av inskriven text, som i avgränsade partier längst ned i bilden, eller på ark hållna i handen eller fästade på väggen.¹³⁸ Även dessa varianter är hämtade från den koloniala epoken och de förekom både inom det religiösa måleriet och det profana porträttmåleriet.¹³⁹ Denna form av inskriven text återfinns även inom 1800-talets porträttmåleri, och det är också ett dominerande inslag i det så kallade *ex-voto* måleriet, ett folkligt måleri med tacksägelsebilder tillägnade olika helgon.¹⁴⁰



Porträtt av Mrs Jean Wight (1931), olja på duk, 63,5 x 46 cm. Mr and Mrs John Berggruens samling, San Francisco.

Porträtt med växtlighet som bakgrund

Bakgrunden i *Porträtt av Mrs Jean Wight* (1931) skiljer sig från bakgrunden i flertalet av porträtten från sent 1920-tal, vilka oftast har en bakgrund i form av en monokrom vägg. Fyra av porträtten i denna grupp med gemensamma drag har också en avvikande bakgrund. Ett är ett självporträtt vilket jag återkommer till. Tre har en bakgrund i form av ett tätt lövverk som täcker bakgrundens yta. Ett av dessa porträtt föreställer Lupe Marín som levde tillsammans med Diego Rivera i Mexiko från omkring 1922 till 1928. *Porträtt av Lupe Marín* är försvunnen och den finns endast dokumenterad i form av ett svartvitt foto.¹⁴¹ Det finns ingen uppgift om målningen varit signerad och den dateras till 1929, samma år Frida Kahlo gifte sig med Diego Rivera. Lupe Marín är återgiven i halvfigur, klädd i en enkel blus eller klänning med rundad halsringning och är helt utan smycken. Hennes huvud med kortklippt svart hår är vridet en aning åt sidan och hennes blick följer huvudets vridning åt vänster snett ut ur bilden. Den nedre delen av bakgrunden utgörs av en monokrom mörk yta på vilken små blommor på tunna, raka stjälkar upprepas i tre små klungor på var sida om henne som mönstret på en tapet. I den övre delen är några grenar med stora köttiga blad återgivna. De utmed bildens högra del är skissartade i jämförelse med växterna på den motsatta sidan, likaså handen som är lagd över hennes ena arm i den nedre delen av bilden. Frida Kahlos porträtt av Lupe Marín påminner till kompositionen om ett sent självporträtt av Paula Modersohn-Becker, *Självporträtt*

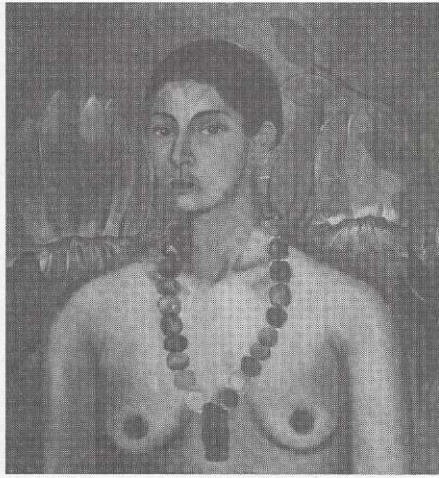
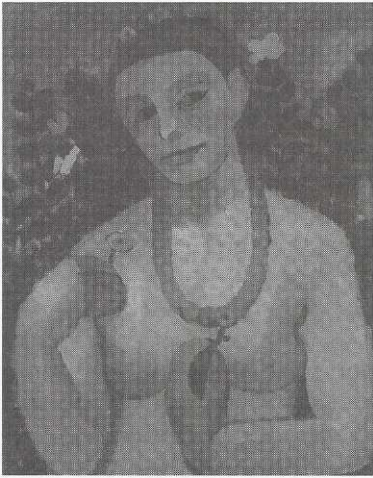


Bild till vänster: *Porträtt av Lupe Marín* (daterad till ca 1929), olja på duk (försvunnen).

Bild till vänster på nästa sida: *Självporträtt med bärnstenshalsband* (1906) av Paula Modersohn-Becker, olja på duk, 62,2 x 48,2 cm. Freie Hansestadt, Bremen.

Bild till höger på nästa sida: *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929), olja på duk (försvunnen).

Bild underst på nästa sida: *Doña Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, India cacique* (1757) av anonym målare, olja på duk, 67 x 56 cm. Museo Franz Mayer, Mexiko City.



med bärnstenshalsband från 1906.¹⁴² I sitt självporträtt är Paula Modersohn-Becker återgiven frontalt i halvfigur med huvudet vridet aningen åt vänster. Bakom henne är några kvistar med blad och små blommor återgivna. I sina båda händer håller hon i små blommor på raka stjälkar och utmed den övre kanten på hennes huvud är ytterligare tre små blommor inmålade. Det som mest skiljer dem åt är att i Paula Modersohn-Beckers självporträtt är hennes kropp naken och att hon har ett halsband med pärlor av bärnsten kring halsen.

Frida Kahlos målning *Naken indiankvinna* är försvunnen och finns endast dokumenterad i form av ett svartvitt foto.¹⁴³ Det finns ingen



uppgift om signering och den dateras till ca 1929. Denna bild har möjligen ännu mer gemensamt än den förra med Paula Modersohn-Beckers *Självporträtt med bärnstenshalsband* (1906). Bilden föreställer en kvinna i halvfigur med kroppen återgiven frontalt och med huvudet vridet en aning åt vänster. Hon är placerad framför en kompakt vägg av grenar med stora blad, hennes kropp är naken och kring hennes hals hänger ett halsband med stora pärlor. *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929) är Frida Kahlo första dokumenterade målning med en naken kvinnokropp, och den innehåller en märklig diskrepans i återgivningen av kvinnans kropp och huvud. Kroppen framstår robust och nästan platt i förhållande till det betydligt mer realistiskt återgivna huvudet, som om två stiltraditioner använts i en och samma bild utan att riktigt kunna samsas med varandra, ungefär som i *Porträtt av Miguel Lira* (1927). Den väldiga kroppen med sluttande axlar och hängande armar tycks mer höra ihop med den

plana vegetationen bakom än det i förhållande till kroppsvolymen mycket lilla huvud, vars tredimensionalitet skjuter det framåt mot bildplanet, bort från kroppen och växtligheten i bakgrunden.

Huvudet på den indianska kvinnan i Frida Kahlos målning är återgivet med kort svart hår och detaljerade anletsdrag. Hon har en hög välvd panna, en lång, smal och rak näsa, markerade läppar, mandelformade ögon under tunna svarta ögonbryn, och blicken riktad mot betraktaren men utan att riktigt nå fram. Återgivningen av kvinnans huvud påminner om återgivningen av huvudet på en indiansk kvinna i ett porträtt från den koloniala epoken som hänger på Franz Meyer-museet i Mexiko City, *Doña Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, India cacique*, målat 1757 av en okänd målare.¹⁴⁴ Benämningen *India cacique* i titlen efter flickans namn anger att hon är av indiansk adelsfamilj. Porträttet föreställer en ung indiansk kvinna som är återgiven i halvfigur, klädd i en pärl- och juvelbeströdd klänning, och med smycken i håret, kring halsen, armar och fingrar. I den övre högra delen av bilden är ett rött draperi återgivet medan resten av bakgrunden utgörs av en mörk monokrom yta. I bildens vänstra övre del är en stor platta omgiven av en barockram inmålad, vars text berättar att Doña Sebastiana Inés Josefa de San Agustín är 16 år och legitim dotter till Don Mathias Alexo Martinez och Doña Thomasa de Dios y Mendiola.¹⁴⁵ I en jämförelse med den indianska kvinnans huvud i Frida Kahlos målning framstår det nästan som en kopia av flickans huvud i porträttet från 1757, med samma huvudform, vridet åt vänster, svarta hår kammat bakom ena örat, välvda panna och tunna ögonbryn, långa, smala och raka näsa, form på munnen och mandelformade ögon med blicken riktad ut ur bilden men som inte helt möter betraktarens. Det förefaller nästan som om Frida Kahlo för sin första dokumenterade målning av en naken indiansk kvinna vänt sig till ett porträtt av en indiansk flicka från den koloniala epoken i Mexiko för återgivningen av kvinnans huvud, men där de tunga smyckena, den pärlbeströdda klänningen och bakgrunden rensats bort och istället ersatts av en kroppsgestaltning och en bakgrund som hämtats från ett självporträtt av en kvinnlig tysk modernist. En möjlig förklaring till dessa disparata bildkällor kulle kunna vara att Frida Kahlo inte haft möjlighet till eller hade praktisk erfarenhet av att måla efter nakenmodell och istället för en levande modell sökt upp en redan målad bild av en naken kvinnokropp. Detta motiv var inte särskilt vanligt inom bildkonsten under denna tid i Mexiko där en katolsk syn präglar synen på den nakna kroppen, och av den andeningen kan hon istället ha vänt sig till en europeisk bildtradition och valt en tysk kvinnlig konstnärs självporträtt för en återgivning av en indiansk kvinna med naken kropp. I de övriga porträtten är de som återges med indiansk etnicitet alla flickebarn och *Naken indianskvinna* är förmodligen den första målningen av Frida Kahlo där en vuxen person med indiansk etnicitet återges. Den dateras till ca 1929 men är förmodligen av ett tidigare datum, med all sannolikhet tillkommen före målningen *Två kvinnor* med en liknande bakgrund.

Två kvinnor föreställer två indianska kvinnor återgivna frontalt i halvfigur och placerade tätt intill varandra, den ena snett bakom den andra.¹⁴⁶ De bär klänningar med långa ärmor och högt skuren halslinning, den ena i klargult, den andra i mörkblått. Båda har långt mittbenat svart hår som hos den främre kvinnan försvinner i en fläta bakom ryggen och de har huvudet vridet i trekvartsprofil med blicken riktad snett uppåt. Bakgrunden utgörs av en lodrät häck av apelsinblad alldeles bakom kvinnorna och på en kvist intill den ena kvinnans huvud hänger två gröna omogna apelsiner. En liknande kvist förekommer



Två kvinnor (daterad till före 1929), olja på duk, 69,5 x 53,3 cm. Privat samling, USA.

utmed den högra bildkanten i *Porträtt av Cristina Kahlo* från 1928. Lite längre ned utmed bildens högra kant är en gul fjäril placerad på ett blad och uppe till vänster i bilden fladdrar ytterligare en fjäril på blå och gula vingar. I verkskatalogen uppges målningen *Två kvinnor* vara försvunnen och den dateras till före 1929.¹⁴⁷ Den är reproducerad genom ett svartvitt fotografi som är hämtat ur tidskriften *Mexican Folkways* från 1929. I samma nummer av tidskriften, men på en annan plats, finns även ett fotografi av det nygifta paret Frida Kahlo och Diego Rivera från deras bröllopsdag den 19 augusti 1929.¹⁴⁸ Av följande går egentligen inte att dra någon mer slutsats än att målningen var färdig ungefär samtidigt med giftermålet i augusti 1929 och att den bedömdes som såpass intressant att den kunde reproduceras i tidskriften. I *Frida Kahlo: The Paintings* (1991) av Hayden Herrera är *Två kvinnor* återgiven i färg genom ett fotografi från galleri Mary-Anne Martin / Fine Arts i New York och målningen uppges tillhöra en privat samling i USA.¹⁴⁹ Den bör således ha dykt upp någon gång under de tre år som förflöt mellan publiceringen av verkskatalogen 1988 och *Frida Kahlo: The Paintings* 1991. I Herreras bok dateras *Två kvinnor* till 1929 och i färgreproduktionen av målningen kan man se en signering i det nedre högra hörnet med "Frieda Kahlo" följt av siffrorna "192", där den sista siffran i årtalet av någon anledning inte är inte ifyllt eller eventuellt har suddats ut.¹⁵⁰ Märkligt nog finns ingen signering på motsvarande plats i det svartvita fotografiet av målningen i verkskatalogen.

Bakgrunden i de tre målningarna ovan utgörs av växter som finns i trädgårdar och parker i Mexiko City men samtidigt framstår de som hämtade från en mer "tropisk" och djungelliknande miljö. I ett brev till Alejandro Gómez Arias daterat den 12 oktober 1934 skriver Frida Kahlo att hon aldrig sett en djungel. Brevet innehåller även reflektioner kring hantering av perspektiv och placering av bakgrunden nära inpå bildens ytplan, samt kommentarer om en väggmålning och ett tryck, och jag låter därför här en längre passage ingå (med ursprungliga kursiveringar):

The electricity went out and I couldn't continue painting the *moninches*. I kept thinking about the decoration on the wall separated by *another wall* of wisdom. My head is full of microscopic arachnids and of a great amount of minute bugs. I think we'll also have to build the wall in a microscopic fashion; otherwise, it will be difficult to do the deceitful painting. Moreover, do you think that all the silent wisdom will fit in such a limited space? And what kind of unimportant books can hold *such* small print in almost nonexistent forges? *That is the big* problem, and it is up to you to solve it through an architectural perspective since, as you say, I can't organize anything in this *big réalité* without crashing right away, or I have to hang clothes in the air, or place what's far away in a dangerous and fatal closeness. You will save it all with a ruler and compass.

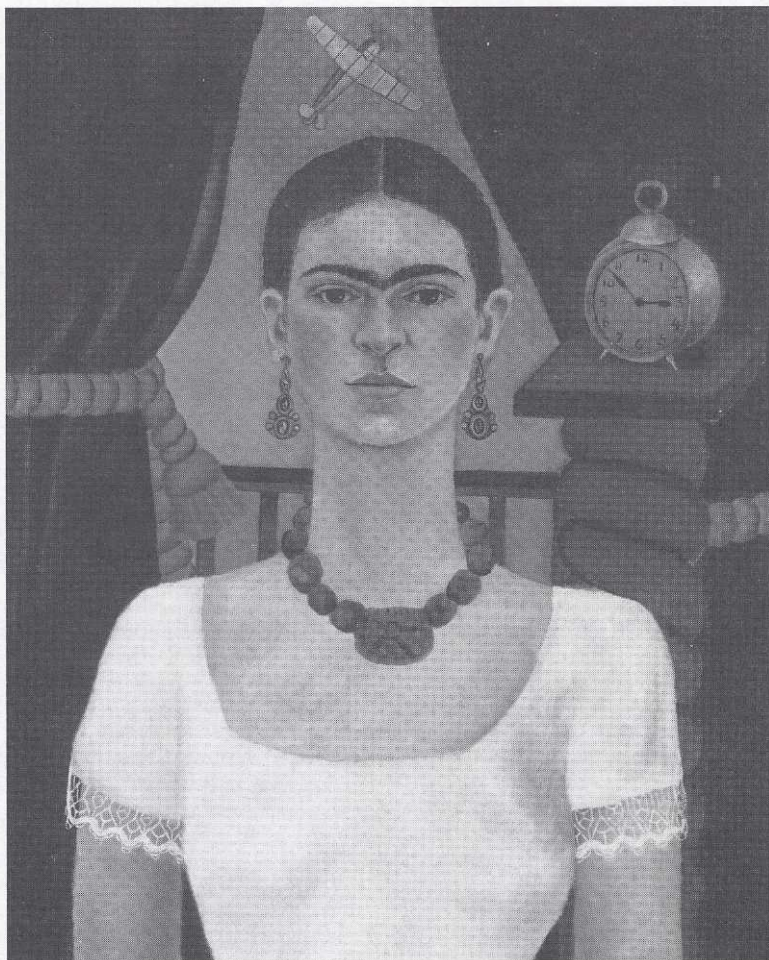
Don't you know that I've never seen a jungle? How can I paint a jungle background with bugs? What a great joke that is. Anyway, I'll do what I can, but if you're not pleased, you can proceed to a solid and efficient destruction of what's already been built and painted. But it'll take such a long time to build that we'll never even have the time to think about its collapse. I haven't been able to organize the parade of tarantulas and other beings, because I think it'll all end up stuck to the first layer of the infinite number that such a wall must have.¹⁵¹

Det är okänt vilken vägg och vilket tryck det kan ha handlat om, men kommentaren om att "hänga kläder i luften" syftar troligtvis på målningen *Min klänning hänger där* (1933) målad året innan. Om Frida Kahlo aldrig sett en djungel 1934 när hon skrev brevet och därför inte ansåg sig kunna måla en djungel med insekter, så har ändå de tre målningarna

Porträtt av Lupe Marin, Naken indiankvinna och *Två kvinnor* daterade till slutet av 1920-talet en bakgrund med en djungeliknande miljö. Kombinationen av bakgrunden med de frontalt återgivna och mökhyade kvinnorna i dessa tre målningar påminner om Diego Riveras muraler i trapphallen på Utbildningsministeriet, de som han målade efter resan i december 1922 till Tehuantepec och där kvinnorna kom att kallas "Riveras apor".¹⁵² De muraler som här avses, *Tropiska Mexiko* och *Xochipilli och hans utöware*, är målade utmed den östra och södra väggen mellan den första och andra våningen.¹⁵³ Miljön är en djungel med tropiska växter, slingrande lianer och prunkande grönska. Framför gudomen Xochipilli med blomstertatueringar på sina korslagda ben sitter två nakna indianska kvinnor vända in mot bildrummet och med ryggen ut mot betraktaren. På var sida om denna scen finns ytterligare två nakna indianska kvinnor. Båda står upp och är återgivna frontalt i helfigur, med sina bröst återgivna utan bröstvårtor och sitt kön dolt av löv från växter framför dem. Deras långa mörka hår faller fritt nerför deras axlar och bakom sig har de en tät vägg av tropisk grönska. Frida Kahlo bör ha känt till dessa motiv på Utbildningsministeriet som är beläget bara något kvarter ifrån Preparatoria där hon var student fram till 1925. Hon kan lätt ha gått förbi för att se dem, om så av ren nyfikenhet genom den uppståndelse motiven väckte i samband med invigningen av trapphallen i början av 1924. Hon kan knappast ha undgått att se dem när hon sökte anställning på biblioteket på Utbildningsministeriet 1925 efter att ha gått en kurs i maskinskrivning och stenografi.¹⁵⁴ Tre år senare blev hon själv förevigad i en mural på Utbildningsministeriet när Diego Rivera målade in henne som en centralgestalt i den inledande panelen *Utdelandet av vapen* (1928) på tredje våningen. Att vid samma tid samtidigt knyta an till de omdebatterade muralerna av Diego Rivera i sitt eget bildmaterial är helt i linje med den "indianisering" som Frida Kahlos porträttmåleri genomgår vid denna tid genom införandet av representanter för indiansk entitet och med ett experimenterande med färgen på hud, vilket även märks i hennes tidiga målade självporträtt.

Tidiga självporträtt

I den grupp av porträtt där en ny inriktning kan märkas är två självporträtt. Det ena som är osignerat och dateras till 1929 har kommit att kallas *Självporträtt 'tiden flyger'* efter ett flygplan och en klocka i bilden.¹⁵⁵ Kompositionen i *Självporträtt 'tiden flyger'* påminner om *Porträtt av en dam i vitt* (daterad till ca 1929). Frida Kahlos gestalt i halvfigur är återgiven frontalt framför ett isärdraget draperi och ett balkongräcke. Till höger står en grov piedestal med en väckarklocka vars visare visar några minuter i tre, och strax ovanför henne är ett flygplan återgivet mot en blå himmel. Det mörka mittbenade håret är bakåtkammat och i jämförelse med ett självporträtt från 1926 som brukar kallas *Självporträtt i sammetsklänning* har färgen på hennes hud mörknat.¹⁵⁶ Färgen på hennes hud är även mörkare än i hennes porträtt av kvinnor från samma tidsperiod, som till exempel *Porträtt av Cristina Kahlo* (1928) av sin yngre syster och *Porträtt av en dam i vitt* (daterad till ca 1929), men ljusare än i hennes porträtt av indianska flickaebarn, som *Porträtt av Virginia* (1929) och *Porträtt av en flicka* (daterad till ca 1929). Kring hennes hals hänger ett halsband med grova grå stenar och i öronen hänger långa guldörhängen. Hon är klädd i en kortärmad vit blus med en spetsbård kring ärmarna av samma slag som i *Porträtt av Virginia* (1929), där flickans klänning är kantad av en liknande spetsbård. På baksidan av porträttet av Virginia



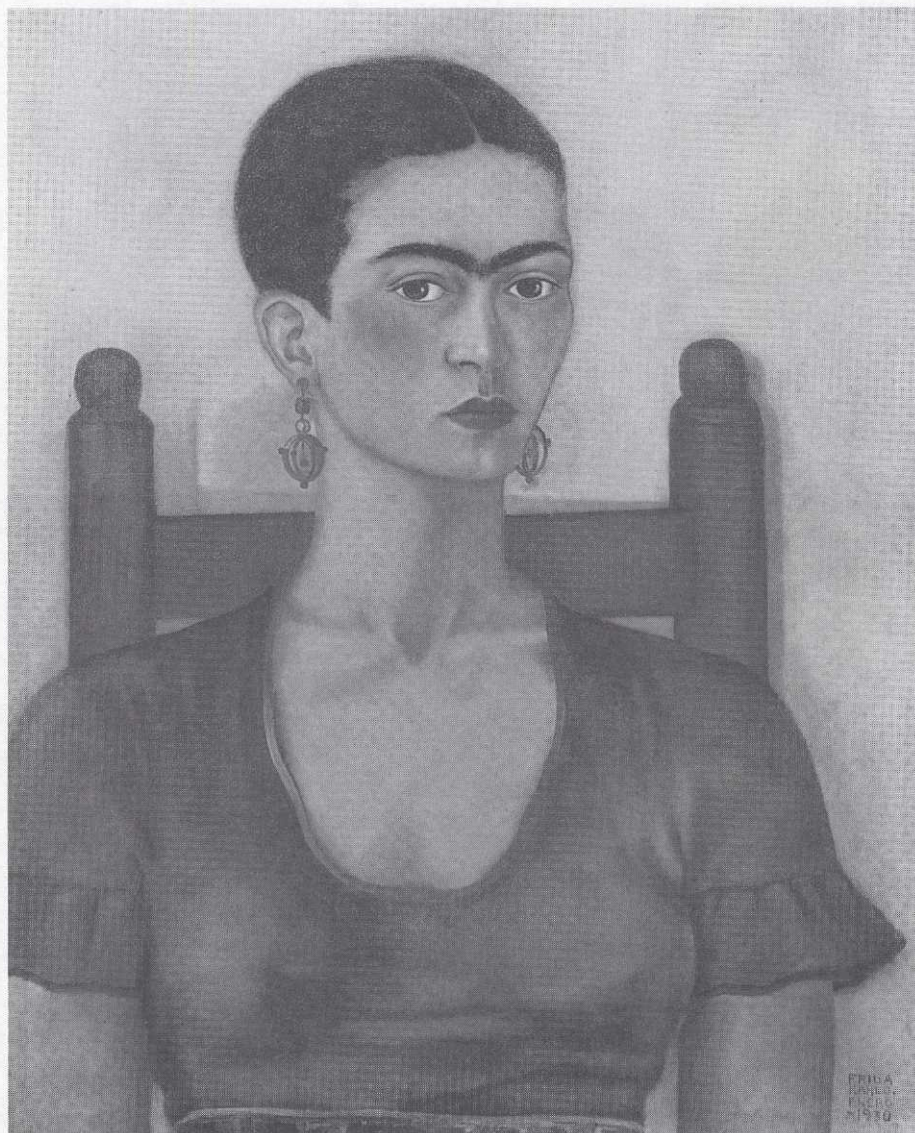
Självporträtt 'tiden flyger' (daterad till 1929), olja på masonit, 86 x 68 cm.
Privat samling, USA.

finns ett tecknat självporträtt som överensstämmer med återgivningen i *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929), och eventuellt kan den ha fungerat som en förberedande skiss till det målade självporträttet, eller så är teckningen ett tidigt stadium i ett självporträtt som övergavs och där duken istället användes för porträttet av Virginia.¹⁵⁷

I verkskatalogen har en svartvit reproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1923) placerats intill faktarutan för *Självporträtt 'tiden flyger'*, men utan att kommenteras i text.¹⁵⁸ Maugards självporträtt som är baserat på hans teckningsmetod som lanserades samma år, innehåller i likhet med Frida Kahlos självporträtt både inslaget med ett isärdraget draperi och ett flygplan i luften.¹⁵⁹ Frånsett flygplanet och de isärdragna draperierna har den eleganta framtoningen och de böljande linjerna i Maugards *Självporträtt* (1923) mer gemensamt med Frida Kahlos tidigare porträttbilder daterade till perioden 1926-1928, än med självporträttet daterat till 1929 som är målad i en mer naivistiskt präglad

stil och med en "folkligare" framtoning genom klädval och hudåtergivning. Istället för genom formelement som i Maugards teckningsmetod sker referenserna till en förkolonial epok i *Självporträtt 'tiden flyger'* genom symboliska föremål som det grova stenhalsbandet kring halsen. Flygplanet i Frida Kahlos självporträtt fungerar som en markör för modernitet, teknikens utveckling och erövrandet av luften, och det kom att dyka upp i flera konstnärers verk från omkring 1930 och framåt, inte minst inom väggmaleriet under 1930-talet i USA, då industritematiken var ett dominerande motiv. Flygplan förekommer till exempel i E. Trumbulls takmålning från 1928-30 i foajén till The Chrysler Building i New York, i Arthur Covys 1930-tals målning i taket i foajén till The Squibb Building i New York, och i Diego Riveras muraler *Allegori över Kalifornien* (1931) på Börsen i San Francisco och *Detroits industrier* (1932-1933) i Detroit. Flygplanet i Frida Kahlos självporträtt skulle även kunna anspela på en enmansflygning till tretton länder i Latinamerika vintern 1927-1828 av Charles Lindbergh. Den genomfördes som en diplomatisk handling, och hans landning i Mexiko City i december 1927 efter en nonstopflygning från Washington D. C. var en händelse som fick en enorm uppmärksamhet, bland annat genom den tidigare nämnda manifestationen på Stadion i Mexiko City med dansande tehuana-kvinnor.¹⁶⁰ Det osignerade självporträttet kanske även ligger närmare denna händelse i tid än efterhandsdateringen till 1929 anger. Vid denna tid fungerar införandet av ett flygplan även som en referens till amerikanskan Amelia Earhart, som år 1928 var den första kvinnan som ensam flög över Atlanten.¹⁶¹

Inslaget med ett isärdraget draperi, som även förekommer i *Porträtt av en flicka med ett band runt midjan* (daterad till ca 1929) och *Porträtt av en dam i vitt* (daterad till ca 1929), samt i Maugads *Självporträtt* (1923), och som här för första gången förs in i ett av Frida Kahlos självporträtt (daterat till 1929), är hämtat från den koloniala epokens porträttradition i Mexiko, som i sin tur är ett arv från en europeisk och spansk porträttradition. Under den koloniala epoken i Mexiko var det isärdragna draperiet ett flitigt förekommande inslag inom porträttmåleriet i Nya Spanien och det förekommer från 1600-talet fram till tidigt 1800-tal, framförallt under 1700-talet.¹⁶² Dessa porträtt återgav personer med inflytelserika poster inom den profana och religiösa sektorn, med undantag från porträtt av nunnor, vilka kunde komma från andra sociala skikt. Frånsett "porträtt"-återgivningarna av manliga helgon från Europa är porträtt av munkar mycket sällsynta i Mexiko.¹⁶³ Av nunnor däremot existerar en mängd porträtt som krönta med blomsterkronor gett upphov till en tradition kallad *monjas coronadas* (krönta nunnor), där bruket med draperiet ibland förekommer.¹⁶⁴ Bruket med ett draperi förekom sällan i det "folkliga" porträttmåleriet under 1800-talet, inte heller i porträtt från 1800-talet av konstnärer som José Maria Estrada och Hermenegildo Bustos.¹⁶⁵ Framemot sékelskiftet 1900 kom det däremot att tas upp inom porträttfotografi i Mexiko, vilket Frida Kahlos far Guillermo Kahlo ägnade sig åt från 1910-talet och framåt.¹⁶⁶ Förutom i *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929) förekommer inslaget med ett isärdraget draperi i ytterligare två av Frida Kahlos självporträtt, *Mellan draperierna* (1937) och *Det sårade bordet* (1940), där draperiet successivt har flyttats framåt i bildrummet. I *Självporträtt 'tiden flyger'* (1929) är de placerade bakom Frida Kahlos gestalt, i *Mellan draperierna* (1937) är de placerade på samma avstånd från bilden ytplan som Frida Kahlos gestalt och som titeln anger är placerad *mellan* draperierna, och i *Det sårade bordet* (1940) slutligen är det isärdragna drapiet placerat i bildens förgrund så att bildens motiv framstår som i ett tittskåp.



Självporträtt (1930), olja på duk, 65 x 55 cm. Privat samling, USA.

Det andra självporträttet i denna grupp av porträtt kallas enbart *Självporträtt*, och det är signerat i det nedre högra hörnet med "Frida Kahlo. Enero-1930".¹⁶⁷ Frida Kahlos gestalt är återgiven i halvfigur med huvudet vridet i trekvartsprofil och hon sitter i en enkel trästol mot en milt ljusrosa vägg. Klädelsen består av en blå blus med rundad halslinning och volanger kring de korta ärmarna, håret är antingen kortklippt eller bakåtkammat och i örsnibbarna hänger långa örhängen av guld med små röda stenar eller pärlor. För övrigt är bilden rensad på detaljer och uppbyggd av enhetligt sammanhållda färgfält i väggen, stolen, blusen och huden. Återgivningen av hennes gestalt i *Självporträtt* (1930) följer den i *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929) vad gäller frontaliteten av kroppen, det mittbenade och bakåtlagda håret, de långa örhängena och den mer folkliga framtoningen vad gäller klädsel. Vad som skiljer de båda självporträtten åt förutom huvudets vridning är placeringen av kroppen i stolen och den monokroma bakgrunden. Förekomsten av dessa inslag i *Självporträtt* (1930) överensstämmer med barnporträtten, framförallt de två porträtt där flickornas indianska etnicitet har betonats, den försvunna målningen *Porträtt av en flicka med halsband* (daterad till ca 1929) och *Porträtt av Virginia* (1929).

För en sammanfattning av Frida Kahlos konstnärliga verksamhet under 1920-talet började Frida Kahlo uttrycka sig visuellt redan under första halvan av 1920-talet och hade mot mitten av decenniet arbetat i olika material som teckning, akvarell, olja och grafik. Redan i de tidiga tecknade självporträtten från tiden innan 1925 finns den grundstruktur som sedan kom att bli genomgående för hennes självporträtt, med en frontal kroppsåtergivning, ett allvarligt ansiktsuttryck och en markering av ögonbrynen. Bildmaterialet från 1920-talet kan betraktas som en tydlig spegling av samtida konstteori, men där hon inte bara hämtat inslag från samtida mexikanska konstnärers bilder, utan även koloniala och europeiska bildkällor. Den konstnärliga process som Frida Kahlos måleri genomgår skulle kunna beskrivas som ett experimenterande med stilar, motivkategorier och bildkompositioner, där hon provat sig fram genom de olika inriktningar som dominerat och tidvis även arbetat med flera olika stilriktningar parallellt. Omkring 1928 kan man notera en större stilmässig enkelhet och mer avskalade motiv. Samtidigt förs representanter för indiansk etnicitet in i hennes porträttbilder och en ny bakgrund bestående av växtlighet introduceras. Parallellt förändras även Frida Kahlos självporträtt. Inslag hämtade från den koloniala epokens bildtraditioner förs in och hennes självrepresentation får en folkligare framtoning vad gäller klädsel och en större betoning av indiansk etnicitet genom att hudens färg mörknar.

Tidigt 1930-tal i USA

Ett urval komponenter i Frida Kahlos måleri från 1920-talet förenas så småningom gradvis och smälter samman till ett för Frida Kahlo karakteristiskt bildspråk som tar form i början av 1930-talet. Det tre målade självporträtten i halvfigur från senare delen av 1920-talet fylls från tidigt 1930-tal på med fler där hudåtergivningen successivt mörknar, och så småningom smälter representationen av indianska kvinnor i *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929) och *Två kvinnor* (daterad till före 1929) samman med Frida Kahlos självrepresentation. Men det skulle dröja ända fram till 1937 innan en liknande bakgrund av växtlighet som introduceras i de tre målningarna *Porträtt av Lupe Martín* (daterad till 1929), *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929) och *Två kvinnor* (daterad till före 1929) förs in som bakgrund i hennes självporträtt. Den stilteknik som *Två kvinnor* (daterad till före

1929) är målad med skiljer sig från *Porträtt av Lupe Martín* (daterad till 1929) och *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929), vilka är målade i en mer naivistisk stil. *Två kvinnor* (daterad till före 1929) pekar istället framåt mot ett mer realistiskt återgivet måleri som tar form i samband med Frida Kahlos vistelse i början av 1930-talet i San Francisco, Detroit och New York.

Vistelsen tillsammans med Diego Rivera i USA började i mitten av november 1930 i San Francisco där de stannade fram till den 8 juni 1931, då de flög tillbaka till Mexiko City.¹⁶⁸ Ungefär fem månader senare anlände de den 13 november 1931 i New York med båt från Mexiko och med på resan var även konstnären Ramón Alva de la Canal och Mrs Frances Flynn Paine som bland annat arbetade som rådgivare i konst för familjen Rockefeller.¹⁶⁹ Den 23 december 1931 öppnade en retrospektiv utställning med Diego Riveras verk på Museum of Modern Art i New York och den pågick fram till den 27 januari 1932. Från New York fortsatte de till Detroit, dit de anlände den 21 april 1932. I Detroit tillbringade Frida Kahlo nästan ett år frånsett en dryg månad under hösten då hon återvände till Mexiko med anledning av att hennes mor var svårt sjuk. Tillsammans med Lucienne Bloch som arbetade som Diego Riveras assistent på Detroit Institute of Art reste hon den 4 september 1932 från Detroit med tåg hela vägen till Mexiko City där hon stannade till i mitten av oktober, och återvände till Detroit igen efter att modern dött. Sent i mars följande år reste hon tillsammans med Diego Rivera med tåg från Detroit till New York, där de stannade året ut. Den 9 maj 1933 avbröts Diego Riveras arbete på Rockefeller Center på grund av det införda porträttet av Lenin som Rivera vägrade att ta bort, men han fortsatte att arbeta i New York under sommaren och hösten för *The Communist Party Opposition*, en antistalinistisk falang, och för *The Communist League of America*, en sammanlutning av trotskister.¹⁷⁰ Den 20 december 1933 lämnade Frida Kahlo och Diego Rivera New York och reste tillbaka till Mexiko med båt via Havanna på Kuba.¹⁷¹

Under sin drygt treåriga period i USA målade Frida Kahlo några av de målningar hon senare kommit att bli så uppmärksammas för, som *Porträtt av Luther Burbank* (1931), *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931), *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Födelse* (1932), *Förlorat begär* (1932) och *Min klänning hänger där* (1933). De innehåller fler symboliska detaljer än i hennes tidigare måleri, flera även en olika typer av infogade textpartier. Till skillnad från den tidigare gruppen porträtt från 1928-1931 där personerna är återgivna i delfigur är samtliga i dessa målningar återgivna i helfigur. I *Porträtt av Luther Burbank* (1931), *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), och *Förlorat begär* (1932) introduceras även en ny slags bakgrund i form av ett vidsträckt landskap.

Porträtt av Luther Burbank (1931) är målad i samband med vistelsen i San Francisco och den har dubbel signering. I det nedre vänstra hörnet är den signerad med "Frieda Kahlo" och i det nedre högra hörnet med "Frida Kahlo. 1931".¹⁷² Samma år inkluderades Luther Burbank även i Diego Riveras muralmålning *Allegori över Kalifornien* på Börsen i San Francisco där Kalifornien återges i form av en kvinnogestalt som i sina utbredda armar håller fram Kaliforniens apelsinodlingar.¹⁷³ Luther Burbank var en berömd botaniker som arbetade med förädling av fruktträd. I Frida Kahlos porträtt är han återgiven frontalt klädd i mörk kostym och placerad i bildens mitt framför ett böljande öde landskap som vid horisonten övergår i en klarblå himmel med skyar av moln. På ena sidan om honom står ett träd med apelsiner och på den andra en trädgren med stora mogna apelsiner. Med sin ena hand håller han upp en växt framför sig med stora blad och uppdragna rötter, och



Porträtt av Luther Burbank (1931), olja på masonit, 86,5 x 61,7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

samma slags växtblad återkommer senare i målningen *Jag och min amma* (1937), där de fungerar som en pendang till ammans bröst i genomskärning. Burbanks ben är placerade i en trädstam vars rötter växer genom ett liggande människoskelett nere i jorden. Det är ett inslag som förmodligen är hämtat från Diego Riveras fresk *Blodet av de revolutionära martyrerna ger näring åt jorden* (1926) på Lantbruksuniversitetet i Chapingo utanför Mexiko City, där två döda män omsvepta av rött tyg ligger nedgrävda i jorden och växt-rötter ovanför dem leder upp till en tät vägg av majsplantor.¹⁷⁴ I Frida Kahlos målning är det liggande skelettet bart inpå kraniet medan senor och muskler finns kvar på kroppen, som om förottnelseprocessen fortfarande pågår. Längst ned utmed bildkanten står det skrivet med svart "Luther Burbank" med skrivstil. Trädstammens rötter som hämtar näring ur jorden genom kroppen av en död människa och sedan övergår i Luther Burbanks gestalt får honom att framstå som en hybrid mellan människa och växt i ett cykliskt kretslopp.

Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA (1932) målades året därpå i Detroit och bildens komposition påminner om *Porträtt av Luther Burbank* (1931). I likhet med Luther Burbank är Frida Kahlos gestalt återgiven stående frontalt i helfigur i bildens mitt. De tre nivåerna himmel, mark och underjord finns också med men istället för ett knippe växtblad håller hon i en mexikansk flagga och istället för i en trädstam är hon placerad på en piedestal. Bilden innehåller även ett landskap vilket breder ut sig på båda sidor om henne och representerar Mexiko respektive USA. USA till höger i bilden är återgivet som ett industrilandskap med skyskrapor och fabriksbyggnader. Från fyra höga skorstenar stiger rök upp mot skyn till ett moln i vilket det amerikanska stjärnbaneret svävar, och varje skorsten har en påskriften bokstav vilka tillsammans bildar namnet Ford. Bredvid Frida Kahlos gestalt står fyra fläktkonstruktioner i metall, så kallade cykloner, vilka är placerade på rad likt fyra mänskliga figurer.¹⁷⁵ De följs längre ned av tre elektriska apparater vars sladdar slingrar sig ned likt rötter i jorden som återges i genomskärning.

Mexiko till vänster breder ut sig i form av ett ruinlandskap med en förfallen pyramid, högar av sten, en liggande stensulptur i form av en döds-kalle och två stensulpturer av fertilitetsgudinnor, varav den ena ammar ett barn och den andra har ett uppförstorat underliv.¹⁷⁶ Som en pendang till de elektriska apparaterna i det öde industrilandskapet är marken nedanför ruinerna på den mexikanska sidan fylld av tropiska blommande växter vars rötter försvinner ned i underjorden. På himlen ovanför svävar två moln vilka omgärdar en röd sol och en gul månskära med ansikten. Den finurliga placeringen av det amerikanska stjärnbaneret i molnet av rök över USA medför att även stjärnor finns med över himlen. Där molnen snuddar varandra över Mexiko är en röd blixtn återgiven mot himlen i ett zig-zag linje som är riktad ned mot pyramiden och ur solens mun rinner tre breda rännilar av blod som en anspelning på den förkoloniala epokens blodskult och soldyrkan. Flera av bildelementen över himlen knyter an till Maugards teckningsmetod, som solens cirkel, månens halvcirkel, blodet ur solens mun i vågor och blixtns zig-zag linje.¹⁷⁷ Föremålen på marken på den mexikanska sidan pekar tidsmässigt bakåt till en förkolonial tidsepok och de tre nivåerna himmel, jord och underjord kan även sättas i samband med den förkoloniala epokens föreställningar om världsallet i flerskicktade nivåer, ett inslag som senare upprepas i *Samma jord* (1939), *Hoppets träd* (1946) och *Universums kärleksomfamning, Jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949).¹⁷⁸

Frida Kahlos gestalt på piedestalen är klädd i en hellång rosa klänning med korta ärmor och volanger och över armarna har hon långa vita spetshandskar som är öppna

kring händerna. Det mittbenade håret är samlat i en fläta med ullgarn och lagt i en krans utmed huvudet, och kring halsen har hon ett rött korallhalsband med små gröna löv, vilket påminner om halsbandet i *Porträtt av Mrs Jean Wight* (1931). Nedanför klänningens volanger sticker två röda skospetsar fram och i ena handen håller hon i en cigarett, i den andra en mexikansk flagga i genomskinligt tunt crepepapper. Målningen är signerad på den kubformade piedestalen där det står skrivet i versaler: "Carmen Rivera Pintó su Retrato el Año D 1932".¹⁷⁹ Frida Kahlos gestalt delar bilden på mitten i två delar och placerad som en staty på en piedestal framstår hon som en allegorisk representation av gränzonen mellan Mexiko och USA. Den är jämförbar med Diego Riveras personifiering av Kalifornien i *Allegori över Kalifornien* (1931) från året innan, men Frida Kahlos allegoriska framställning är betydligt mer politiserad genom "mexikaniseringen" av sin självrepresentation och genom den tidsaspekt som finns inskriven i målningen.

Genom klädseln och förvandlingen av sitt tyska namn till Carmen Rivera, hennes andra förnamn och efternamn som gift, definieras gränzonen som mexikansk vilket understryks av den mexikanska flaggan som hon håller i sin hand och vars färger rött,



Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA (1932), olja på metall, 31 x 35 cm. Privat samling, USA.

grönt och vitt tas upp i smycken, handskar och skor. Den tidsaspekt som skrivs in i bilden genom ett modernt industrilandskap på den ena sidan och ett förkolonialt ruinlandskap på den andra placerar Frida Kahlos gestalt i bildens mitt i en historisk epok som i relation till en samtid pekar bakåt, vilket accentueras av tillägget *anno domini* i signeringen och av att porträttgestaltningen sluter an till en bildtradition hämtad från den koloniala epoken.¹⁸⁰ Representationen av den personifierade gränszonen får därigenom en anstrykning av att tillhöra en äldre tidsepok då landmassan norr om den nuvarande gränsen var en del av Mexiko, men som efter det så kallade Guadalupe Hidalgo-fördraget (1848) annekterades av USA, jämte dess mexikanska befolkning.¹⁸¹ I ett brev till Leo Eloesser i San Francisco daterat den 14 juni 1931 i Coyoacán skrev hon året innan målningen:

Mexico is, as always, disorganized and messed up. The only thing it has left is the great beauty of the land and of the Indians. Every day, the ugly part of the United States steals a piece; it is a shame, but people have to eat and it is inevitable that the big fish eat [sic] the small one.¹⁸²

Gestaltningen av gränsen i *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) fungerar som en semiotisk återannektering av gränzzonen som mexikansk och den tar upp en identitetsproblematik som fortfarande är aktuell. Dess politiska anspråk kan jämföras med hur chicanas/os arbetar, som till exempel skribenten Gloria Anzaldúa och bildkonstnären Guillermo Gómez Peña.¹⁸³ *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) är en av Frida Kahlos första målningar målade på metall, en teknik hon kom att använda sig av fram till tidigt 1940-tal, parallellt med duk och pannå. Den sista dokumenterade målningen på metall är *El Pedregal* (1943).¹⁸⁴ Tekniken att måla på metall används inom en tradition med religiösa bilder kallade *retablos* och *ex-votos* vilka sätts upp i kyrkor eller i hemmet och målas av amatörer eller oskolade konstnärer, och under 1920-talets nationalistiska konstfrämjande lyftes *retablo*-måleriet fram av konstnärerna Manuel Rodríguez Lozano och Diego Rivera som en genuint folkligt förankrad konstform.¹⁸⁵ I Mexiko används termen *retablos* för religiös folkkonst överhuvudtaget i vilken *ex-votos* ingår som en undergrupp. I en undersökning av det mexikanska *retablo*-måleriet i Mexiko kallar Gloria Fraser Giffords huvudgruppen inom detta måleri för *retablos santos*, vilket avser målningar i litet format av Kristus, Madonnan eller ett helgon ämnade för personligt bruk, medan *ex-votos* definieras som målningar tillkomna som ett minne i tacksamhet efter ett tillfrisknande från en allvarlig sjukdom, en mirakulös räddning från en olyckshändelse eller fysisk skada, avsedda att sättas upp i en kyrka eller ett kapell nära bilden av den religiösa gestalt som bistod med hjälp.¹⁸⁶ *Ex-votos* är uppbyggda i tre nivåer, med en visuell återgivning av händelsen i bildens mitt, den religiösa gestalt till vilken bilden är helgad i den övre delen och ett textparti som beskriver händelsen i ord oftast längst ned. Den bildtradition som Frida Kahlo knyter an till är den tradition med tacksägelsebilder kallade *ex-votos*, vars bildstruktur har en berättande karaktär och med partier av inskriven text som ett genomgående inslag.¹⁸⁷ Det är även denna typ av folkligt förankrat måleri som Frida Kahlo och Diego Rivera samlade på, av vilka ett urval är uppsatta i Frida Kahlo-museet.

Målningen *Min klänning hänger där*, målad på metall, är den första dokumenterade målningen av Frida Kahlo med en tehuacankläning.¹⁸⁸ Den är osignerad, men på baksidan av målningen är det skrivet: "Pinté esto en New York cuando Diego estaba pintando el mural en Rockefeller Center" (Jag målade denna i New York när Diego målade



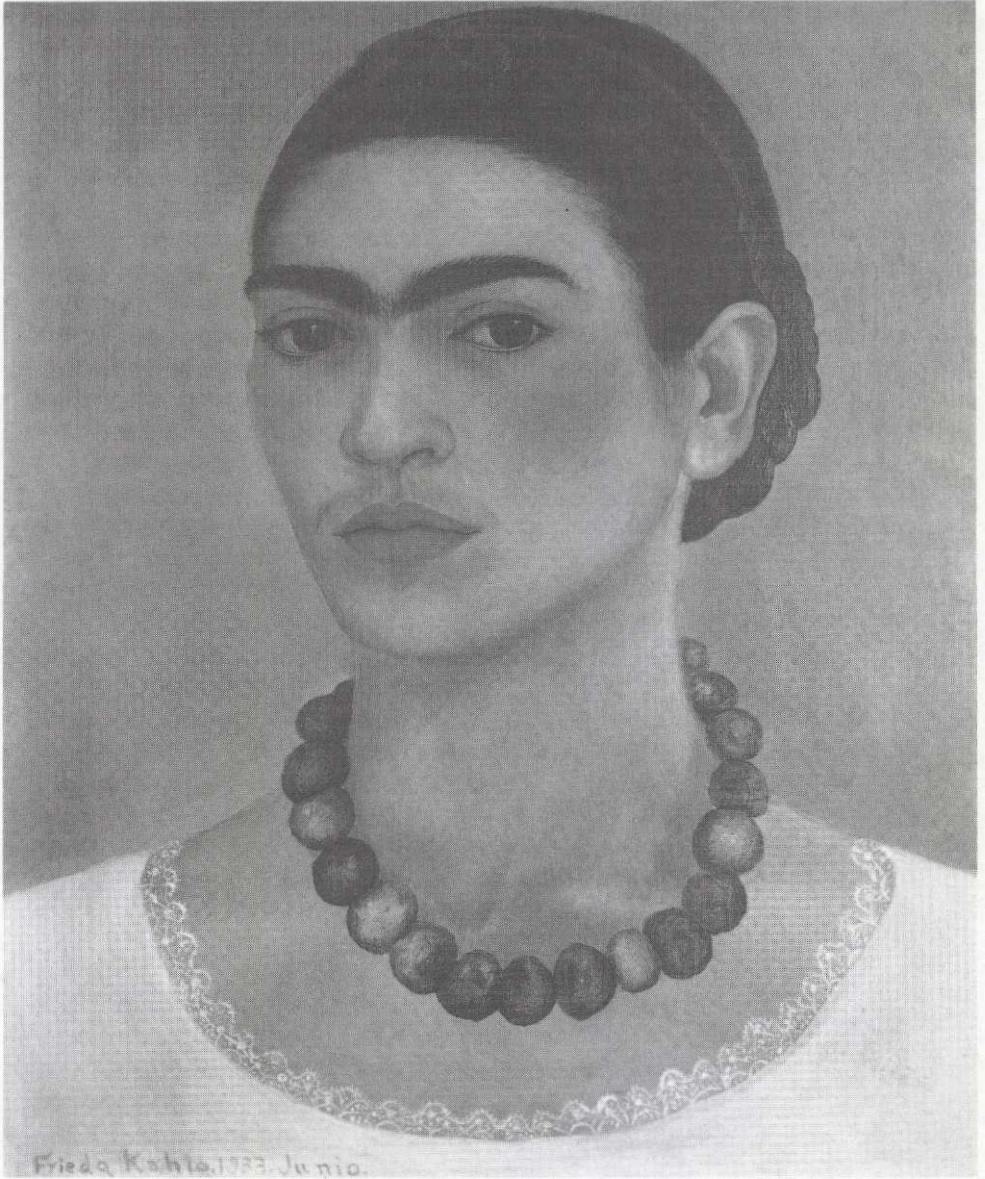
Min klänning hänger där (1933), olja och klipp ur tidningar på masonit, 46 x 50 cm. Privat samling, USA.

en mural på Rockefeller Center). Diego Riveras arbete på Rockefeller Center som varade från slutet av mars fram till den 9 maj 1933 är därmed den tidsperiod som målningen kan dateras till.¹⁸⁹ Denna tidsperiod tycks även vara den tid då hon själv började bära tehuanaclänning, för i ett brev daterat den 16 november 1933 ungefär ett halvår efter målningens tillkomst skrev hon från New York till Isabel Campos i Mexiko City att hon börjat vänja sig vid att bära klänningen. I brevet beskriver hon även hur kvinnor i New York börjat imitera hennes sätt att klä sig i en strävan att klä sig ”som mexikaner”, vilket ger en signal om att tehuanaclänningen vid denna tid fungerade som en markör för något typiskt ”mexikanskt”:

Here in Gringolandia I spend my days dreaming of going back to Mexico, but for Diego's work it's been absolutely necessary to stay here. New York is very beautiful and I'm much happier here than in Detroit, but I miss Mexico, nevertheless. This time we'll stay here almost a year, and then we may go to Paris, but for now, I don't want to think about what's coming later. Yesterday it snowed here for the first time, and soon it will be so cold and fuc-bulous: but there's no choice but to put on the wool underwear and endure the snow. At least with my infamous long petticoats, the cold affects me less, but suddenly a freezing cold hits me and twenty petticoats can't protect me. I'm still as crazy as usual, and I've already become accustomed to this old dress. Some gringas have imitated me; they want to dress like 'Mexicans', but those poor women look like turnips, and to tell you the truth they look plain ugly. That doesn't mean that I look great, but at least acceptable. (Don't laugh!).¹⁹⁰

Genom uttrycken Gringolandia för USA och *gringas* för anglo-amerikanskor förmedlar brevet en avståndstagande attityd till USA, och hennes val att i en stadsmetropol som New York klä sig i en indiansk tehuanaclänning kan vara en del av en ideologisk markering som genom klänningen även skrivs in i *Min klänning hänger där* (1933). I målningen hänger en tehuanaclänning med en broderad blus i rött och en spetskantad kjol i grönt på en galge i bildens mitt. Galgen hänger i sin tur upphängd på ett snöre vars ena ände är fäst på en toalettstol och den andra på en pokal, vilka är placerade på två piedestaler. Runt omkring ses byggnader från Manhattans stadslandskap. Börsen på Wall Street är placerad alldeles ovanför klänningen och längst upp i bilden är en bit av Atlantens hav återgivet, med Frihetsgudinnan på Liberty Island och Ellis Island där nyanlända immigranter togs emot som en enda sammanhängande ö. Bildens nedre del utgörs av ett collage av klipp ur dagstidningar med svartvita fotografier av hungrande människor i matköer under depressionen.¹⁹¹ Till vänster om dem ses några brinnande byggnader och till höger en överfull soptunna med köttslamsor och matrester, ett inslag som senare återkommer i målningen *Utan hopp* (1945).

Eftersom målningen *Min klänning hänger där* (1933) är tillkommen i samband med Diego Riveras arbete på Rockefeller Center, som var den största byggnad som uppförts på privat initiativ och som dessutom finansierades genom en privat förmögenhet mitt under depressionen, fungerar den införda tehuanaclänningen som en kritisk kommentar till den konsumtionskultur och det kapitalistiska samhällssystem som USA representerar.¹⁹² Mellan dess finansiella centrum Börsen på Wall Street och de ringlande köerna av hungrande människor nedanför är den tomma tehuanaclänningen placerad som ett utropstecken, där klänningens politiserade symbolik förmedlar en postrevolutionär mexikansk nationalism, i kontrast till grannen i norr och som en signal om ett alternativ.



Självporträtt med halsband (1933), olja på metall, 35 x 29 cm. Jacques och Natasha Gelmans samling, Mexiko City.

Från 1933 finns även ett självporträtt målat med olja på metall som kallas *Självporträtt med halsband*.¹⁹³ Det är signerat i det nedre vänstra hörnet med den tyska stavningen av förnamnet "Frieda Kahlo. 1933. Junio", och är således också tillkommet i New York. I självporträttet är Frida Kahlos gestalt återgiven från axlarna och uppåt med huvudet vridet i trekvartsprofil mot en milt grågrön bakgrund. Hon är klädd i en vit blus med en skir spetsbård utmed uringningen, håret är uppsatt i en fläta som knutits upp utmed huvudet med ett tunt mörkt band i en rosett och kring halsen hänger ett halsband med stora grågröna jadedpärlor. Kompositionen utgör en kombination av hennes två föregående självporträtt i delfigur. Figurgestaltningen följer *Självporträtt 'riden flyger'* (daterad till 1929) och bakgrunden *Självporträtt* (1930). Men till skillnad från dessa är det i övrigt så avskalade motivet utfört med minituöst återgivna detaljer i ansiktet, som mustaschen i mörka fjun ovanför överläppen, stråna i de sammanväxta ögonbrynen över näsroten, de långa mörka ögonfransarna, samt de glittrande ljusreflexerna över iris och utmed kanten mellan ögat och den nedre ögonfransraden. *Självporträtt med halsband* (1933) innehåller även en större behåring av ansiktet och en mörkare hudåtergivning än *Självporträtt 'riden flyger'* (daterad till 1929) och *Självporträtt* (1930). Kompositionen i *Självporträtt med halsband* (1933) upprepas senare i ett självporträtt i delfigur kallat *Självporträtt med lockigt hår*, som är försvunnet och dateras till 1935.¹⁹⁴ I detta självporträtt är behåringen av ansiktet och den mörka hudåtergivningen ännu tydligare markerade.

Den realistiska stil som växer fram i Frida Kahlos måleri under tidigt 1930-tal i USA är sedan genomgående fram till i början av 1950-talet. Från omkring 1951-1952 och fram till sin död 1954 är hennes måleri mer präglad av ett modernistiskt formspråk som påminner om den samtida konstnären María Izquierdos måleri, med en friare penselföring och tydligt markerade penseldrag, tjockt pålagd färg och en förhöjd målerisk ytstruktur, minskad djupverkan och en större tvådimensionalitet.¹⁹⁵ Under perioden i USA breddar Frida Kahlo referenserna till mexikanska bildtraditioner genom att sluta an till traditionen att måla på metall som underlag, och i likhet med *exvoto*-måleriets berättande motiv innehåller även självporträtten i helfigur från USA 1932 och framåt narrationer av olika slag. En annan märkbar förändring som inträder i samband med vistelsen i USA är att bildernas narrativa struktur får fungera som kommentarer ur kritiska perspektiv av ideologiska och politiska frågor. I några av Frida Kahlos självporträtt i helfigur av vilka de första är tillkomna 1932 tas en kroppstematik upp med utgångspunkt från den nakna kvinnliga kroppen. De innehåller även inslag av sexualupplysande karaktär, vilket kan sättas i samband med samtida politiska händelser i Mexiko och en pågående debatt om införandet av sexualundervisning i skolan, vilket diskuteras i följande kapitel.

6. Kropp, kön, och sexualitetsmetaforik

Myten om missfallet 1932

MÅLNINGARNA *FÖDELSE* (1932) och *Förlorat begär* (1932), en litografi kallad *Frida och missfallet* (1932), samt en ofullbordad målning kallad *Frida och kejsarsnittet* (daterad till 1932) har framförallt satts i samband med Frida Kahlos avbrutna graviditet i Detroit 1932. Den har angetts som ett missfall, första gången är i Bertram Wolfes biografi över Diego Rivera från 1939, och Hayden Herrera tolkar i sin biografi över Frida Kahlo målningen *Förlorat begär* (1932) som en biografisk dokumentation av ett missfall och ett uttryck för den sorg som Frida Kahlo skulle ha upplevt över att ofrivilligt ha förlorat ett barn.¹ Att Frida Kahlos avbrutna graviditet 1932 var ett missfall baserar Herrera på ett uttalande av Frida Kahlo för konsthistorikern Raquel Tibol våren 1954, som publicerades i Tibols bok *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios y Aproximaciones* 1977, då Frida Kahlo skulle ha sagt: "Mitt måleri bär inom sig smärtans budskap... Måleri fullbordar livet. Jag miste tre barn... Målningar ersatte allt detta. Jag tror att arbete är det bästa".² Men vad betyder egentligen detta uttryck "jag miste tre barn"?

Att Frida Kahlos avbrutna graviditeter var tre till antalet bekräftas av den medicinska journal som den i Mexiko verksamme tyske läkaren Henriette Begun skrev ned 1946 över Frida Kahlos sjukdomshistoria, och som även den publicerades 1977 i Tibols bok *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios y Aproximaciones*.³ Beguns medicinska journal täcker åren från Frida Kahlos födelse fram till år 1946, och enligt den avbröts graviditeter år 1929, 1932, och 1934. Den första graviditeten 1929 avbröts i Mexiko genom ett kirurgiskt ingrepp, och som orsak till ingreppet anges ett "deformerat bäcken".⁴ I sin biografi över Frida Kahlo anger Herrera orsaken till den första aborten istället att "fostret låg fel", och med hänvisning till en teckning och en ofullbordad målning daterar hon aborten istället för år 1929 till 1930.⁵ Som källa för sina uppgifter anger Herrera Beguns sjukjournal, trots att uppgifterna där inte överensstämmer med de Herrera själv presenterar.⁶ Längre fram i biografien citerar Herrera ur ett brev till läkaren Leo Eloesser daterat den 26 maj 1932 som Frida Kahlo skrev i Detroit i samband med att hon var gravid för andra gången, där hon skriver att den första aborten i Mexiko genomfördes efter tre månaders graviditet: "För två år sedan gjorde jag abort i Mexiko, då jag var i ungefär samma tillstånd som nu och tre månader gången".⁷ Dateringen av den första aborten till 1930 motsägs av ett annat brev som Herrera citerar ur i sin senare bok *Frida Kahlo: The Paintings* från 1991. Brevet är daterat den 30 september 1929 och skrivet i Mexiko av Joseph Freeman, en kommunistisk journalist och adresserat till Kenneth Durant, direktör för TASS kontoret i New York, och Freeman skriver om Frida Kahlo: "She is already in this early stage in the happy union, pregnant".⁸ Om Frida Kahlos gravida tillstånd kunde konstateras av Freeman redan i

slutet av september 1929, ungefär en månad efter giftermålet med Diego Rivera den 21 augusti, bör hon ha blivit gravid under sommaren, och om aborten utfördes efter tre månaders graviditet enligt Frida Kahlos brev till Leo Eloesser bör den ha skett någon gång under hösten 1929, inte ett halvår senare efter årskiftet till 1930. I annat fall bör det röra sig om två separata avbrutna graviditeter 1929 och 1930.

Den läkare som utförde aborten 1929 uppges i Beguns medicinska journal ha varit doktor Jesús Marín.⁹ Det var en läkare som tillhörde den närmaste familjekretsen, han var en tidigare sväger till Diego Rivera och morbror till två av Diego Riveras döttrar. Hans syster Lupe Marín hade separerat från Diego Rivera kort innan giftermålet med Frida Kahlo 1929, den tidsperiod Frida Kahlos försvunna målning *Porträtt av Lupe Marín* är daterad till.

I likhet med den första graviditeten 1929 avbröts den tredje graviditeten 1934 enligt Beguns medicinska journal genom ett kirurgiskt ingrepp.¹⁰ Aborten utfördes i Mexiko efter tre månaders graviditet av en läkare som hette Dr Zollinger, och orsaken till aborten 1934 uppges ha berott på "outvecklade äggstockar".¹¹ Den avbrutna graviditeten 1932 anges i Beguns journal däremot som en spontan abort – det vill säga ett missfall – som hon efter fyra månaders graviditet vårdades för av Dr Pratt på Henry Ford sjukhuset i Detroit.¹² Men av brevet daterat den 26 maj 1932, skrivet i Detroit till hennes vän läkaren Leo Eloesser i San Francisco, framgår det att Frida Kahlo ätit kinin som hon fått utskrivet av dr Pratt i fosterfördrivande syfte. I brevet skriver Frida Kahlo:

The most important thing and what I mainly want to consult with you about is the fact that I am two months pregnant. For that reason I saw Dr Pratt again /.../ Given my health, I thought it would be better to have an abortion. I told him that, and he gave me quinine and very stong castor oil for purge. The day after I took this I had a very slight [case] of bleeding, almost nothing. I've had some blood during five or six days, but very little. In any event, I thought I had aborted and I went to see Dr Pratt again. He examined me and told me that he is completely sure that I did not abort and that it would be much better to keep the child instead of causing an abortion through surgery. [He said] that in spite of my body's bad shape, I could have a child through a Cesa-rean section without great difficulties /.../ He says he will take it upon himself to look after me closely if we stay in Detroit during the next seven months of my pregnancy. I want you to tell me what you think in all honesty, since I don't know what to do in this case. /.../ Two years ago I had a surgical abortion in Mexico, more or less under the same circumstances as now, after a pregnancy of three month. This time it's been only two [months] and I think it would be easier, but I don't know why Dr Pratt thinks it would be better to have a child. /.../ But if you really share Dr Pratts opinion that it would be much better for my health not to have an abortion and to have the child, all those difficulties can be solved in one way or another. /.../ In case the abortion were more advisable, I beg you to write Dr Pratt /.../ Since performing an abortion is against the law, maybe he is scared or something, and later it would be impossible to undergo such an operation. /.../ Frieda.

If you think that I need to have surgery right away, I would appreciate your sending a descreet telegram to me, so you don't get into trouble. F.¹³

Av brevet till Leo Eloesser framgår att Frida Kahlo var högst ambivalent när det gällde att genomföra graviditeten 1932. Det framgår även att det var Frida Kahlo och inte läkaren som insisterade på en abort och att dr Pratt var av den uppfattningen att hon mycket väl kunde genomgå en graviditet, att han ansåg att det till och med vore bättre för hennes hälsa att behålla barnet än att genomgå ett kirurgiskt ingrepp, och att ifall det skulle bli

problem under förlossningen så skulle hon kunna förlösas med kejsarsnitt. Av brevet framgår även med vilken försiktighet man var tvungen att hantera frågan om abort eftersom aborter i likhet med i Mexiko var förbjudna i USA och riskerade rättsliga påföljder som indragen läkarlegitimation och fängelsestraff.

Trots att Frida Kahlos brev från Detroit den 26 maj 1932 med uppgift om att graviditeten 1932 avbrutits genom kinin i fosterfördrivande syfte citeras i Herreras biografi, så anger Herrera att den avbrutna graviditeten i Detroit 1932 var ett missfall. Och trots att Henriette Beguns medicinska journal med uppgifter om tre avbrutna graviditeter varav två utförts som kirurgiska aborter varit tillgänglig sedan 1977 framställs även de övriga avbrutna graviditeterna som missfall, och dessutom tolkar Herrera in bevis på fler missfall i tolkningar av Frida Kahlos målningar. Myten om Frida Kahlos missfall har därefter upprepats i bok efter bok om Frida Kahlo, och missfallen tycks även ha en tendens att öka i antal.¹⁴

Märkligt nog har ingen tidigare granskat myten om missfallet 1932, men i några fall har olika grad av tvivel förts fram. Teresa del Conde anser i en omarbetad biografi över Frida Kahlo från 1992 att det är möjligt att Frida Kahlo inte ville ha barn.¹⁵ Raquel Tibol skriver i en katalogtext från 1998 rent ut att: "On 4 July the abortion she had tried to provoke two months earlier with quinine and purgatives occurred".¹⁶ Frank Milner avviker i sin biografi *Frida Kahlo* (1995) från de övriga populärvetenskapligt hållna biografierna genom att han uttryckligen skriver att Frida Kahlo genomgick tre aborter, inte missfall.¹⁷ Men Milner skriver samtidigt som så många andra att Frida Kahlo drevs av en "morbid obsession with childbirth".¹⁸ Gannit Ankori utgår i sin avhandling från att Frida Kahlo tvingades genomföra aborter på grund av sin dåliga hälsa och inte som ett frivilligt val, men att anledningen till att den första graviditeten 1929 avbröts på grund av att forstret låg fel "make no sense".¹⁹ Ankori skriver även att Frida Kahlo i sin bokhylla hade en självbiografi av Margaret Sanger, som förespråkade kvinnors rätt till kunskap om sina kroppar, frihet från oönskade graviditeter och rätt till födelsekontroll, och tillägger i samband med en analys av målningen *Vad vattnet gav mig* (1938) i en not att den växt som flyter i vattnet ovanför Frida Kahlos ben kan vara en medicinsk ört kallad *hierba de pollo*: "a plant that is used in Mexico to stop bleeding but also to induce abortions".²⁰ Martha Zamora presenterar i sin biografi *Frida: El pincel de la angustia* från 1987 en helt annan teori och menar att Frida Kahlo inte ens var gravid i samband med den kraftiga blödningen den 4 juli 1932 i Detroit.²¹ Zamora skriver att när hon arbetade med sin biografi över Frida Kahlo under 1970-talet var materialet i Henry Ford-sjukhusets arkiv där dr Pratts journaler förvarades inte möjliga att få tillgång till, och istället hänvisar hon till ett brev som skrevs efter blödningen där Frida Kahlo ber doktor Leo Eloesser förklara varför inte ett foster format sig i hennes mage, trots fyra månaders utebliven menstruation, och Zamora föreslår att den kroppsliga process Frida Kahlo genomgick eventuellt kan ha handlat om en gynekologisk åkomma kallad *Moda hidatidiforme*, vilken yttrar sig i form av svåra magsmärtor och kraftiga blödningar.²²

Under ett samtal med Martha Zamora i Mexiko City våren 1998 berättade hon om uppgifter kring Frida Kahlos avbrutna graviditeter som hon aldrig publicerat. Uppgifterna är baserade på intervjuer under 1980-talet med en läkare som hade en praktik i Coyoacán under Frida Kahlos levnad, dr Garzía, som berättat för Zamora att Frida Kahlo sökt upp flera olika läkare i Coyoacán och använt sin sociala begåvning för att få dem att utföra aborter, trots att det var olagligt. Med utgångspunkt från dessa uppgifter skulle Frida Kahlo

enligt Zamora ha satt i system att utföra aborter som en form av preventivåtgärd och under sitt liv genomgått sammanlagt 18 aborter (!).²³ Dessa muntliga uppgifter från Martha Zamora står i total kontrast till muntliga uppgifter under ett samtal senare samma vår med Dolores Olmedo, som fram till sin död sommaren 2002 var ordförande i styrelsen för den stiftelse som förvaltar Frida Kahlo-museet.²⁴ Dolores Olmedo påstår under ett samtal i hennes hem i Xochimilco i Mexiko City att Frida Kahlo hade en skadad vagina, som Olmedo menar var ett resultat av trafikolyckan 1925, och att Frida Kahlo aldrig hade ett normalt fungerande sexliv.²⁵ Olmedo menar att relationen med Diego Rivera därför enbart var baserad på intellektuell samvaro och att de var nära vänner, som far och dotter eller mor och son, och att detta även gällde Frida Kahlos relationer med andra män av vilka Olmedo angav den japanskfödde konstnären Isamu Noguchi, den ungerskfödde fotografen Nickolas Muray, och den ryske politikern Leon Trotskij. Om Frida Kahlo enligt Olmedos uppgifter aldrig hade några sexuella relationer med män kan hon knappast heller aldrig kunnat bli gravid, vilket innebär att hon heller inte kan ha haft några missfall eller genomgått några aborter. Ovanstående muntliga uppgifter kan få fungera som en illustration till några av de många märkliga uppgifter som jag stött på i samband med Frida Kahlo.

Under samtalet med Dolores Olmedo i Mexiko City då hon försäkrar att Frida Kahlo aldrig hade några sexuella relationer med män hävdade hon att Frida Kahlo däremot hade flera lesbiska relationer med olika kvinnor, och att flera kvinnor tog livet av sig för Frida Kahlos skull. Liknande uppgifter har även framförts av några som skrivit om Frida Kahlo. I sin biografi över Frida Kahlo, vars material huvudsakligen är baserat på intervjuer, som med Dolores Olmedo, gör Hayden Herrera också gällande att Frida Kahlo hade flera lesbiska relationer med olika kvinnor, men Herrera anser till skillnad från Olmedo att Frida Kahlo var bisexuell och även hade sexuella relationer med ett stort antal män av vilka flera namnges.²⁶ I en artikel i *Vanity Fair* från 1995 hänvisar journalisten Amy Fine Collins till mångtydiga formuleringar i brev av Frida Kahlo och menar att Frida Kahlo hade lesbiska relationer med den amerikanska konstnären Georgia O'Keeffe, den franska konstnären Jacqueline Lamba, samt sin vän och sköterska Teresa Proenza.²⁷ I Frank Milners biografi *Frida Kahlo* (1995) anges det i en bildtext till ett reproducerat fotografi av den mexikanska filmstjärnan Dolores del Rio, att del Rio var vän och älskarinna till Frida Kahlo.²⁸ Gannit Ankori skriver i sin avhandling (1994) att Frida Kahlo hade komplexa relationer med individer av båda könen, men att identiteterna på Frida Kahlo kvinnliga älskare inte offentligjorts.²⁹ I en not skriver Ankori att Frida Kahlos systerdotter Isolda Kahlo under en intervju däremot bestämt förnekar att Frida Kahlo skulla ha varit lesbisk, att Isolda Kahlo "stresses [Frida] Kahlo's warm personality and physical expression of love towards everyone, males, females, children and animals", samt säger att "My auntie always kissed on the mouth. This was her way of expressing love not sexuality".³⁰ Frida Kahlos eventuella bisexualitet har i första hand kommit att användas som ett pikant inslag i fängslande levnadsbeskrivningar över henne, och ovanstående framförda uppgifter om Frida Kahlos lesbiska relationer har aldrig bekräftats. Det utsluter emellertid inte att lesbiska relationer existerat i Frida Kahlos liv. Som Terry Castle konstaterat innebär frånvaron i ett historiskt perspektiv av lesbiska kvinnor inte att de är nyligen "uppfunna", utan att de man känner till snarare är som toppen på ett isberg.³¹ Hur det än förhåller sig med Frida Kahlos bisexualitet ur ett biografiskt perspektiv, så lämnas det utrymme för tolkningar av relationer av lesbisk karaktär i Frida Kahlos målningar, som de två "Fridorna" som håller varandra i handen i målningen *De två Fridorna* (1939), de två

nakna kvinnorna intill varandra i målningen *Samma jord* (1939), samt ett liknande inslag i den ett år tidigare målningen *Vad vattnet gav mig* (1938).

Angående frånvaron av biologiska barn i Frida Kahlos liv skriver Margaret Lindauer att "[the] consistency with which writers describe Kahlo's maternal longing and despair, alongside the absence of any expression in Kahlo's letters of intense desire, suggests that she may have orchestrated a false notion that she yearned for children".³² Att Frida Kahlos längtan efter barn eventuellt var iscensatt och hållen på en performativ nivå blir förklarlig med tanke på den sociokulturella miljö i vilken Frida Kahlo levde. När omgivningens förväntningar på en gift kvinna var att hon skulle och ville föda sin makes barn, kvinnlighet var konstruerad kring moderskap, tillgången på preventivmedel var begränsad och aborter illegala, måste det ha inneburit en oerhört svår och komplicerad situation för den kvinna som inte ville ha barn, och som dessutom valde bort barnafödande trots graviditet. Ur den aspekten fungerar Frida Kahlos hälsa istället för att vara orsak till att graviditeterna avbröts som ett användbart instrument för att *legitimeras* att de avbröts. I det citerade brevet ovan daterat den 26 maj 1932 från Frida Kahlo till Leo Eloesser, så handlar även frågan om huruvida graviditeten borde avbrytas genom en abort i första hand om vad hennes vän läkaren Eloesser ansåg var bäst för hennes hälsa, inte om hon var fysiskt kapabel att genomföra en graviditet eller en förlossning genom kejsarsnitt.

Med tanke på att utförandet av aborter var förbjudna både i Mexiko och i USA och ett lagbrott som innebar juridiska påföljder, får även de märkliga skäl som anges i Henriette Beguns medicinska journal från 1946 till att graviditeterna avbröts en förklaring. De varierar för varje tillfälle. Aborten 1929 som utfördes inom den närmaste familjekretsen genom att läkaren var en släkting, legitimeras till exempel genom att hänvisa till ett deformerat bäcken. Orsaken till aborten 1934 anges ha berott på outvecklade äggstockar, ett skäl som i sig bör ha inneburit att Frida Kahlo inte ens borde ha kunnat bli gravid. För aborten 1932 nämns givetvis ingenting om det kinin som dr Pratt i Detroit skrivit ut och som Frida Kahlo ätit i fosterfördrivande syfte, utan istället anges fosterfördrivningen med bistånd av läkaren som en spontan abort, det vill säga ett missfall.

Traderingen av myten om Frida Kahlos missfall och avsaknaden av barn som en konsekvens av "fruktlösa" försök att fullfölja en graviditet, kan ur ett genusperspektiv inte tolkas som annat än ett utslag av traditionella föreställningar om kvinnors kvinnlighet som lika med moderskap. Myten om missfallet är en skrivbordsprodukt som mer handlar om ideologiska perspektiv hos den som skriver om Frida Kahlo, än om Frida Kahlo. Den envishet med vilken Frida Kahlo tillskrivits sorg och förtvivlan över sina avbrutna graviditeter och "förlorade barn", är en tydlig illustration av hur sega de strukturer är som styr könsbaserade tolkningar av kvinnliga aktörers handlingsmönster. Men det är också ett exempel på hur *historia* skrivs fram genom text, där odokumenterade antaganden genom att upprepas gång på gång efterhand förvandlas till vedertagen sanning.

Cristeros-revolten och faran med sexualupplysning

Istället för den framskrivna missfallsteorin menar jag att Frida Kahlos målningar *Födelse* (1932) och *Förlorat begär* (1932), litografen kallad *Frida och missfallet* (1932), samt den ofullbordade målningen kallad *Frida och kejsarsnittet* (daterad till 1932), kan sättas i förbindelse med samtida politiska händelser i Mexiko. Dessa händelser var föranledda av en

pågående konflikt mellan staten och kyrkan. Under revolutionen på 1910-talet hade kyrkor plundrats och dess interiöra föremål beslagtogs, och i 1917 års konstitution nationaliserades kyrkans egendom, men det var inte förrän Plutarco Elías Calles tillträdde presidentposten (1924-1928) som det antiklerikala innehållet i konstitutionen började genomföras.³³ När dessa inskränkningar i den romersk-katolska kyrkans makt började genomdrivas i flera av Mexikos delstater deklarerade Mexikos dåvarande ärkebiskop José Mora y del Río i en intervju för den mexikanska pressen den 4 februari 1926 att konstitutionen inte kunde accepteras. På ärkebiskopens uttalande svarade Calles med att förhindra religiösa processioner, deportera utländska präster och nunnor, samt stänga kloster och skolor som drevs i kyrkans regi. Dessutom infördes en strafflag, den så kallade "Calles-lagen", mot inskränkningar av konstitutionens antiklerikala innehåll som publicerades i pressen den 2 juli 1926.³⁴ Som svar på dessa åtgärde utlystes en omedelbar kyrkostrejck som trädde i kraft den 31 juli 1926 och följande dag, för första gången sedan spanjorernas ankomst över 400 hundra år tidigare, hölls inga mässor i Mexiko.³⁵ Under de tre år som kyrkostrejken varade var alla kyrkor stängda och präster genomförde inte heller några mässor, gav nattvard, dop eller sista smörjelsen. Kyrkans ledare uppmanade även invånarna i Mexiko att stå emot vad de kallade den "gudlösa regeringen", samtidigt som försvarare av den romersk-katolska kyrkan – *los cristeros* – började utföra väpnade terrorattacker runt om i landet mot regeringstrupper, järnvägståg, statliga byggnader och skolor under slagordet *Viva Cristo Rey!* (leve kung Kristus).³⁶ Hundratals civila miste livet i dessa attacker och den federala armén drogs in i en väpnad konflikt som växte till ett inbördeskrig med tiotusentals döda.³⁷ Inbördeskriget kulminerade i juli 1928 med att en *cristeros*-anhängare, den 26-årige José de León Toral, under en festbankett mördade den nyligen återvalde presidenten Alvaro Obregón. José de León Toral var en militant katolik i en grupp unga katoliker som regelbundet träffats hos en av de nunnor som upplätit sitt hem för religiösa ceremonier, syster Concepción Acevedo de la Llata, känd som Madre Conchita, och genom en vän hade Madre Conchita förmedlat det vapen med vilket José de León Toral sköt president Obregón. Under den efterföljande rättegången mot henne skanderade en upprörd folkmassa det kvinnoförnedrande "Död åt den prostituerade Concha!" åt nunnan och hon dömdes till tjugo års fängelse på grund av att den mexikanska lagen förbjöd avrättning av kvinnor, medan José de León Toral dömdes till dödsstraff.³⁸

Kyrkostrejken varade fram till i juni 1929, och för upplösningen av strejken spelade den amerikanske ambassadören Dwight Morrow en betydelsefull men inofficiell roll.³⁹ Efter mordet på Alvaro Obregón i juli 1928 arrangerade Dwight Morrow en serie möten mellan Fader John Burke, en katolsk ledare från USA, Emilio Portes Gil som blev provisoriskt utsedd till president, samt den avgående presidenten Calles. Burke lyckades övertala Portes Gil och Calles att låta utvisade biskopar återvända till Mexiko för att delta i förhandlingar mellan regeringen och kyrkan, och i juni 1929 hade man nått fram till kompromiss som fick den romersk-katolska kyrkans ledare i Mexiko att uppmana *los cristeros* att lägga ned sina vapen och prästerna att avbryta kyrkostrejken.⁴⁰ Det var Dwight Morrow som bjudit in Charles Lindbergh till Mexiko för den "fredsresa" han genomförde vintern 1927-1928, och när Morrow i december 1929 ett halvår efter upplösningen av *cristeros*-kriget förflyttades till London upplät han sitt residens Cortéz palats i Guernavaca strax söder om Mexiko City till Diego Rivera och Frida Kahlo.⁴¹ Morrow hade beställt en muralmålning av Rivera för palatsets loggia och under de nio månader arbetet tog bodde

Rivera och Kahlo i palatset, vilket numera är ett museum. I palatsets mural *Guernavacas och Morelos historia* har Diego Rivera återgett det brutala mötet mellan den inhemska indianska befolkningen och det spanska katolska prästerskapet under erövringen, vilket mot bakgrund av det nyligen avslutade *cristeros*-kriget får ytterligare en dimension. Muralen i Guernavaca var färdig i november 1930 och senare samma månad reste Frida Kahlo och Diego Rivera över gränsen till USA. I oktober 1930 hade en stor utställning organiserad av René d'Harnoncourt öppnat på Metropolitan Museum of Art i New York, vilken sedan turnerade till andra museer i USA. Den innehöll omkring 1 200 föremål från olika tidsepoker i Mexiko vilka valts ut av Dwight Morrow, varav tolv var av Diego Rivera.⁴²

Efter mordet på Alvaro Obregón sommaren 1928 krävdes ett nytt presidentval. Det kunde ske först efter kyrkostrejken upplösning i juni 1929, då motsättningarna mellan kyrkan och staten fortsatte, vilka motsvarade den politiska uppdelningen i höger- respektive vänster-falanger. José Vasconcelos ställde upp som kandidat för ett "anti-återvalsparti", medan den avgående presidenten Calles bildade partiet PNR (*Partido Nacional Revolucionario*) och utsåg Pascual Ortiz Rubio till partiets kandidat som vann valet.⁴³ I samband med nomineringen av PNR:s presidentkandidat Lázaro Cárdenas inför nästa presidentval år 1933 antog partiet ett program som innehöll undervisning av socialistiska doktriner i Mexikos allmänna grundskolor.⁴⁴ Dessutom hade en ny läroplan utformats av utbildningsminister Narciso Bassols i vilken sexundervisning ingick.⁴⁵ Bassols förslag om införandet av sexualundervisning var föranlett av inkomna rapporter om en oroväckande hög andel oönskade graviditeter hos unga flickor, vilket avslöjade en okunskap om kroppens funktioner och följderna av sexuellt umgänge.⁴⁶ När den romersk-katolska kyrkans ledning fick kännedom om den planerade sexualundervisningen i skolorna hotade man föräldrarna med att bannlysas av kyrkan om de sände sina barn till dessa "anti-katolska skolor".⁴⁷ Organisationen *La Unión Nacional de Padres de Familia* (den nationella enheten för familjefäder), som försvarade "ungdomens oskuld" och anklagade förslaget för att vara en del av en kommunistisk komplott, började dessutom organisera strejker i skolorna.⁴⁸ PNR tvingades därmed dra tillbaka den planerade sexualundervisningen och utbildningsministern Bassols fick avgå, medan de socialistiska idealen i den nya läroplanen bibehölls. Ytterligare en kyrkostrejk och ett nytt *cristeros*-krig kunde undvikas genom en uppmaning från den dåvarande ärkebiskopen Luis María Martínez till det mexikanska prästerskapet att visa mer intresse för det socio-ekonomiska välbefinnandet hos massorna, och ett uttalande av president Lázaro Cárdenas att den socialistiska skolundervisningen inte nödvändigtvis behövde innebära anti-religiös propaganda i klassrummen.⁴⁹

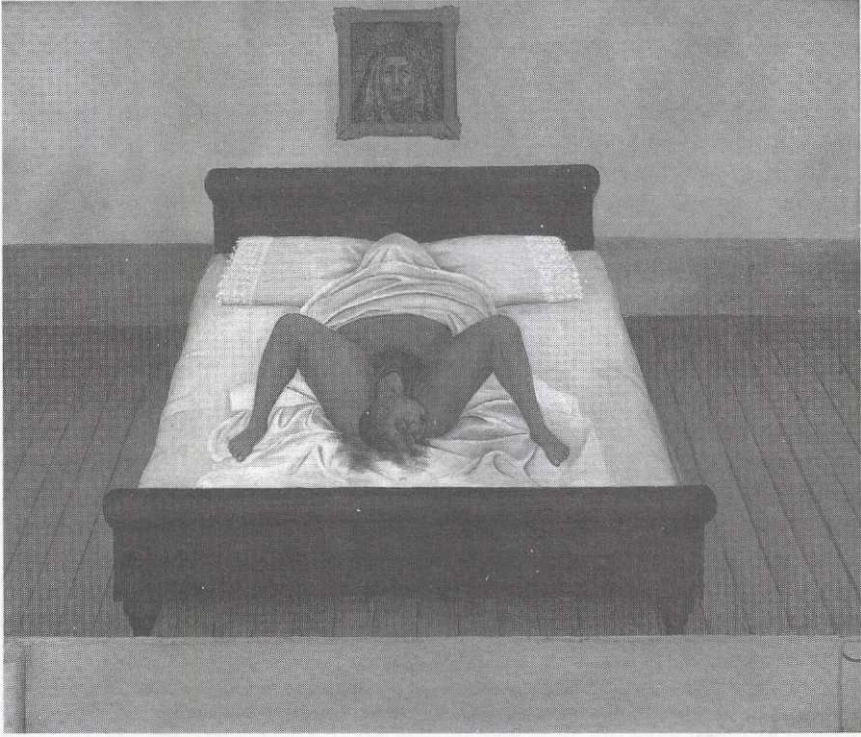
Denna period var överhuvudtaget en politiskt mycket spänd tid i Mexiko. Det sociala reformprogram som utvecklats under revolutionen och skrivits in i den nya konstitutionen 1917 stannade av efter mordet på Obregón sommaren 1928, och Calles marionettregeringar från 1929 till 1933 fram till Lázaro Cárdenas presidentperiod (1934-1940) innebar en politisk vridning åt höger.⁵⁰ Det ledde bland annat till att det mexikanska kommunistpartiet förklarades vara en illegal sammanslutning, och dess ledare förvisades till straffkolonin på *Islas Tres Marias* och medlemmar i partiet utsattes för förföljelse.⁵¹ Hösten 1929 hade Frida Kahlo självmant gått ur det mexikanska kommunistpartiet och ungefär samtidigt hade Diego Rivera blivit utesluten.⁵² De antikommunistiska tongångarna kulminerade 1930-1931 genom uppkomsten av en fascistinspirerad organisation kallad "guld-skjortorna", vars självpåtagna uppgift var att förfölja och terrorisera kommunister

och judar.⁵³ Och i samband med utbildningsminister Narciso Bassols utformning av en ny läroplan med sexualundervisning i skolorna hotade samtidigt den ständigt pågående antagonismen mellan kyrkan och staten att blossa upp i en ny *cristeros*-revolt, med risk för ytterligare inbördeskrig.

Motiv med sexualupplysande inslag

Intressant nog är det vid motsvarande tidpunkt som Frida Kahlo arbetar fram sina första och mest öppna sexualupplysande bilder. Målningarna *Födelse* (1932) och *Förlorat begär* (1932), litografin kallad *Frida och missfallet* (1932) och den ofullbordade målningen kallad *Frida och kejsarsnittet* (daterad till 1932) innehåller samtliga inslag av sexualupplysande karaktär, som befruktning av ägg genom simmande spermier, celledelningsprocessen efter befruktningen, foster, blödningar från underlivet i samband med graviditet, den gravida kvinnliga kroppen, samt själva förlossningsprocessen.⁵⁴ Samma år som Frida Kahlo arbetade fram dessa bilder i USA målade José Clemente Orozco ett födelsemotiv i en väggmålning i Baker Library på Dartmouth College i New Hampshire, USA, *American Civilization – The Gods of the Modern World* (1932), där ett skellet föder fram ett barnskelett.⁵⁵ Samma år målade även Diego Rivera in ett motiv med ett fullgånget foster inuti en livmoder i genomskärning på en frontalt stående kvinna i en scen kallad *Infant in the Bulb of a Plant* på en av väggarna i Detroit Institute of Art.⁵⁶ Denna typ av motiv förekommer även i två senare muraler av Rivera i Mexiko City. I muralen *El agua, la vida y la madre del género humano* (Vattnet, livet och mänsklighetens moder) (1950) i vattencisternen Cár-camo del Río Lerma i Chapultepecparken återges en frontalt stående kvinna som på magen har ett foster inuti en livmoder i genomskärning, och strax nedanför till vänster finns en scen med simmande spermier kring ett livmoderägg.⁵⁷ I muralen *Medicinens historia i Mexiko: Folkets krav på en bättre hälsa* (1953) på Hospital de la Raza finns en förlossningsscen där en naken kvinna ligger på rygg och föder fram ett barn, vilken i likhet med Orozcos förlossningsmotiv från 1932 på Dartmouth College i New Hampshire är återgiven från sidan.⁵⁸ Intill denna scen i Riveras mural återges en förkolonial stensculp-tur av den aztekiska gudinnan Tlazoltéotl som sittande på huk föder fram ett barn, och längst ut till vänster finns en sjukhusscen där några vitklädda personer utför ett kejsarsnitt och lyfter upp ett barn ur en kvinnas mage.⁵⁹

Frida Kahlos målning *Födelse* (1932) är målad i Detroit strax efter att Frida Kahlo återvänt efter ett besök i Mexiko City under några veckor hösten 1932 med anledning av att hennes mor Matilde Calderón var allvarligt sjuk, och som avled under hennes besök. Målningen är signerad i nedre högra hörnet med "Frida Kahlo 1932", och den kallas vanligtvis *Min födelse*.⁶⁰ Eventuellt för att barnet som är på väg att födas har anletsdrag som påminner om Frida Kahlos, men de två gånger målningen ställdes ut då Frida Kahlo själv var närvarande vid öppningen kallades den *Födelse*, i New York 1938 för *Birth* och i Paris 1939 för *Naissance*.⁶¹ Motivet föreställer vad titeln anger, en födelse, och denna titel breddar målningens referenser. Målningen är uppbyggt som en *ex-voto* bild med ett helgon längst upp, beskrivningen av en händelse i bildens mitt och ett textband längst ned som är lämnat tomt. Miljön består av ett rum med ett ljust trägolv och en vägg i blått. På en säng i rummet är en kvinnokropp placerad på rygg med brett särade ben och ur hennes frontalt återgivna underliv tränger ett stort barnhuvud fram. Kvinnans överkropp och



Födelse (1932), olja på metall, 30,5 x 35 cm. Privat samling, USA.

ansikte är täckta av ett vitt lakan och nedanför hennes underliv är det vita lakanet täckt av en stor blodpöl. Ovanför sängen är en tavla uppsatt på väggen som föreställer Jungfru Maria i egenskap av Mater Dolorosa (den lidande modern), med två instuckna svärd i halsen som en symbol för hennes lidande.

Förlossningsscenen i *Födelse* (1932) är inte återgiven som ett fruset ögonblick i en pågående process med ett fortsatt händelseförlopp, utan istället fungerar den som en beskrivning av en process som stannat av där barnet befinner sig mittemellan att vara ett ofött foster kvar i kvinnans kropp och ett till hälften framfött barn. Visuellt fungerar barnets upp- och nedvända huvud som en pendang till Mater Dolorosas huvud på väggen rakt ovanför. Samtidigt får lakanet som täcker överdelen av kvinnans kropp den synliga nedre delen av hennes kropp att framstå som en kropp utan överdel, med ett huvud mellan benen.⁶² Barnets huvud hänger livlöst på en lång smal hals som om inte bara modern utan även barnet avlidit och bildens titel *Födelse* står därigenom i en ironiskt kontrast till det som motivet beskriver, vilket handlar om död.⁶³ Ur ett samtidsperspektiv fungerar målningen som en kommentar till frågan om sexualundervisning i Mexikos skolor och i ett sociokulturellt sammanhang styrt av katolska normer där preventivmedel var svåra att få tillgång till, aborter var förbjudna och förlossningar genomfördes oavsett faran för moderns liv fungerar bilden som en brutal påminnelse om *riskerna* med barnafödande.

Med tanke på att bilden målades kort efter att Frida Kahlos återvänt från Mexiko fungerar den i likhet med en *recuerdo* även som en minnesbild där den döda kvinnan anspelar på Frida Kahlos nyligen avlidna mor, samtidigt som barnet med Frida Kahlos anletsdrag blir till en skildring av av moderns förlossning av Frida Kahlo i en märklig syntes av livgivande och livsavlämnande ögonblick. På ett privat plan fungerar förbindelsen med död i samband med förlossning även som en påminnelse om Frida Kahlos halvsysterars mor María Cardeña de Kahlo som dog under förlossningen av sin tredje dotter, och av de döda barn som både halvsysterarnas mor och hennes egen mor fött men som dött kort tid efter förlossningen.

Förutom som en dokumentation av det så kallade missfallet har *Födelse* (1932) tolkats som en anspelning på en förkolonial stensulptur av den födande aztekiska gudinnan Tlazoltéotl från ca 1500, som Diego Rivera drygt 20 år senare återgav i sin mural *Medicinens historia i Mexiko: Folkets krav på en bättre hälsa* (1953) på Hospital de la Raza i Mexiko City.⁶⁴ I anslutning till framlyftandet av den förkoloniala epokens indianska kulturarv kan skildringen av död och liv genom in och utträden ur skilda existentiella plan även sättas i samband med förkoloniala religiösa föreställningar om återfödelsen av liv genom död i en cyklisk-linjär process och dualiteten mellan liv och död som komplementära krafter.⁶⁵ Den uppsatta tavlan av *Mater Dolorosa* på väggen ovanför den födande döda kvinnan refererar å andra sidan till den katolska religionens gudinna Jungfru Maria. Marina Warner skriver om Jungfru Maria att i katolska länder där kvinnors kroppar enligt Warner till stor del handlar om barnafödelse, får jungfruns frihet från förlossningens våndor effekten att en överdriven uppmärksamhet riktas på kvinnans smärta och ångest, samtidigt som hennes jungfruskap understryker samlagets ”smuts”.⁶⁶ Warner skriver att kyrkans inställning till preventivmedel och abort som hon menar ”stems directly from the same misogynist ideas about women’s role contained in the myth of the Virgin”, dessutom understryker ”the terrors of sex and childbirth by maintaining pregnancy as a constant and very real danger. In turn, this reinforces the believer’s need for solace, and swells the Church’s authority and power”, och denna väv av preventivförbud, födande och jungfrukult som Warner beskriver tangeras i *Födelse* (1932).⁶⁷ Religionsforskaren Paula Cooley tolkar målningen som en ideologisk underminering av katolicismens moderskult och skriver att Frida Kahlo med målningen ”took areas of reproductive life exclusive to females like childbirth and recast them in ways that resist, even defy, interpretations of ideologies that glorify motherhood and giving birth”.⁶⁸

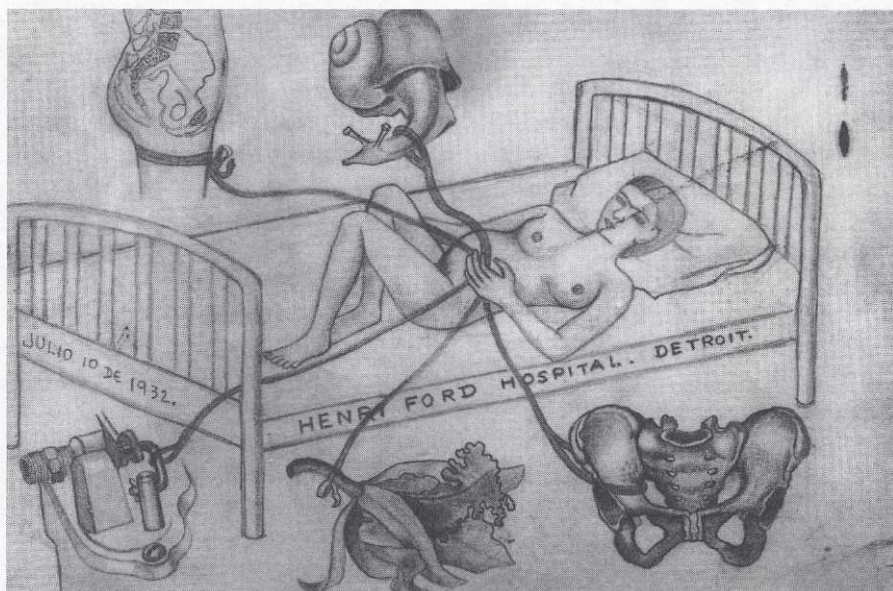
Målningen *Förlorat begär* (1932) har tidigare kallats för *Henry Ford-sjukhuset* från texten utmed en säng i bilden, där det står: ”Julio de 1932 F.K. Henry Ford Hospital Detroit”.⁶⁹ Men de två gånger målningen ställdes ut under Frida Kahlos levnad kallades den *Förlorat begär*, i New York 1938 för *Lost desire* och i Paris 1939 för *Le désir perdu*.⁷⁰ I målningen återges en utomhusmiljö där en säng är placerad på snedden och i ett uppvikt perspektiv på en plan brun markyta. I bakgrunden ses en tunn strimma av Detroit’s industrier i siluett mot en blå himmel vilken täcker över hälften av bilytan. I sängen är Frida Kahlos nakna kropp återgiven liggande på rygg med utsläppt hår och uppvikta ben. Magen är uppsvullen och från underlivet har blod runnit ut i en stor röd pöl på det vita lakanet. Nedanför hennes ena ögonvrå är en stor vit droppe återgiven mot hennes kind och i sin ena hand som i jämförelse med kroppen är uppförstorad håller hon i tre röda trådar. I trådändarna är olika föremål fastknutna vilka är placerade i två jämna rader ovanför



Förlorat begär (1932), olja på metall, 30,5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

och nedanför sängen i bildens mitt. De är återgivna i olika skalor så att de storleksmässigt motsvarar varandra och föreställer medsols från vänster den nedre delen av en torso med ryggrad och inre organ tecknade på den mörkrosa ytan, ett foster av manligt kön med slutna ögonlock och korslagda ben, en grå snigel, ett bäckenparti från ett skelett, en lila blomkrona från en orkidé, och en industriell metallkonstruktion. Frida Kahlo förklarade senare att föremålen symboliserar upplevelsen av blödningen i Detroit, där snigeln är en metafor för hur långsam processen var.⁷¹ Till skillnad från de många nakna kvinnokroppar som under sekler vällt in över målade dukar, vilket definierats med begreppet *the nude*, till skillnad från *naked*, är Frida Kahlos nakna kropp med svullen mage och blödande underliv inte återgiven för att utgöra ett blickfång för en begärande blick, vilken Laura Mulvey i sin essä om visuella begär definierar som manlig.⁷² Enligt Paula Cooley undermineras istället en objektifiering av den kvinnliga kroppen genom att *Förlorat begär* (1932) återger kvinnlig sexualitet på ett okonventionellt sätt, och Cooley menar att den tillsammans med *Födelse* (1932) fungerar som en avmystifiering av "en kvinnlighetens sfär".⁷³

Av Frida Kahlo existerar även en teckning med en likartad komposition som är signerad i nedre högra hörnet med "Frida Kahlo", där det är skrivet utmed kanten på sängen: "Julio 10 de 1932 Henri [sic] Ford Hospital. Detroit".⁷⁴ I verkskatalogen kallas teckningen trots stavningen utmed sängen för *Henry Ford-sjukhuset*, i likhet med målningen.⁷⁵ Teckningen kan ha fungerat som en förberedande skiss eller ha varit avsedd som ett enskilt verk och dess motiv överensstämmer med målningens med undantag av en för detta



Henry Ford-sjukhuset (1932), blyerts på papper, 27 x 20,5 cm. Privat samling, Mexiko.

sammanhang viktig detalj. I målningen som förmodligen är tillkommen efter teckningen är sex föremål fästade med trådar runt Frida Kahlos gestalt på sängen i bildens mitt, medan teckningen enbart innehåller fem. De fem föremålen i teckningen överensstämmer med de i målningen med undantag av fostret som inte finns med teckningen. Tillägget av ett sjätte element i målningen i form av ett foster noterar Martha Zamora i sin biografi om Frida Kahlo som intressant: "Es interesante observar que el feto no figura en el boceto del cuadro, pues todo parece indicar que nunca se formó en su vientre" (det är intressant att observera att fostret inte figurerar i målningens skiss, kanske för att indikera att det aldrig formade sig i hennes mage).⁷⁶ Under ett samtal med Martha Zamora i Mexiko City våren 1998 menade hon att infogandet av det sjätte elementet i målningen i form av ett foster förmodligen varit den mest avgörande handling Frida Kahlo gjort som konstnär med tanke på den missfallsteori och biografiskt inriktade tolkningstradition som växt fram kring Frida Kahlos bilder.⁷⁷

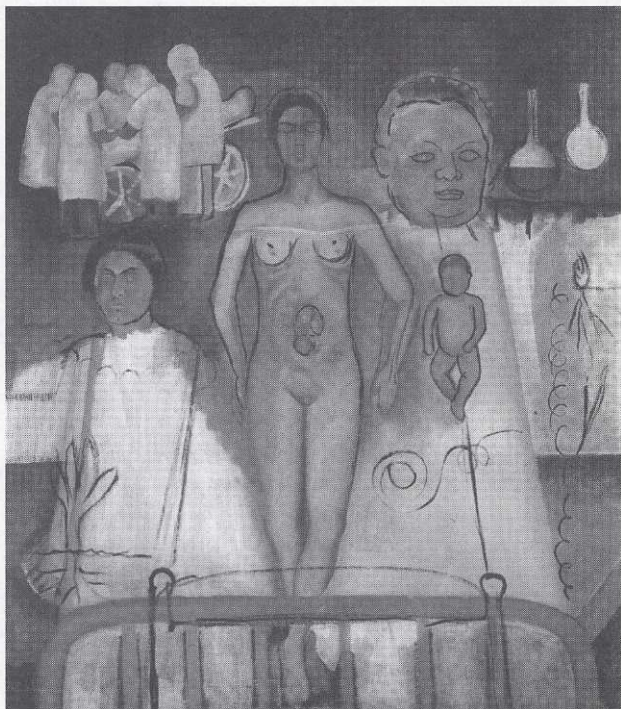
Frida Kahlos införande av inslaget med fostret i målningen *Förlorat begär* (1932) är ett exempel på den retoriska strategi som litteraturforskaren Leigh Gilmore i en undersökning av självbiografiska texter kallar för "technologies of autobiography".⁷⁸ Enligt Gilmore reproducerar sig det självbiografiska subjektet genom en självbiografisk konstruktion med ett avstånd mellan berättande och faktisk dokumentation där retoriska inslag inte behöver beskriva vad som hänt, utan som istället handlar om en vald retorik i relation till en ideologisk diskurs vilket hon beskriver som ett "performativt agerande".⁷⁹ Gilmore menar att det är genom en undersökning av just den retoriska aspekten i självbiografiska texter som det självbiografiska subjektets performativa agerande kan tydliggöras och göras synligt. Till det performativa agerandets retorik tillkommer en annan viktig ingrediens som

litteraturforskaren Liz Stanley beskriver som "det egna skrivandets retorik".⁸⁰ I det självbiografiska subjektets skrivande av sin egen historia (*auto-bio-graphic*) menar Stanley att istället för att betraktas som en produkt av "bio" utgör självbiografi ett medvetet utövande av "auto" och "graphic", vilket fungerar som en användbar strategi för förändring.⁸¹ Frida Kahlos långa serier av självporträtt med medvetet utvalda bildelement, som till exempel införandet av ett foster, är ett tydligt exempel på detta "själv-skrivande" (*auto-graphic*).

I tidigare analyser av *Förlorat begär* (1932) har målningen tolkats som en visuell dokumentation av en biografisk händelse och denna händelse har skrivits fram som ett missfall. Tolkad utifrån ett biografiskt perspektiv menar jag att målningen *Förlorat begär* (1932) med Frida Kahlos nakna kropp med svullen mage, blödande underliv och omgiven av metaforiska symboler istället fungerar som en visuell dokumentation av den kroppsliga process som hon genomgått efter att ha ätit kinin i fosterfördrivande syfte, vilket resulterat i en självframkallad abort i form av kraftiga blödningar. Betydelsen de erfarenheter kroppen ger upphov till har Allucquere Rosanne Stones formulerat som "life is lived through bodies", och den ursprungliga titeln *Lost desire* som Frida Kahlo gav målningen med betydelsen förlorat eller försvunnet begär är en signal om att detta var en kroppslig erfarenhet hon inte önskade genomgå på nytt.⁸² Att avbrytandet genom kinin av graviditeten 1929 resulterade i en kroppslig process som skiljde sig från avbrytandet av graviditeterna 1929 och 1934, vilka genomfördes på kirurgisk väg, framgår även av det faktum att Frida Kahlo *inte* kommenterat dessa händelser visuellt.

Av Frida Kahlo finns en ofullbordad målning utan signering eller årsangivelse som i verkskatalogen dateras till 1932 och kallas *Frida och kejsarsnittet*.⁸³ I bildens centrala del är en naken kvinna med otydliga anletsdrag återgiven frontalt i helfigur mot en säng i ett uppviktt perspektiv vars gavel liknar gaveln på sängen i *Förlorat begär* (1932). Kvinnans kropp från låren och uppåt omges av ett rödaktigt dis och ovanpå hennes mage är ett foster inritat med huvudet nedåt. Intill kvinnan ligger ett naket spädbarn på sängen, återgivet i en position som upprepar kvinnans med böjda armar och korslagda ben. På den andra sidan till vänster om kvinnan är en gestalt återgiven som enligt verkförteckningen skall föreställa Lucienne Bloch, som var assistent till Diego Rivera i Detroit och en nära vän till Frida Kahlo.⁸⁴ Ovanför ses en grupp vitklädda gestalter stå böjda över en sjukhussäng, vilket påminner om ett liknande inslag i Diego Riveras senare mural *Medicinens historia i Mexiko: Folkets krav på en bättre hälsa* (1953) på Hospital de la Raza i Mexiko City. I bildens motsatta högra hörn är ett uppförstorat huvud återgivet med Diego Riveras ansiktsdrag, samt två laboratorief flaskor.

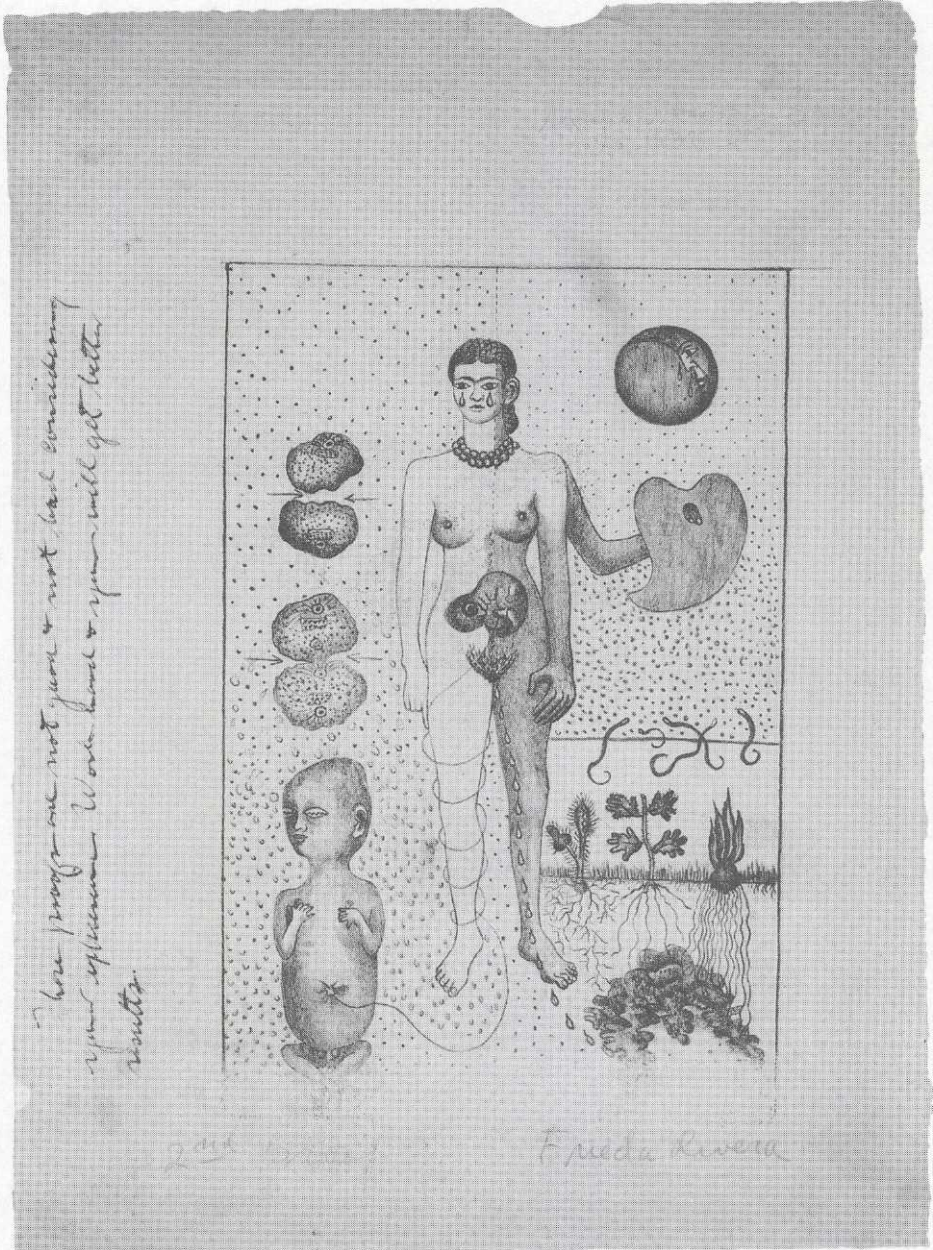
Bildens motiv för tanken till en sjukhusmiljö och i verkförteckningen har målningen den alternativa titeln *Sjukhuset*.⁸⁵ Titeln *Frida och kejsarsnittet* är tillkommen efter Frida Kahlos död och första gången denna titel anges är i en katalog från 1968 över samlingen på Frida Kahlo-museet, där den fortfarande hänger. I katalogen kallas den *Frida y la Cesarea* och dateras till 1931, istället för 1932 som i verkskatalogen.⁸⁶ Eftersom Frida Kahlo varken förlöst genom kejsarsnitt eller fullföljt en graviditet fram till att ett embryo växt till ett såpass stort foster som återges i bilden är både titeln och motivet är påhittade. Möjligen skulle bilden kunna anspela på händelsen 1929 i Mexiko City då doktor Jesús Marín utförde en kirurgisk abort på Frida Kahlo, och eftersom målningen är odaterad skulle den även kunna vara tillkommen närmare denna händelse i tid än efterhandsdateringen till



Frida och kejsarsnittet (daterad till 1932), olja på duk, 73 x 62, cm.
Museo Frida Kahlo, Mexiko City.

1931-1932 anger. Eftersom motivet inte handlar om en faktisk dokumentation av en biografisk händelse kan målningen få fungera som en illustration av Frida Kahlos arbetsmetod som konstnär. Genom att föra in bilden av sig själv som ett visuellt tecken kring vilket motivet byggs upp, med en sammanfogning av disparata bildelement i olika skala och ur olika perspektiv, tar hon avstamp i händelser i sitt eget liv men där bildens motiv sträcker sig förbi det privata och fångar in teman som har en samtida aktualitet.⁸⁷

En litografi som kommit att kallas *Frida och missfallet* arbetades fram i en grafikverkstad i Detroit 1932 och den existerar i åtminstone fyra separata tryck.⁸⁸ Tre av dessa är från 1932 och ett är från 1936, samtliga är signerade och årsgaterade.⁸⁹ Första gången ett tryck ställdes ut var 1967, då det kallades *Litografi*.⁹⁰ Andra gången var följande år 1968 då det kallades *Frida y el aborto*, vilket kan betyda missfall, eller abort, eller fosterfördrivning.⁹¹ I den engelska versionen av Herreras biografi (1983) kallas ett tryck av litografen *Frida and the Abortion*, medan den engelska titeln i verkskatalogen (1988) lyder *Frida and the Miscarriage*.⁹² Första gången ett tryck gavs en titel på svenska var i den svenska översättningen (1989) av Herreras biografi där det kallas *Frida och missfallet*.⁹³ Eftersom Frida Kahlos avbrutna graviditet 1932 inte var ett missfall är bildens titel *Frida och missfallet*



Frida och missfallet (1932), litografi, 32 x 23,5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

påhittad, i likhet med den ofullbordade målningen kallad *Frida och kejsarsnittet*. De två sistnämnda betydelseerna abort och fosterfördrivning i den spanska titeln *Frida y el aborto* motsvarar däremot kroppsliga processer Frida Kahlo hade personlig erfarenhet av. Däremot motsvarar varken abort eller fosterfördrivning vad bilden beskriver. Eftersom titlar har en tendens att få betraktaren att i bilden läsa in vad titeln anger eller anspelar på är en bilds titel inte irrelevant, och i Frida Kahlos fall har dessutom hennes biografi delvis kommit att skrivas utifrån hennes bilder. Men så länge man håller i minnet att bildens motiv i likhet med de flesta av Frida Kahlos bilder sträcker sig *förbi* det rent privata (inte enbart är en produkt av "bio"), utan har en mångskiktad symbolik som spänner över ett brett spektrum av möjliga betydelserivåer låter jag den inarbetade svenska titeln *Frida och missfallet* stå kvar, eftersom varken spanskans *aborto* i betydelsen Frida och aborten eller Frida och fosterfördrivningen erbjuder några bättre alternativ i relation till bildens motiv.

I *Frida och missfallet* (1932) är en stående naken kvinna med Frida Kahlos drag återgiven frontalt i helfigur. Hennes kropp är delad vertikalt i en ljus och en mörk del och den mörka högra delen av kroppen har två armar. En arm hänger rakt ned utmed kroppen medan den andra armen är sträckt rakt ut åt sidan med en palett formad som ett stort hjärta i handen. På kvinnans mage är ett embryo i ett tidigt stadium inritat vilket i jämförelse med kvinnans kropp är återgivet i en uppförstorad skala så att det grodyngelliknande embryot har storleken av ett foster. Från naveln på embryot löper en tunn tråd nerför kvinnans mage och fortsätter i varv efter varv utmed hennes ena ben ned till vristen. Därifrån fortsätter tråden över till bildens nedre vänstra hörn där det slutar på en avklippt navelsträng på ett foster. Fostret är återgivet i en uppförstorad skala så att det motsvarar ungefär hälften av Frida Kahlos kropp, och återgivningen av fostret är nästan identiskt med hur fostret är återgivet i målningen *Förlorat begär* (1932). Fostret är av manligt kön och har korslagda ben och slutna ögon, och kanten på dess ögonlock är formad som en zig-zag linje vilket får de slutna ögonen att likna två slutna snäckor. I ytterligare en uppförstorad skala ovanför fostret återges två stadier i celledelningsprocessen efter befruktningen. På bildens motsatta sida är en planetliknande rund skiva med en måne inritad i det övre högra hörnet. Månen har ett mänskligt ansikte återgivet i profil och från månens ena öga faller två tårar. De två tårarna från den gråtande månen upprepas i två likadana uppförstorade tårar på kvinnans båda kinder. Stora droppar faller även från kvinnans underliv i en bågformad linje ned utmed hennes ena ben till en område uppluckrad jord i bildens nedre högra del. Högen med jord följs uppåt i bilden av ett rotträdssystem på tre växter. Deras rotsystem nere i jorden är återgivet i genomskärning och växterna ses från sidan mot en inflikad remsa av en helt tom bakgrund, medan bakgrunden i övrigt är täckt av små prickar. De tre växterna är av samma höjd och storlek med täta små streck emellan som gräs. Växten längst till höger föreställer en lökväxt med spetsiga blad. Den i mitten har en upprättstående stjälk med blad som liknar fyra händer med utspärrade fingrar. Växten närmast kvinnans ben har två håriga stjälkar med knoppartade avslutningar vilka ser ut som ett manligt och ett kvinnligt könsorgan täckta av hår. Den ena av växtens två stjälkar har en svällande spolförmad avslutning som är delad på mitten av en zig-zagformad linje. Den andra stjälken har en hårig blomma som är formad som en erigerad penis och två testiklar. Både stjälken formad som ett manligt könsorgan och zig-zag linjen på den spolförmade delen är en upprepning av samma slags inslag på fostret som befinner sig på samma höjd som växten men på andra sidan om kvinnans ben. Ovanför växterna slingrar sig fem

spermier likt maskar upp över den horisontala linje som avskiljer den tomma ytan från den prickiga bakgrunden. Linjen mellan den tomma respektive prickiga ytan fungerar däri-genom som det membran vilket penetreras av spermier under befruktningen av ägget, och den celledelningsprocess som omedelbart sätter igång efter befruktningen är återgiven på den motsatta sidan av kvinnans kropp.

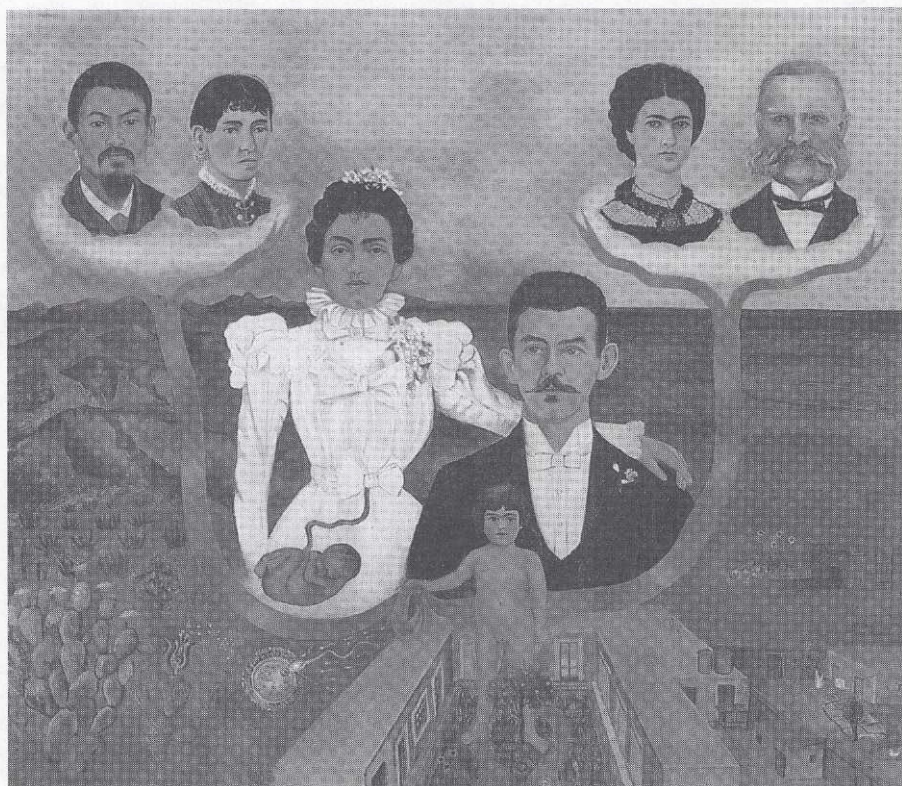
Genom att olika storleksskalor har använts för bildens olika delement är flera återgivna i ungefär samma storlek, som embryot på kvinnans mage i bildens mitt, kvinnans huvud ovanför och huvudet på fostret i det nedre vänstra hörnet, de två cellparen ovanför fostret och den runda skivan med en kombinerad sol och måne i bildens övre högra hörn, den hjärtformade paletten nedanför, samt området med växterna och den uppluckrade jordhögen i det nedre högra hörnet. Med utgångspunkt från kvinnans mage upprepas dessa rundade former över bilden till en cirklande rörelse vilken bildar en ellipsform omkring kvinnan i mitten. Formen kring kvinnans kropp påminner om inslaget i den ofullbordade målningen *Frida och kejsarsnittet*, där kvinnans gestalt i bildens mitt på ett likartat sätt är inskriven i en mandorlaform genom det rödaktiga diset, och den cirklande rörelsen kom senare att upprepas i fler av Frida Kahlos självportätt vilka beskrivs i kapitel 7.

Flera av de formelement som använts för att bygga upp litografin *Frida och missfallet* (1932) känns igen från Adolfo Best Maugards teckningsmetod, som till exempel zig-zag linjen på fostrets ögonlock och en av växterna, vågformen i de simmande spermier, cirkeln och halvcirkeln i den kombinerade mån-solen, för att nämna några. Några bild-element fungerar även som referenser till förkolonial symbolik.⁹⁴ Litografins separata delement och växternas förmänskligade former fungerar till exempel som en anspelning på användningen inom förkolonial bildkonst av metaforer för att uttrycka komplexa religiösa begrepp.⁹⁵ Solen och månen vilka kombinerats inom en cirkel i litografin var centrala gudomliga representationer inom flera av Mexikos förkoloniala kulturer, och inom aztekisk religion betraktades de som syster och bror.⁹⁶ Mörker och ljus som kvinnans kropp är delad i fungerar som ett uttryck för den grundläggande principen om dualism, vilket ingick i flera av de mellanamerikanska civilisationernas världsuppfattning.⁹⁷ Olmekerna, en av de äldsta kulturerna i Mexiko, uppfattade den mänskliga kroppen som en metafor för kosmos och från den olmekiska kulturen finns även de första bevarade representationerna av gudomar, bland annat i form av flammande ögonbryn.⁹⁸ Inom flera av Mexikos indianska kulturer handlade centrala föreställningar om cykliska förlopp, återfödelsen av solen, och närandet av jorden genom blodsriter.⁹⁹ Till dessa föreställningar finns en parallell i dropparna som faller likt närande blod från kvinnans underliv ner i den uppluckrade jorden och påbörjar ett kretslopp. Det går från människokropp genom blod till jord, upp till rotträdar och växter som följs av simmande spermier, uppåt till bakgrundens prickar som ägg, övergången från spermier och ägg till celledelningsprocessen, ett embryo och ett foster och slutligen en mänsklig gestalt, som genom Frida Kahlos självrepresentation är återgiven i form av en kvinna.

Den virade tråden utmed ena benet påminner däremot om den symboliska användningen av böneremmar inom judendomen när man förbinder sig med Gud med en bönerem kallad *tefillin* vilken viras i sju varv kring vänsterarmen, dels för att denna arm är närmast hjärtat men även för att den betraktas som svagast och i störst behov av symboliskt stöd.¹⁰⁰ De två vänsterarmarna på kroppen för å andra sidan tanken till österländska gudabilder inom hinduistisk och buddhistisk ikonografi.¹⁰¹ I ett samtidsperspektiv fungerar

litografin som en grafiskt illustrerad skolplansch där bildens sexualupplysande inslag står i opposition till den romersk-katolska kyrkans inställning i frågan om sexualundervisning. Genom sin sammansatta komposition refererar litografin samtidigt till andra trossystem än den kristna, som för att poängtera en oppositionell hållning till den katolska kyrkan. I tidigare tolkningar av litografin har den anpassats till samma tolkningstradition som Frida Kahlos övriga kroppsåtergivningar från denna tidsperiod, det vill säga missfallsteorin.¹⁰² David Lomas som utgör ett undantag tolkar litografin som en syntes av medicinska illustrationer av missfall och barnafödelse med metaforer för konstnärligt skapande i form av befruktning och födelse, och han menar att den därigenom förmedlar ett motstånd mot en uppdelning av dessa två världar, vilket signaleras genom armen med paletten: "[the] arm holding an artist's palette is an extraneous appendage tacked onto a body in which are rejoined the mutually excluding worlds of female procreation and male artistic creation".¹⁰³

Foster och bildberättelser av befruktningsoptionen förekommer även i två senare målningar av Frida Kahlo, *Släkträdet* (1936) och *Moses* (1945). *Släkträdet* (1936) är som titeln anger en genealogisk beskrivning av Frida Kahlos släkthistoria. I bildens förgrund är det blå hus som hennes far byggt med tre huslängor kring en innergård återgivet ovanifrån.



Släkträdet (1936), olja och tempera på metall, 31 x 34 cm. Museum of Modern Art, New York.

Runtomkring breder ett mexikanskt landskap ut sig med slätter, öknar, en bit hav och berg som försvinner bort mot horisonten under en blå himmel. I mitten av husets innegård står ett jättelikt naket barn i tre-fyra års åldern som föreställer Frida Kahlo med knubbig barnakropp. I ena handen håller hon i ett skimrande rött band vars båda ändar fortsätter uppåt i bilden, och mellan vilka ett porträtt av hennes föräldrar svävar i luften. Porträttet är återgivet i en uppförstorad skala och hämtat från föräldrarnas bröllopsporträtt.¹⁰⁴ Det röda bandets båda ändar delar sig längre upp i bilden, och på dessa ändar vilar varsitt moln i bildens båda övre hörn. På molnet till vänster ovanför modern är ett porträtt av Frida Kahlos morföräldrar inmålade, och på molnet till höger ovanför fadern ett porträtt av farföräldrarna, vilka i likhet med porträttet av föräldrarna är hämtade från fotografier.¹⁰⁵ Modern Matilde Calderón de Kahlo är återgiven i en vit brudklänning med ett vitt band kring midjan som är knutet i en rosett, och från rosetten framför hennes midja löper en navelsträng ned till ett fullgånget foster som vilar mot det vita klänningstyget. Nedanför fostret simmar en spermie i ett stim av mindre spermier fram mot ett klot vilket svävar i luften likt en planet. Huvudet på spermien är placerat alldeles intill klotets yttre hölje som till hinnan på ett livmoderägg. Längre ut mot bildens vänstra ytterkant står några höga kaktusar, och från en kaktusblomma faller gula pollenkorn i en vid båge ned mot det planetliknande ägget vilket på så sätt samtidigt blir befruktat av både pollen och spermier.

Målningen *Moses* (1945) har Sigmund Freuds bok *Moses och monoteismen* (1939) som utgångspunkt och dess tillkomst varierar något beroende på källa. Enligt Raquel Tibol skänkte ingenjören José Domingo Lavín år 1943 Freuds bok till Frida Kahlo som året innan på Lavíns beställning målade ett runt porträtt av hans hustru, *Porträtt av Marucha Lavín* (1942).¹⁰⁶ Enligt Tibol föreslog Lavín i samband med att han gav Frida Kahlo boken att hon målade en tolkning av den, och två år senare var *Moses* (1945) färdig.¹⁰⁷ Enligt Hayden Herrera var målningen ett beställningsverk av Lavín, som lånade ut boken till Frida Kahlo år 1945, och inom loppet av tre månader var målningen färdig.¹⁰⁸ Året efter målningens tillkomst fick Frida Kahlo ett nationellt pris i måleri för *Moses* (1945), vilket delades ut i september 1946 av utbildningsministeriet i samband med en årlig nationell konstutställning på Instituto de Bellas Artes i Mexiko City.¹⁰⁹ Samma år *Moses* (1945) var klar gav Frida Kahlo en informell föreläsning om betydelsen av dess symboliska detaljer och föreläsningen som hölls i José Domingo Lavíns hem skrevs ned och publicerades senare av Tibol.¹¹⁰ Den centrala delen av bilden beskrev Frida Kahlo följande:

I began painting the figure of Moses as a child; Moses in Hebrew means the one rescued from the waters and in Egyptian Mose means child. I painted him as many legends describe him, abandoned in a basket floating on a river. Creatively I tried as much as possible to make the basket, covered by an animal skin, bring to mind a womb, but according to Freud the basket is an exposed womb, and the water means the maternal source, that which gives birth to a baby. To focus on that event, I painted a human foetus in its last stage inside the uterus. The horns, that look like hands, are held out to the world. At the sides of the already created child I put the elements of its creation: the fertilized egg and the cellular division.¹¹¹

Bildens motiv är uppdelat i tre delar. De två yttre delarna består av visuella representationer av olika slags gudomar och ansiktsporträtt av historiska personer, vilka är återgivna i horisontella rader ovanpå varandra. Bildens mittersta del är delad horisontalt i tre delar vilka består av sol, himmel och hav. Solen är återgiven som ett brinnande eldsklot vilket omges

av en krans av eldslågor och tunna strålar, vilka skjuter ut från solen som tunna armar med händer vars fingrar formar den kristna välsignelsegesten. Det är ett inslag som eventuellt kan vara hämtat från Diego Riveras första muralmålning i Mexiko, *Skapelsen* (1922) i amfiteatern Bolívar på Preparatoria, där en sol längst upp i bildens mitt har tre radierande strålar vilka slutar i händer som gör välsignelsegesten.¹¹² I luften nedanför solen i *Moses* (1945) svävar en stor livmoder i genomskärning och inuti livmodern är ett fullgånget foster återgivet med slutna ögon och placerat upp-och-ned med huvudet tryckt mot livmoderöppningen som alldeles innan förlossningsprocessen sätter igång. På var sida om livmodern pekar de båda ägglarna ut som två vita armar likt armarna från solen, och från livmodertappen faller stora vita droppar vilka upprepas i ett regn av vita droppar som faller från himlen ner mot havet. Regnet av stora vita droppar som faller från himlen påminner om en annan bild på Preparatoria, en målning från den koloniala epoken i Mexiko vilken är bevarad från den tid då byggnaden var ett kloster. Jag tänker på José Antonio Vallejos altarmålning från 1700-talet i det tidigare kapellet i San Pedro y San Pablo, *Den heliga familjen med sju ärkeänglar*.¹¹³ I den övre delen av Vallejos målning svävar den helige ande i form av en vit duva, och runtom duvan radierar strålar vilka förvandlas till stora droppar som faller ned som ett regn över den heliga familjen i bildens förgrund. I *Moses* (1945) faller regnet ned på Moses som har vishetens tredje öga inmålade i pannan och ligger inlindad i vita tygremсор i en flätad rottingkorg som flyter på havets lugna yta. På var sida om den svävande livmodern med fostret under solen svävar två vita klot mot himlen. Klotet till vänster är återgivet som en frökapsel. Klotet till höger framstår som en uppförstorad bild i ett mikroskop där ett stim av svarta spermier ses simma in mot ett mindre vitt klot i dess mitt.

Ytterligare en av Frida Kahlos målningar innehåller ett återgivet foster, en ofullbordad målning som dateras till ca 1950-1954 kallad *Familjeporträtt*.¹¹⁴ I den övre delen av bilden är ansiktsporträtt av Frida Kahlos föräldrar, farföräldrar, och morföräldrar återgivna mot en blå himmel med strimmor av vita moln. Porträtten är desamma som i den tidigare målningen *Släkträdets* (1936), men i *Familjeporträtt* (daterad till ca 1950-1954) har de fått byta sida och föräldrarna är inte återgivna i helfigur utan från halsen och uppåt. Nedanför Guillermo Kahlo och Matilde Calderón de Kahlo i bildens mitt är deras gemensamma barn uppställda på rad utmed den nedre delen av bilden. Systrarna är återgivna i halvfigur mot en odefinierad bakgrund i grönt och gult, och som vuxna med den en äldsta dottern Matilde längst ut till vänster följd av Adriana, Frida och Cristina. Mellan Adriana och Frida är konturerna av ett foster eller möjligen ett nyfött barn i fosterställning inritat, eventuellt för att ange den son som föddes mellan Adriana och Frida men som dog strax efter förlossningen. Efter Cristina är ytterligare två personer inmålade vilka saknar ansiktsdrag och troligtvis är ämnade att föreställa Cristinas båda barn, Isolda och Antonio. Framför Antonio ses ytterligare en gestalt, en liten pojke i vit skjorta och med mörkare hudfärg än de övriga, ovisst vem.

Denna motivkrets av vilka de första är tillkomna i samband med vistelsen i USA bör ses mot bakgrund av en pågående debatt i Mexiko om införandet av sexualundervisning. Att Frida Kahlo tar upp en kroppstematik i flera bilder daterade till 1932 kan givetvis sättas i samband den kraftiga blödningen i Detroit. Men den visuella gestaltningen av återgivna befruktningförlopp och olika slags kroppsliga processer i förbindelse med den gravida kroppen kan sättas i samband med det nationella partiets utformning av en ny

läroplan med sexualundervisning, vilken fick dras tillbaka på grund av konflikten mellan staten och kyrkan och de starka politiska motsättningar som denna konflikt tidigare gett upphov till. Snarare än att vara tillkomna med syfte att fungera som en dold form av sexualupplysning kan Frida Kahlos val av tematik ses som en reaktion på den katolska kyrkans inställning i frågan, och med tanke på hur känslig frågan var i Mexiko och de häftiga reaktioner förslaget om sexualundervisning i skolorna väckte kan Frida Kahlos motiv nästan uppfattas som avsiktligt provokativa. Inte bara genom att de är helt befriade från censur med en total frånvaro av att linda in motiven i metaforiska omskrivningar utan även genom att det bildspråk som tagits i anspråk vilar på den katolska religionens berättande bildtraditioner, som till exempel inom *ex-voto*-måleriet till vilket Frida Kahlo slöt an genom att måla på metall som underlag. Även Frida Kahlos stillebenmåleri genomsyras av en sexualitetstematik. Ett stilleben, en rund tondomålning kallad *Stilleben* (1942) som innehåller öppet sexuella anspelningar, var ett beställningsverk för presidenten Ávila Camachos matsal. Den togs inte emot utan lämnades tillbaka.¹¹⁵

Väld och blod i Passionerat förälskade (1935)

I målningarna *Födelse* (1932) och *Förlorat begär* (1932) tas en kroppstematik upp som återkommer i målningen *Passionerat förälskade* (1935) tillkommen tre år senare där utgångspunkten har breddats till att omfatta en kritik av en rådande social könsordning. Målningen har tidigare kallats för olika översättningar av den spanska texten utmed ett infogat textband i bilden: "Unos Cuantos Piquetitos" (Bara några små stick).¹¹⁶ Första gången målningen angavs med en titel som överensstämde med den inskrivna texten i bilden var när den ställdes ut på Frida Kahlos första soloutställning i Mexiko.¹¹⁷ Utställningen hölls på Galeria Arte Contemporáneo i Mexiko City år 1953, ett år innan hennes död, då hon var sjuk och inte kunnat delta i förberedelserna eller i hängningen av målningarna, och hon anlände till vernissagen i en ambulans och tillbringade kvällen liggande i en säng. När målningen ställdes ut femton år tidigare 1938 på Julien Levy Gallery i New York då Frida Kahlo var närvarande kallades den för *Passionately in Love*, och när den ställdes ut på Galleri Renou & Colle i Paris 1939 där hon också var närvarande kallades den för *Passionément amoureux*.¹¹⁸

I *Passionerat förälskade* (1935) återges ett hörn av ett rum som är återgivet lite ovanifrån. I hörnet står en säng på vilken en naken kvinna ligger på rygg, och intill sängen står en man klädd i vit skjorta, byxor och hatt. Mannens vita skjorta är nedstänkt av blod och i sin ena hand håller han i en lång blodig kniv och i den andra en näsduk med blodfläckar. Kvinnans kropp är täckt av djupa köttår och från hennes halvöppna mun och såren på hennes kropp rinner blod ut över sängens vita lakan och från ett djupt snitt över hennes ena handled strömmar blod ut över rummets golv. Ovanför scenen svävar ett vågformat band med texten "Unos cuantos piquetitos!" som två duvor, en vit och en svart, håller i sina näbbar. I det nedre högra hörnet är målningen signerad i samma röda färg som blodet med "Frida Kahlo, 1935, Coyoacán". I ramen omkring bilden upprepas det ymniga blodflödet genom att penseln tryckts över ramens träyta och lämnat spår av rinnande röd färg.

Målningens motiv kan jämföras med en målning daterad till 1800-talet, *Ésta es la vida* (så är livet) av en anonym konstnär, med ett knivslagsmål mellan två män.¹¹⁹ Under ett samtal med konstkritikern Parker Lesley den 27 maj 1939 i Coyoacán berättade Frida



Passionerat förälskade (1935), oja på metall, 29,5 x 39,5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

Kahlo att upphovet till bilden var en tidningsnotis som beskrev hur en man i berusat tillstånd kastat ner sin flickvän på en säng och dödat henne genom att hugga över hennes kropp med en kniv, och när han sedan fördes inför domstol hade han försvarat sig med att säga: "men jag gav henne ju bara några små stick!".¹²⁰ Målningen har främst tolkats som ett uttryck för Frida Kahlos känsloliv. Mot bakgrund av Diego Riveras relation med Frida Kahlos yngre syster Cristina Kahlo vid tiden för målningens tillkomst har den utifrån psykoanalyserande perspektiv tolkats som en återgivning av Frida Kahlos känslomässiga lidande som projicerats på kvinnan i bilden, och den aggressivitet som riktats mot kvinnan i bilden som en aggressivitet som egentligen inte var riktad mot kvinnan, utan mot Rivera.¹²¹ Margaret Lindauer som invänder mot denna tolkningstradition menar att målningen inte innehåller några som helst visuella referenser till Frida Kahlo eller Diego Rivera, och hon hänvisar till en teckning med ett liknande motiv som kan ha fungerat som en förberedande skiss där den införda texten, som hon citerar som "min sötnos älskar mig inte längre för hon har gett sig till en annan, men idag knep jag henne, hennes timme är slagen", istället indikerar otrohet från kvinnans sida.¹²² Teckningens motiv överensstämmer med målningen men bredvid mannen i teckningen står en liten

pojke och både pojken och mannen gråter. Ovanför kvinnan håller en duva ett textband i näbben som lyder "Mi chata ya no me quiere" (min sötnos älskar mig inte längre), och uppe till höger i bilden finns en pratbubbla med en inskriven text som lyder: "Mi chata ya no me quiere porque se dió a otro malhora pero hoy si se le arranco ya se llegó su hora" (min sötnos älskar mig inte längre för hon har gett sig till en annan missdådare men idag ryckte jag bort henne för hennes timme var slagen). Nedanför sängen finns en ruta med ytterligare en inskriven text som lyder: "Unos cuantos 'piquetitos' = no jueron veinte puñaladas Señor Fuez" (bara några små "stick" = det handlade inte om tjugo straffbara herr Fuez).¹²³ Lindauer tolkar *Passionerat förälskade* (1935) som en kommentar till den kritik som Diego Rivera för fram samma år mot familjen som en borgerlig institution i sin mural *Mexiko idag och imorgon* (1935) på Nationalpalatset, och menar att till skillnad från Riveras mural handlar Frida Kahlos målning om förtryckarsstrukturer baserade på en uppdelning av manligt och kvinnligt i relation till sexuell aktivitet och aktiva respektive passiva sociala roller.¹²⁴ Denna tolkning överensstämmer mer med den titel som Frida Kahlo gav målningen, *Passionerat förälskade*, vilket signalerar parets inbördes relation i bilden.

Den tillsynes enkla kompositionen har en strängt genomarbetad struktur. Den är värd att kommentera eftersom den synliggör hur långtifrån ett expressivt måleri sprunget ur ett känslomässigt flöde Frida Kahlos måleri är. Redan de tidiga helfigursbilderna från perioden i USA, som *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931), *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) och *Födelse* (1932), har denna genomarbetade bildstruktur, och som därefter är genomgående för Frida Kahlos produktion av självporträtt i både hel- och i delfigur. *Passionerat förälskade* (1935) kan få tjäna som ett exempel på hur omsorgsfullt den underliggande bildstrukturen samspejar med dess ideologiska innehåll. Rummets båda väggar möts i ett hörn som sammanfaller med bildens mittlinje vilken delar bilden i två lika stora delar. Mannen är placerad strax till höger om mittlinjen mot den mörkaste delen av väggen i det skuggade partiet av hörnet, och på samma sida som den svarta duvan. Kvinnans liggande kropp befinner sig från underlivet och uppåt på den andra sidan om mittlinjen i den del av rummet som är ljusare med en ljus rosa vägg, och med en vit duva ovanför. Ljusheten på denna sidan om mittlinjen understryks ytterligare av att hennes kropp är tecknad mot det ljusa lakanet och att hennes hy är ljusare än mannens. Bildens mittlinje börjar uppför från längs med rummets hörn, följer mannens arm ner till hans högra hand som håller i kniven, fortsätter ner utmed ena sidan av den liggande triangel som bildas av kvinnans mörka könsbehåring och stoppas sedan upp av kvinnans rundade höft. Mitt på denna mittlinje är den väldiga manshanden med kniven placerad, som en punkt i bildens centrum. Det är från denna punkt den handling emanerat som resulterat i den omgivande blodiga scenen med den massakrerade kvinnokroppen och flödet av blod över sängen, golvet och ut på den omgivande ramen.

Kvinnan och den vita duvan på samma sida av mittlinjen är båda placerade horisontalt och i positioner som motsvarar varandra. De är återgivna snett från sidan och placerade mot varandra, kvinnan på rygg med magen uppåt, och duvan ovanför med bröstet nedåt. Mannen och den svarta duvan på motsatta delen av bilden är inte återgivna mot varandra på olika höjd, utan bredvid varandra på samma höjd och framifrån respektive bakifrån, och hans stående position motsvaras av den svarta duvans vertikala placering. På så sätt knyts kvinnan och mannen samman med varsin duva genom en inbördes

symmetri till fyra parkonstellationer vilka utgörs av kvinnan och mannen, den svarta duvan och den vita duvan, kvinnan och den vita duvan, samt mannen och den svarta duvan. Duvorna som håller upp det svävande textbandet över scenen med mannens urskuldande ord får därmed en symbolisk funktion av att representera kvinnan och mannen där duvornas symboliska konnotationer genom deras färger vitt och svart signalerar inbördes motsatspar, som oskuld och skuld, renhet och orenhet, godhet och ondska, och så vidare.

Bilden innehåller fler sammanbindande element. Målningens komposition är symmetriskt uppbyggd genom diagonalt och vertikalt korsande linjer, vilka bildar rektangulära och triangulära fält som upprepas i olika konstellationer över bildytan. Dessutom bildas monokroma partier genom väggarna, golvet, sängen, mannens kläder och kvinnans kropp, vilka delar in bilden i olika färgfält. De partier som befinner sig inom golvet gulgröna triangulära fält binds samman av det fläckiga mönster som bildas genom de oregelbundet återgivna men jämnt fördelade röda blodfläckarna. De vita och svarta färgfläckarna i bilden fungerar som visuella tyngdpunkter för ögat vilka skriver in mannen och kvinnan i geometriska former. Från den vita duvan uppe i vänstra hörnet, ner till vänstra hörnet på den vita sängen, runt utmed sängens vita lakan, upp till mannens vita skjorta, och över till den vita duvan, bildas en rektangulär form inom vilken kvinnans och mannens kroppar befinner sig. En annan rektangulär bildas av mannens svarta hatt, ner till kvinnans svarta hår, över mot höger till den svarta sko hon har på sin ena fot, upp till den svarta duvan i det övre högra hörnet, och tillbaka till den svarta hatten. Kvinnans könsbehåring som återgetts genom en mörk triangel upprepas i en större triangel som bildas genom hennes svarta kön, upp till mannens svarta hatt, ner till kvinnans svarta hår, och tillbaka till hennes kön. En tredje, ännu större triangel, går från kvinnans svarta sko, upp utmed sidan av mannens svarta byxor till hans svarta hatt, därifrån ner till kvinnans svarta hår, och tillbaka till skon. Denna tredje triangel upprepas i en motstående triangel på andra sidan av mittlinjen. Den bildas av kvinnans svarta sko, upp utmed sidan av mannens svarta byxor till hans svarta hatt, över till den svarta duvan på högra sidan av bilden, och tillbaka till skon. Och så vidare. Ju längre bilden betraktas, ju fler geometriska mönster framträder mellan bildens olika delkomponenter.

Med en mycket strikt genomförd bildstruktur med hjälp av färger, linjer, och former, lyfts på så sätt dikotoma motsatspar fram i bilden i stående – liggande, över – under, klädd – avklädd, beväpnad – attackerad, förövare – offer, levande – död, mörker – ljus, och svart och vitt. Dessa motsatspar knyts samman med mannen respektive kvinnan i bilden och förmedlar en hierarkiskt uppbyggd ideologisk ordning som avspeglar kön. Även form och innehåll bildar därmed ett inbördes relaterat motsatspar; genom symmetri återges maktasymmetri.

Kritik av könsbaserad sexualmoral

De maktasymmetrier som den narrativa bildstrukturen i Frida Kahlos målning *Passionerat förälskade* (1935) återspeglar kretsar kring sociokulturellt konstruerade normsystem kring sexualitet med en dubbel uppsättning normer beroende på kön, där motivet skildrar konsekvensen för den kvinna som bryter emot dessa. Sociologen Karin Widerberg skriver i *Kunskapens kön: Minnen, reflektioner och teori* (1995) om hur normer kring sexualitet upprätthålls genom en väv av socialt producerade krav och förväntningar vilka

internaliseras genom olika processer som handlar om sexualiseringen av kvinnokroppen och socialiseringen till underordning.¹²⁵ Vad som gör Widerbergs analys så intressant är att hon beskriver den kvinnliga kroppen utifrån en maktaspekt där hon kommer in på själva kärnan i en social maktasymmetri som är baserad på den generellt sett grundläggande skillnaden mellan individer av manligt respektive kvinnligt kön, det vill säga muskelmassa och fysisk styrka. Widerberg menar att kroppen är det första och viktigaste sätet för normer och social kontroll, och socialiseringsprocessen genom kroppen till underordning sker genom en social kontroll som är hårdare för kvinnokroppen än för manskroppen.¹²⁶ Fler delar av kvinnokroppen än manskroppen är dessutom skam- och skuldbelagda, vilket resulterar i en sexualisering av kvinnokroppen och ett större skam- och skuldbeläggande av kvinnlig sexualitet än av manlig. Sexualiseringen av kvinnokroppen innebär enligt Widerberg en sexuell sårbarhet, och den är ett resultat av de normer vilka styr sedvänjor och moral, vilka motsägelsefullt nog samtidigt fungerar som ett skydd.¹²⁷

Den sexuella sårbarheten knyter Widerberg till en fysisk sårbarhet som hon diskuterar utifrån en essä av Georg Simmel, *Der Streit* från 1908, där han skriver att kvinnan som det fysiskt svagare könet i betydelsen en underlägsenhet i fysisk muskelstyrka alltid löper större risk att bli utnyttjad, personligt, ekonomiskt och sexuellt, samt på ett juridiskt plan som offer för rättslig maktlöshet.¹²⁸ Genom att kvinnan förutom sin fysiska underlägsenhet samtidigt är ett objekt för manlig åtrå tvingas hon enligt Simmel att dels inta en defensiv hållning gentemot det andra könet – mannen – dels använda sig av sedvänjor som rör relationer mellan könen som ett skydd. Detta skydd består av den moral som byggs upp och kringgärdar kvinnors agerande, och vars koder får män att avstå ifrån att utnyttja sin fysiska överlägsenhet. Kvinnor socialiseras därmed till att agera som beskyddare av traditionsbundna sedvänjor, samtidigt som de tvingas underordna sig dessa. Denna process leder även till en social uppdelning av kvinnor i kategorierna respektabla respektive icke-respektabla, eller annorlunda uttryckt ”bra” eller ”dåliga” kvinnor.¹²⁹ De socialt upprätthållna och internaliserade normerna styr sedan hur vi håller ordning på kroppen, det vill säga hur den ser ut genom klädsel, gester, poser och mimik, genom rörelser, förflyttningar i rummet, kontakt med andra kroppar och handlingsmönster.¹³⁰ Judith Butler beskriver denna process som att kroppsligt inneslutna individer blir kulturellt betecknade som kvinnor, vilket resulterar i ett performativt agerande som spelas ut på kroppens yta.¹³¹

Till Widerbergs diskussion om konstruktionen av kvinnlighet utifrån normer som handlar om kontroll av kroppen kan tilläggas att kvinnlighet samtidigt konstrueras utifrån att vara begärlig som kropp inför en manlig blick. Blicken på kroppen får i sin tur betydelse för hur kvinnors sexualitet kommer till uttryck, vilket Eve Kosofsky Sedgwick så träffande formulerat genom frågan om vem som är subjektet i den sexualitet som kvinnor spelar ut, de själva eller en manlig blick?¹³² När kvinnors sexualitet konstrueras för att vara begärlig, samtidigt som den är organiserad i en skillnad mellan respektabilitet respektive icke-respektabilitet, blir balansgången för begärlighet mellan polerna ”bra” och ”dålig” besvärlig. En performativ kvinnlighet med för mycket av respektabilitet kan resultera i att den kroppsligt inneslutna individen kulturellt betecknad som kvinna, för att använda Butlers formulering, blir bedömd som oattraktiv, o-kvinnlig, lesbisk eller rentav manlig, medan ett överflöd av begärlighet å andra sidan kan innebära nedsättande uttryck som dålig, hora, lösaktig, vampig, fallen, eller andra kryptiska beskrivningar. En ”dålig” kvinna

som överskrider socialt upprätthållna normer och därmed passerar gränsen för respektabilitet riskerar dessutom social utfrysning och utstötning ur en social gemenskap. En ideal kvinnlighet befinner sig således någonstans mittemellan polerna respektabilitet respektive icke-respektabilitet, med en lagom dos av begärlighet. Inte för mycket, men inte heller för lite, och vad som är lagom varierar från plats till plats och förändras över tid, men kan också bero på situation.

Denna komplexa väv av förhållningssätt och krav menar jag återges i Frida Kahlos målning *Passionerat förälskade* (1935). Den normativa kategoriseringen av kvinnlig sexualitet i bra respektive dålig kommenteras genom en liten men viktig detalj, det spetskantade strumpebandet. Det är genom strumpebandet kring kvinnans vrist som kvinnokroppen sexualiseras och som hennes sexualitet i polariseringen respektabel respektive icke-respektabel bestäms. Denna klassiska fetisch-symbol för en manlig begärande blick ger i kombination med hennes nakenhet och hans påkläddhet relationen mellan paret en sexualiserad laddning, och som i kombination med kniven, våldet och blodet i bilden, signalerar ett överskridande av socialt acceptabla gränser. Genom att bilden är framarbetad med utgångspunkt från en tidningsnotis om mordet på en kvinna och mannens bagatellisering av mordet inför domstol fungerar bilden som en kommentar till en manlig aggressivitet och ett sexualiserat våld med en tydlig spegling av kön i termer av fysisk styrka och makt. I Gannit Ankoris avhandling formuleras målningens uppkomst som "based on a newspaper account of an actual so-called 'sex-crime'".¹³³ Av denna formulering – ett "so-called sex-crime" – framgår det hur det språkbruk som används för att beskriva händelsen har en underförstådd betydelse av att dels vara en handling som utförts av en man mot en kvinna och dels sker i form av ett övergrepp med inslag av våld som ett uttryck för sexualiserade begär. Inte om ett sexualiserat våld som ett uttryck för makt.

I en latinsk kontext som Mexiko vilar det normsystem som bestämmer en socialt väl fungerande kvinnlighet på en katolsk definierad grund vilket innebär snäva respektabilitetsramar, med hårt kringskurna gränser för en rörelsefrihet i termer av sexualmoral. Den respektabla kvinnan som uppträder inom ramen för gängse sedvanor kan utifrån Widerbergs diskussion använda dessa som skydd. Men vad händer med den icke-respektabla kvinnan, hon som överskrider gränserna för kulturellt nedlagda moralkoder? Kvinnan i *Passionerat förälskade* (1935) är skyddslös i både fysisk och juridisk bemärkelse. Hon straffas, utsätts för mannens aggressivitet och mördas. När mannen sedan förs inför domstol kan han urskuldra sitt agerande med hänvisning till könsbundna konventioner och normer där kvinnans sexualiserade kropp förbinds med begreppen skuld och skam, och kniven i mannens hand, den våldshandling och form av manlighet han levtt ut, förbinder mannen med begreppen heder och ära. Ur den aspekten sträcker sig bildens aktualitet långt förbi dess geografiska och tidsmässiga ramar och berör förekomsten av så kallade "heders"-mord, en av de mest brutala former av kulturellt saktionerad kontroll av kvinnlig sexualitet som fortfarande begås på olika platser i världen. Som en illustration av hur dessa maktstrukturer är kan man som ett tanke-experiment byta plats mellan mannen och kvinnan i bilden. Föreställ dig en scen där en stående påklädd kvinna knivhugger en liggande naken man till döds och att kvinnan sedan inför domstol försvarar sig med att säga att det bara handlade om några stick. Vilket straff skulle hon dömas till?

Det sätt på vilket överskridandet och straffet skrivs in i *Passionerat förälskade* (1935) läser visuellt kvinnan och mannen i en narrativ geometrisk struktur som är värd att notera. Den

liggande kvinnans massakerade kropp och mannen som står intill henne med kniven i handen är inskrivna i en stående triangel. Den bildas genom den linje som löper mellan sängens yttre hörn och upp till mannens svarta hatt. Likt kinesiska askar upprepas sedan en mindre stående triangel inuti denna. Den bildas av snittet utmed kvinnans handled, strumpebandet runt hennes vrist, och mannens hand runt kniven ovanför. Dessa tre bild-element, snittet utmed kvinnans handled, strumpebandet runt hennes vrist, och mannens hand runt kniven, är placerade som slutändar på vertikalt placerade kroppsdelar, längst ned på kvinnans hängande arm över sängkanten, längst ned på vaden till kvinnans böjda ben, samt längst ned på mannens arm. Dessa bildar därigenom grafiskt streck med punkter under, vilket får dem att fungera som tre symmetriskt utplacerade utropstecken. I mitten av dessa utropstecken befinner sig kvinnans triangelformade kön mot vilket spetsen på kniven ovanför är riktad, likt en metaforisk fallossymbol. Rakt under grenen på mannens svarta byxor befinner sig dessutom den stående vaden på kvinnans ben, som en visuell och symbolisk förlängning av hans kön.

Här finns ytterligare en visuell förbindelse av betydelse för sammanhanget i form av färg. Från kvinnans fot med strumpebandet, upp utmed vaden till kniven i mannens hand, och vidare upp utmed knivseggen, bildas en linje som pekar rakt upp på textbandet. På kvinnans skolösa fot på det ben som vilar mot sängen är hennes tånaglar målade röda, medan den andra foten har kompletterats med gröna färger genom det gröna smycket på skon och den gröna blomman i strumpebandets veckade spets. Dessa gröna färger upprepas i textens bokstäver i bandet ovanför. På så sätt kopplas just denna fot på kvinnan med strumpebandets överskridande signaler samman med textbandet och mannens försvarande ord under den juridiska processen. Med juridiska rättssystem baserade på normer vilka i sin tur är konstruerade enligt manligt definierade normer fungerar det vågformade bandet med mannens försvar som en form av metaforiskt återgiven juridisk vågskål som är på väg att tippa över till mannens favör.¹³⁴ Det markeras visuellt av den svarta duvan som håller i bandet på hans sida vilken har en större visuell tyngd och är placerad lägre i rummet än den vita duvan på kvinnans sida, som är placerad längre upp i rummet och är visuellt "lättare".

De maktasymmetrier som *Passionerat förälskade* (1935) återspeglar kretsar kring socio-kulturellt konstruerade normer kring sexualitet och dubbla normsystem beroende på kön, och bilden beskriver ett mord begått i termer av manlig makt och styrka där underdriften i texten, *Unos cuantos piquetitos*, står i ironisk kontrast till det våld som den nakna kvinnokroppen utsatts för och mängden av blod. Ironi har i ett annat sammanhang beskrivits som ett användbart redskap för en nedmontering av ideologiska maktstrukturer, och inslaget av ironi understryks ytterligare genom målningens titel.¹³⁵ I kontrast till sitt dramatiska innehåll präglas bildens komposition av harmoni och lugn. Den genomarbetade symmetrin ger motivet ett fruset, nästan statiskt uttryck, samtidigt som den innehåller en ansats till rörelse. Mannen håller i en blodig näsduk som om han just torkat av kniven och är på väg att lämna scenen, och rummets sluttande golv ger sängen dessutom en såpass lutande vinkel att den tycks vara på väg att tippa över bildkanten, få kvinnans kropp att ramla ur sängen och falla ut ur ramen, mot betraktaren. Denna antydning till påbörjad rörelse skulle om den fullföljdes medföra att rummet blev lämnat tomt, utan mannens och kvinnans gestalter, men denna effekt understryker snarare än förminskar blodigheten över scenen och rummets karaktär av brottsplats.

Blodsmetaforik

I ett konsthistoriskt perspektiv är Frida Kahlo med *Förlorat begär* (1932), *Födelse* (1932) och *Passionerat förälskade* (1935) tidig med att kommentera maktstrukturer i relation till kropp, kön och sexualitet. Denna tematik kom senare att tas upp i samband med 1970-talets kroppskoncentrerade konst och den mer teoretiskt inriktade konceptkonsten under 1980- och 90-talen.¹³⁶ Den återfinns i fler av Frida Kahlos målningar, som *Minne av ett öppet sår* (1938), *De två Fridorna* (1939), och *Självporträtt med avklippt hår* (1940). Målningen *Minne av ett öppet sår* (1938) finns endast dokumenterad i form av ett svartvitt fotografi.¹³⁷ Målningen köptes på Frida Kahlos soloutställning i New York 1938 av Edgar Kaufmann Jr, som gav den till sin far Edgar Kaufmann Sr, för vars räkning Frank Lloyd Wright ritat



Minne av ett öppet sår (1938), olja på okänt underlag (förstörd i en eldsvåda).

huset Falling Water i Pennsylvania, och målningen förstördes senare i en eldsvåda.¹³⁸ Herrera skriver att Edgar Kaufmann Jr under ett samtal med Herrera minns att den var målad i rosa, rött, och orange i starka klara färger, samt att den hade en platt ram klädd i sammet där två parallella sidor var i rött och två i grönt.¹³⁹

Minne av ett öppet sår (1938) är ett självporträtt i helfigur där Frida Kahlo sitter klädd i en tehuacankläddning på stol som står på en flack slätt. Kroppen är återgiven ur dubbla perspektiv. Den nedre delen är återgiven i ett svagt ovanifrån-perspektiv medan den övre delen ses lite underifrån. Kring halsen är ett band med avlånga löv knutet och på huvudet har hon en hög krona av blommor och blad från vilken en skir slöja av rottrådar faller ned över hennes gestalt. Hennes ena fot är placerad mot marken, medan den andra foten är inlindad i ett blodfläckt bandage och placerad på en pall med en flätad sits. Intill pallen leder en slingrande väg bort mot en strimma böljande bergsformationer utmed horisonten under en molnig himmel. Med den ena handen håller hon upp kjolens fäll så att hennes bara ben blottas, den andra handen är dold bakom klänningens vida tygsjok och placerad som om den befinner sig intill hennes kön. Ovanpå låret på benet med den bandagerade foten ligger en kvist med avlånga blad likt de som är knutna kring halsen. Nedanför kvisten löper ett långt sår utmed insidan av låret från vilket bloddroppar rinner ner på det vita klänningstyget. På båda sidor om henne fladdrar de båda ändarna på ett band som är fastknutet i stolsryggen, och på bandet är målningen signerad med: "Recuerdo de la herida abierta. Frida Kahlo 1938" (minne av det öppna såret). Elizabeth Bakewell tolkar i en katalogtext från 1992 såret på insidan av låret i form av ett blödande snitt som en metaforisk anspelning på det kvinnliga könsorganet, och det rinnande blodet som en anspelning på menstruationsblod med en uttalad ignorering av den judisk-kristna traditionens tabubeläggande av kvinnligt könsblod.¹⁴⁰ Herrera skriver att för Julien Levy som ägde galleriet där målningen ställdes ut 1938 och för Edgar Kaufmann Jr som köpte målningen, skall Frida Kahlo ha berättat att "hennes sätt att lägga höger hand under kjolen och nära könet på målningen skulle visa att hon onanerade".¹⁴¹

Målningen *De två Fridorna* (1939) är ett dubblerat självporträtt i helfigur där två återgivningar av Frida Kahlo sitter på en bänk och håller varandra i handen. Bänken är placerad på ett plant jordfärgat underlag som vid horisonten övergår i en himmel täckt av mörka moln i grått och svart. Den ena av Fridorna är klädd i en höghalsad hellång vit klänning med spetsar och broderier, den andra i en tehuacanadräkt med en blå blus med gula broderier och en hellång brun kjol med en fäll av stärkt vit spets nedtill. På den vitklädda versionen till vänster är spetsstyget framför hjärtpartiet bortskalat och från hjärtat som är återgivet i genomskärning löper en blodåder i luften över till hjärtat på den andra Frida Kahlo-gestalten, vars hjärta är placerat utanpå tehuacankläddningen. Hjärthalvorna är återgivna som om det är ett och samma hjärta som delats med ett snitt mitt itu. Från hjärthalsen på den tehuacanklädda versionen till höger löper en blodåder i varv efter varv utmed hennes vänstra arm, vilket påminner om den judiska böneremmen tefillin som viras kring vänsterarmen, i likhet med den virade tråden utmed benet i litografin *Frida och missfallet* (1932).¹⁴² Blodådern slutar vid ett liten oval som hon håller i handen med ett miniatyrporträtt av Diego Rivera som barn, vilket är hämtat från ett fotografi av honom vid fyra års ålder.¹⁴³ Från det andra halverade hjärtat på versionen i den höghalsade vita klänningen löper en blodåder i en båge ned bakom hennes ena arm och fram till hennes kön, där ådern täpps igen med en peang, ett medicinskt instrument som hon håller i ena handen. Från



De två Fridorna (1939), olja på duk, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Mexiko City.

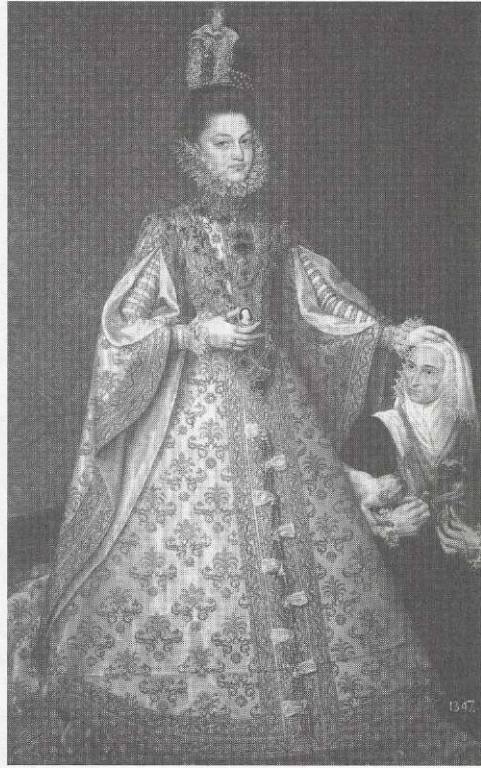
ådern droppar blod ned över det vita klänningstyget och bildar ett dekorativt mönster, vilket övergår i broderier med små blommor och insekter formade som bin.

Målningen har främst satts i samband med separationen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera sommaren 1939 och tolkats som en återgivning av Diego Riveras känslor, där den ena tehuacanklädda versionen skulle vara den han älskade och den vitklädda den han inte älskade. Denna tolkning som går bakåt till MacKinley Helms bok från 1941 om mexikanska målare inbegriper även målningen *Självporträtt med avklippt hår* (1940).¹⁴⁴ Om *De två Fridorna* (1939) och *Självporträtt med avklippt hår* (1940) tolkas utifrån ett biografiskt perspektiv fungerar de snarare som kommentarer till brytningen våren 1939 mellan Frida Kahlo och den ungerskfödde fotografen Nickolas Muray i New York, vilket i sin tur ledde fram till separationen med Diego Rivera.¹⁴⁵

Det dubblerade självporträttet målades hösten 1939 efter att Frida Kahlo under våren tillbringat några månader i Paris, och den innehåller inslag som påminner om

tre dubbelporträtt i Europa. Två av dessa hänger på Louvren som våren 1939 köpte in Frida Kahlos målning kallad *Ramen* (daterad till ca 1938).¹⁴⁶ Det ena av dessa dubbelporträtt, *Les deux Soeurs* (1843) av Théodore Chassériau, föreställer två identiskt lika kvinnor vilka står uppställda bredvid varandra i hellånga klänningar, och en av kvinnorna håller sina båda händer runt sin systers ena arm. Det andra dubbelporträttet på Louvren föreställer också två systrar, *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (ca 1594), målad av en anonym konstnär och attribuerad till Fontainebleauskolan.¹⁴⁷ De är återgivna med naken överkropp och placerade bredvid varandra i ett badkar. Den ena system till vänster håller sin ena arm utstäckt i luften och med sitt pekfinger och tumme håller hon i Gabrielle d'Estrées ena bröstvärta, vilket anspelar på att Gabrielle d'Estrées samma år som målningens tillkomst fött en son till Henry IV.¹⁴⁸ Med en liknande gest håller Gabrielle d'Estrées i en ring mellan tumme och pekfinger, vilket anspelar på att hon inte var gift med Henry IV utan enbart hans älskarinna. I *De två Fridorna* (1939) har de två "Fridorna" samma kroppshållning som kvinnorna i Fontainebleauporträttet och på samma sätt som Gabrielle d'Estrées håller i en vigselring mellan sina fingrar håller den ena "Fridan" mellan sina fingrar i miniatyrporträttet av Diego Rivera som barn.

Det tredje dubbelporträttet, *Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (ca 1585-1588), hänger på Museo del Prado i Madrid och är målat av den spanske hovmålaren Alonso Sánchez Coello.¹⁴⁹ Isabel Clara Eugenia ur den spanska kungafamiljen är placerad i bildens mitt, stående i helfigur iklädd en hellång höghalsad vit klänning med gula broderier. I ena handen håller hon mellan tumme och pekfinger i ett ovalt miniatyrporträtt av sin far Filip II. Hennes andra hand är lagd på huvudet till Madgalena Ruiz, en knäböjande nunna i en svart och vit nunnedräkt med ett rött radband kring halsen och med två apor i sina stora händer. I *De två Fridorna* (1939) är miniatyrporträttet som den tehuanaklädda versionen håller mellan sina fingrar en uppreppning av hur Isabel Clara Eugenia håller i ett miniatyrporträtt av sin far i Coellos målning, och den klänning Isabel Clara Eugenia bär påminner om den höghalsade vita klänningen som avslutas med en bård av stärkt spets under hakan. Spetsbården på kragen till klänningen i det spanska porträttet är yvigare och dragen upp över öronen till en omramande krans kring Isabel Clara Eugencias ansikte. Det påminner om hur tehuandräkternas huvudbonad i vit spets träs över huvudet till en omramande krans, vilket Frida Kahlos gestalt återges med i två självporträtt i delfigur, *Självporträtt som tehuana* (1943) och



Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (ca 1585-1588) av den spanske hovmålaren Alonso Sánchez Coello, olja på duk, 200 x 130 cm. Museo del Prado, Madrid.

Självporträtt som tehuana (1948). Den stela pose Isabel Clara Eugenia är återgiven i, huvudets vridning på den långa halsen och hennes direkta blick, är också inslag som återfinns i *De två Fridorna* (1939) och vilka är genomgående inslag i Frida Kahlos självporträtt. Av Alonso Sánchez Coellos porträtt i Madrid finns en replik av en anonym lärling till Alonso Sánchez Coello på Museo Franz Mayer i Mexiko City, *Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia*, men där nunnan med aporna inte finns med. Den pose de båda Fridorna är återgiven i är förutom målningarna i Europa även en upprepning av porträtt från den koloniala epoken i Mexiko, som till exempel av den mexikanska 1600-tals nunnan Sor Juana Inés de la Cruz, samt av den katolska traditionens madonnabilder av Jungfrun av Remedios och La Virgen del Rosario.¹⁵⁰

Målningen *De två Fridorna* (1939) innehåller inslag och symboliska detaljer vilka öppet eller dolt anspelar på kvinnligt kön och sexualitet, som de brett isärhållna benen, händernas placering framför könet, en bild på ett barn framför skötet på den ena kvinnan och en öppen åder med rinnande blod framför skötet på den andra. Från den öppna blodådern strilar blodet ned över det vita klänningstyget och samlas upp i ett av klänningens veck till en blodpöl, som svämmar över och rinner ner i nästa veck där det bildar ytterligare en pöl av blod. Det broderade mönstret på det vita klänningstyget i form av kvistar med tre rosor vilka omgärdas av tre bi-liknande insekter är till hälften utformat genom fläckar av blod i ett mönster som upprepar broderierna över kjolen. Längst ned på klänningen har de broderade insekterna istället för knippen med tre blommor varvats med fläckar av blod som rytmiskt upprepas utmed den veckade bården på klänningens fäll.

Fläckarna av blod på det vita klänningstyget i *Minne av ett öppet sår* (1938) och det broderade mönstret i form av blodblommor på det vita klänningstyget i *De två Fridorna* (1939) har en intressant parallell i en senare novell av Karin Blixen, *The Blank Page* som gavs ut 1957 i novellsamlingen *Last Tales* under pseudonymen Isak Dinesen, vilken fungerar som utgångspunkt för en artikel om kvinnlig kreativitet av Susan Gubar från 1981.¹⁵¹ *The Blank Page* handlar om karmelitnunnor i ett kloster i Portugal som odlar lin så fint att det används för bröllopslakan i kungliga familjer. Efter bröllopsnatten visas lakanet upp offentligt med en bekräftelse på prinsessans förlorade jungfruliga tillstånd och sänds sedan tillbaka till klostret, där den centrala, blodbestänkta delen ramas in, får en namnskylt och hängs upp i ett galleri. I karmelitklostret som var en orden som hävdade den oblemfläckade avelsen förvandlar nunnorna lakanen till heliga objekt där prinsessornas kroppsvätskor blir grafik och färgavtrycken ett index på en jungfrulig status. Varje linneduk uppvisar en unik abstrakt design och klostergalleriet blir till ett museum över kvinnornas historia som berättas genom bloddropparna på det vita tyget likt bläck på papper. Det avlagset belägna klostret drar till sig kvinnliga pilgrimer från olika håll och störst intresse väcker en anonym inramning vars vita yta är tom, utan blodstänk, och som gett namn till novellen. Karin Blixens novell fungerar som en berättelse om religiöst sanktionerad manlig kontroll av kvinnlig sexualitet och hur det ytterst privata görs till en offentlig angelägenhet. Gubar tolkar det tomma lakanet i novellen som en vit bild som bär på flera betydelser, på revolt, flykt, fortsatt jungfruskap, en annan sexualitet, eller manlig impotens.¹⁵² De blodbestänkta lakanen fungerar däremot enligt Gubar som bilder av ett offerande av ett jungfruskap med bröllopssången som offerplats och ett första steg in i en process med moderskap som yttersta mål och äktenskapet som ett slags martyrium. En av de starkaste metaforen för den kvinnliga kroppen är enligt Gubar blod, och den blodsmetaforik hon

diskuterar handlar om blodet från den kvinnliga kroppens underliv. För Gubar fungerar detta blod som ett tecken som kan läsas ur olika aspekter, som ett tecken på en första vaginal penetrering, som inträde i puberteten, eller frihet från graviditet.¹⁵³ Blodet från den kvinnliga kroppens underliv har av tradition även värderats olika. Blod från en på bröllopsnatten sprucken mödomshinna ses som ett tecken på jungfruskap och betraktas som heligt eftersom det intygar sexuell renhet, som i Blixens novell, medan menstruationsblod och blod från förlossning är skam- och tabubelagt och ett blod som skall döljas, inte visas upp.¹⁵⁴

I Frida Kahlos dubbelporätt *De två Fridorna* (1939) är det vita klänningstyget nedsölat av blod, vilket utifrån Gubars argumentation kan läsas som tecken på en jungfrulighet i övermått. En ironi som understryks av att den blodsbestänkta klänningen påminner om en brudklänning och som i kombination med den vita färgen signalerar en jungfrulig status. Å andra sidan kan Frida Kahlos blodsblommor läsas som tecken på tabubelagda kroppsliga processer som menstruation och förlossning, vilket accentueras av att blodet i bilden kommer från en öppen åder placerad framför underlivet på den ena av kvinnorna, och att en bild av ett barn är placerat framför underlivet på den andra. Det ymniga blodflödet från könet i bilden kan dessutom signalera sexualiserade möten mellan kroppar med spår av övergrepp och våld, en vaginal penetrering utan begränsning. Som spår av sexuella övergrepp och våld ges blodet *De två Fridorna* (1939) även en etnisk dimension genom markeringen av spansk respektive indiansk närvaro i bilden, vilket signaleras genom de två olika klänningarna och respektive gestalters skiftande hudfärg.¹⁵⁵

Året efter den ytmässigt stora målningen *De två Fridorna* (1939) målade Frida Kahlo den betydligt mindre *Självporträtt med avklippt hår* (1940).¹⁵⁶ I likhet med målningen *Minne av ett öppet sår* (1938) sålde Frida Kahlo *Självporträtt med avklippt hår* (1940) till Edgar Kaufmann Jr, som år 1943 skänkte den till Museum of Modern Art i New York där den fortfarande hänger.¹⁵⁷ I detta självporträtt är Frida Kahlo gestalt återgiven i helfigur sittande på en gul pinnstol. Stolen är placerad på ett plant jordfärgat underlag som sträcker sig bort mot en tunn strimma av berg eller möjligen vatten vid horisonten. Ovanför återges en svagt rosa himmel vilken täcker över halva bildens bakgrund. Frida Kahlos gestalt är klädd i kavaj, skjorta, långbyxor, och svarta skor med hög klack och knutna rosetter. Hon har kortklippt, bakåtkammat hår och håller benen en bit isär med båda händerna vilande mot låren. Snett bakom den ena handen står en sax lutad mot det motsatta låret. Saxen befinner sig alldeles framför hennes kön och intill saxen hänger en avklippt hårfläta över ena låret. Nedanför henne ligger ytterligare en avklippt hårfläta och den omgivande marken är överströdd med långa slingrande hårtestar. Några hänger även över pinnarna på stolen. Längst upp i bilden är en rad med noter införd med två strofer ur en sångtext som lyder: "Mira que si te quise, fué por el pelo. Ahora que etás pelona, ya no te queiro" (se här, om det var så att jag älskade dig, så var det för håret, nu när du är skallig, älskar jag dig inte längre).

I Frida Kahlos *Självporträtt med avklippt hår* (1940) återges förbindelsen mellan genuskonstruktion, klädesplagg och långt hår som kvinnligt attribut. Kroppsgestaltningen följer kroppsgestaltningen av den vänstra gestalten i vitt i *De två Fridorna* (1939), som är vänd åt samma håll, sitter i samma pose med benen en bit isär, och håller i en saxliknande peang framför könet. Utifrån skilsmässan med Diego Rivera har målningen tolkats som en negativ projicering av Frida Kahlos identitet som kvinna.¹⁵⁸ Manskläderna har



Självporträtt med avklippt hår
(1940), olja på duk, 40 x 28
cm. Museum of Modern Art,
New York.

även tolkats som Diego Riveras kläder, men långbyxorna och kavajen kan knappast ha varit Diego Riveras eftersom de då skulle ha varit för stora på Frida Kahlos kropp och behövt vikas upp i ärmar och ben, vilket inte är fallet. Storleken på herrkostymen överensstämmer med längden på Frida Kahlos armar och ben och den kan mycket väl ha varit hennes egen. Inte minst med tanke på att hon redan som tonåring burit manskläder under en period i mitten av 1920-talet. I några familjeporätt av fadern Guillermo Kahlo från 1926 är hon klädd i skjorta med slips och väst, långbyxor och kavaj med näsduk i fickan, har kortklippt mittbenat hår och i ett håller hon i en promenadkäpp, och den eleganta framtoningen i faderns porträtt från 1926 påminner om Adolfo Best Maugards målning *Självporträtt* från 1923.¹⁵⁹ Margaret Lindauer tolkar *Självporträtt med avklippt hår* (1940) som en gestaltning av en självrepresentation som man, med saxen som en symbol för freudiansk kastrationsångest.¹⁶⁰ Om bilden istället tolkas som en gestaltning av en självrepresentation som kvinna iförd manskläder, fungerar målningen med saxen och det avklippta håret istället som en kritisk återgivning av den kvinnliga rollens begränsade sociala ramar. Med placeringen av saxen framför könet tangeras samtidigt förekomsten av kvinnlig könsstympning, den ultimata kontrollen av kvinnors sexualitet, att skära bort könet och fysisk avlägsna dess synliga delar.

7. Nya inslag i Frida Kahlos självporträtt och en internationell etablering som konstnär

Nya inslag i självporträtten från 1937

EFTER ATT DE lämnat New York i december 1933 och återvänt till Mexiko bosatte sig Frida Kahlo och Diego Rivera i stadsdelen San Angel i Mexiko City. Från de följande tre åren från 1934 till 1936 existerar tre dokumenterade målningar av Frida Kahlo, vilka har jag kommenterat i tidigare avsnitt; den försvunna målningen *Självporträtt med lockigt hår* (1935), där behåringen av ansiktet och den mörka hudåtergivningen är tydligare markerade än i tidigare självporträtt, *Passionerat förälskade* (1935) med ett blottläggande av maktstrukturer i relation till kön, och *Släkträdet* (1936) i vilket ett foster och simmande spermier ingår.

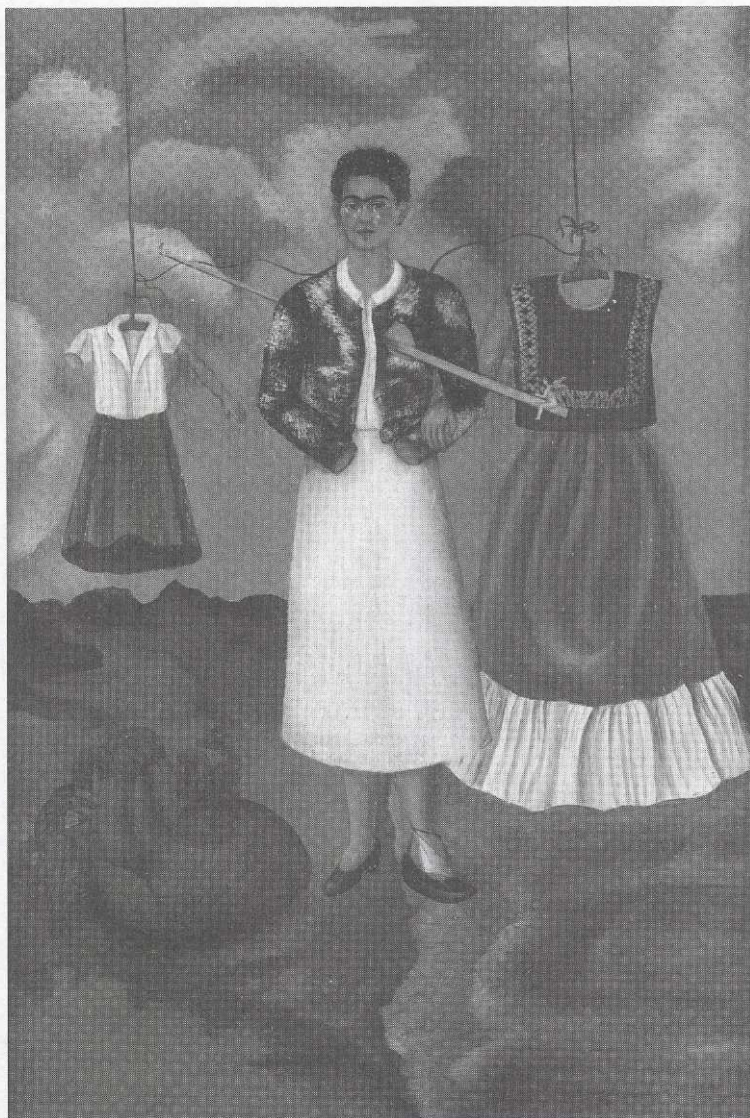
Från år 1937 finns inte mindre än nio dokumenterade målningar, varav fem är självporträtt, *Mellan draperierna* (1937), *Jag och min amma* (1937), *Jag och min docka* (1937), *Hjärtat* (1937), och *Fulang Chang och jag* (1937). I Frida Kahlos samlade produktion av självporträtt kan det noteras en förändring som inträder i samband med dessa fem självporträtt. Omgivningen i självporträtten i *helfigur* från 1937 och framåt är mer avskalade och rensade på delement i jämförelse med tidigare självporträtt i helfigur, som *Släkträdet* (1936), *Min klänning hänger där* (1933), *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) och *Förlorat begär* (1932). Självporträtten i *delfigur* från 1937 och framåt fylls däremot på med fler symboliska bildelement och detaljer i jämförelse med tidigare självporträtt i delfigur, som *Självporträtt med lockigt hår* (1933), *Självporträtt med halsband* (1933), och *Självporträtt* (1930). För övrigt följer självporträtten i delfigur kompositionen i dessa tre självporträtt.

I självporträtten i både hel- och delfigur från 1937 och framåt har Frida Kahlos självrepresentation även fått en större betoning genom att hennes gestalt tar upp en större del av bildens yta. En annan märkbar förändring som inträder är att det bildspråk som tas i anspråk mer tydligt sluter an till den koloniala epokens bildtraditioner, både till ett profant porträttmåleri och den katolska traditionens motivkategorier och visuella symbolspråk. När Frida Kahlos bildspråk sätts i samband med tidigare mexikanska bildtraditioner nämns ofta ett naivistiskt präglat folkmåleri och ett profant porträttmåleri från 1800-talet, men de bildtraditioner Frida Kahlos självporträtt sluter an till från och med denna tid har en betydligt större närhet till en akademisk tradition från den koloniala epoken i Mexiko, samt till denna epoks måleri i Europa.¹ I självporträtten från 1937 introduceras även nya inslag som tidigare inte förekommit i hennes självporträtt, som apan, en bakgrund i form av växtlighet, blommor i håret och iklädandet av tehuadräkten. Dessa visuella markörer kom sedan att bli återkommande inslag i den fortsatta produktionen av självporträtt.

Iklädandet av tehuanaklänningen

Den första målningen av Frida Kahlo där en tehuanaklänning finns med är i *Min klänning hänger där* (1933), men i denna målning finns inte Frida Kahlos gestalt med. Den målades i New York våren 1933 och av vad som framgår av det tidigare citerade brevet från Frida Kahlo i New York till Isabel Campos i Mexiko City, daterat den 16 november 1933, är det även i New York som Frida Kahlo själv började klä sig i tehuandräkt.² Efter *Min klänning hänger där* (1933) dröjde det fyra år innan tehuandräkten på nytt dyker upp i hennes måleri i tre självporträtt från 1937, *Hjärtat* (1937), *Jag och min docka* (1937) och *Mellan draperierna* (1937). I två av dessa självporträtt är Frida Kahlos gestalt för första gången iklädd tehuandräkten, däremot inte i *Hjärtat* (1937) där en tehuanaklänning är upphängd på en galge, i likhet med i *Min klänning hänger där* (1933). Målningen *Hjärtat* (1937) har tidigare kallats *Minne*, men när den visades i New York 1938 kallades den *The Heart* och i Paris 1939 *La Coeur*.³ Miljön i målningen utgörs av ett landskap och en bit hav i likhet det mexikanska landskap som för första gången introducerades året innan i målningen *Släktträdet* (1936), men i *Hjärtat* (1937) är horisonten lägre. En blå himmel med vita moln täcker över hälften av bildens bakgrund och den nedre delen av bilden är delad vertikalt i två lika stora delar land och vatten. Till vänster en böjande markyta som vid horisonten kantas av en bergskedja och till höger ett hav med vågor som slår in mot en strand. Frida Kahlos gestalt i helfigur är placerad stående frontalt i bildens mitt, klädd i en knälång vit kjol, en vit blus och jacka av kohud. Den ena, skoklädda foten är placerad på stranden, medan den andra är placerad i havet och återgiven som en båt med ett vitt segel. Bredvid Frida Kahlos gestalt hänger en tehuanaklänning på en galge och snett bakom henne hänger en vit skjorta och en blå kjol på ytterligare en galge. Galgarna är fastknutna på två röda snören som hänger ner från himlen, och mellan dem löper ett rött snöre som leds genom ett hål på platsen för hjärtat på Frida Kahlos kropp. Genom hålet är även en lång stör inskjuten, i vars båda ändar två små nakna änglar med blå vingar sitter grensle som på ett gungbräde. På sina kinder har hon stora vita droppar som tårar och hennes kropp saknar armar. Den ena armen är istället placerad på dräkten bakom henne och den andra på tehuanaklänningen bredvid, och armen på tehuanaklänningen är inskjuten i armkrok med den tomma armen på koskinnsjackan. På strandremsan till vänster i bildens förgrund ligger ett stort hjärta som är återgivet med vener och artärer som pumpar ut blod i vattenfallsliknande kaskader. Blodet som flyter ut bildar två bäckar, varav den ena leder leder in i bilden bort mot horisontens bergskedja och den andra rinner ner i havet. Under hjärtat är målningen signerad i samma röda färg som blodet med "Frida Kahlo. 1937".⁴

Målningen *Hjärtat* (1937) är målad med olja på metall som underlag, vilket knyter an till den religiösa folktraditionen med *ex-voto* bilder, och flera av motivets symboler är hämtade från katolska bildtraditioner under den koloniala epoken med hjärtan och blod.⁵ Till denna tradition hör även tårarna på kinden som knyter an till den katolska traditionens madonnabilder, i likhet med änglarna och stören genom hjärtat från bebådelsebilder. Änglarna på stören påminner om en detalj i en målning i New York, *Merode-triptyken* av Robert Campin från ca 1425 på *The Cloisters*. I den centrala panelen återges en bebådelsescen, med en stråle av ljus som skjuts in genom ett fönster mot den läsande Maria, och längst fram på strålen svävar en liten naken ängel.⁶ Stören genom hjärtat tolkas

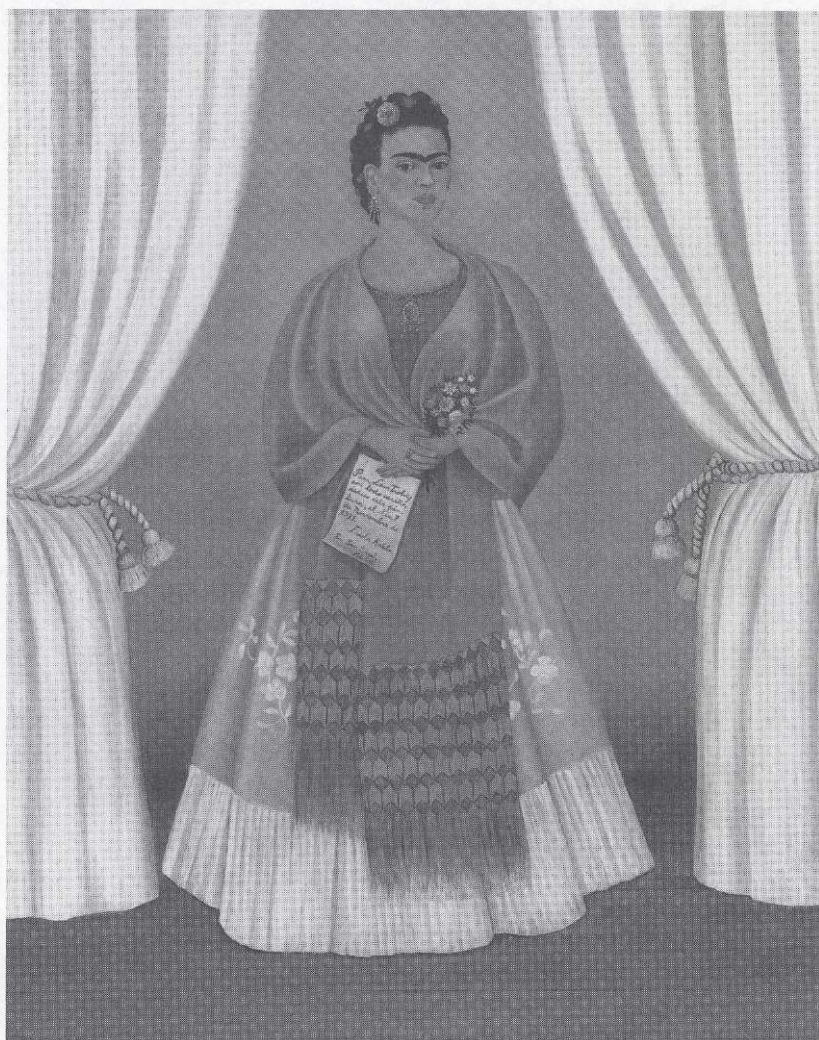


Hjärtat (1937), olja på metall, 40 x 28 cm. Privat samling, Frankrike.

i en artikel av Salomon Grimbeg som en anspelning på den spanska nunnan Teresa av Ávila (1515-1582) och hennes beskrivning av hur en gudomlig kärlekspil genomborrat hennes hjärta.⁷

Kläderna i bilden förmedlar en identitetssymbolik och placeringen av galgarna en tidsaspekt. Den vita blusen och den blå kjolen på galgen bakom Frida Kahlos gestalt är den skoluniform hon bar som ung på Tyska skolan i Mexiko City, medan tehuankläningen

och jackan av kohud var kläder hon bar under mitten av 1930-talet. Tehuanaklänningen började hon bära 1933 och från de följande två åren är hon dokumenterad i fotografier klädd i en liknande jacka av kohud som den i självporträttet; 1934 i Mexiko City, och 1935 i New York.⁸ Med ena armen placerad på den tyska skoluniformen och den andra på tehuanaadräkten är det som om hon slits mellan två kulturella identiteter, den ena tysk och den andra mexikansk, där hon befinner sig någonstans mitt emellan i en smärtsamt återgiven process, och ännu inte lämnat en identifikation med sin till hälften tyska härkomst bakom sig och tagit steget in i en manifestering av en identitet som "mexikanska" med indiansk etnicitet. Fram till denna tid bibehöll Frida Kahlo vid olika tillfällen den



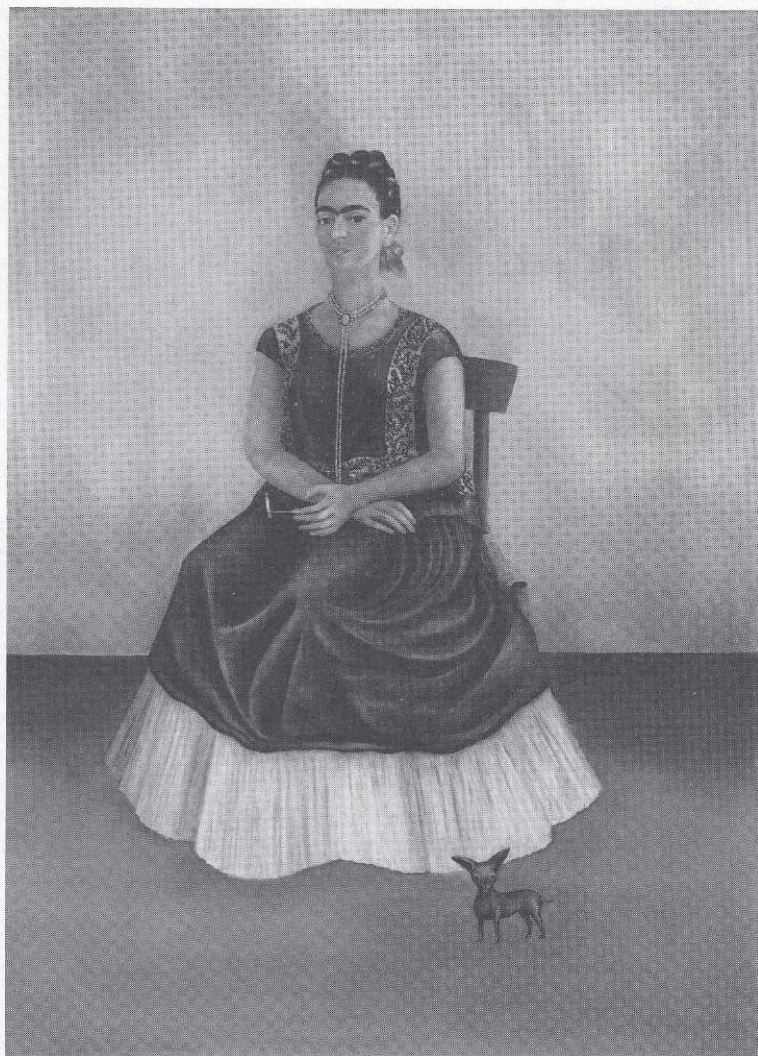
Mellan draperierna (1937), olja på duk, 87 x 70 cm. Museum of Women in the Arts, Washington D.C.

tyska stavningen av sitt förnamn, för att sedan helt lämna den. Målningen *Fulang Chang och jag* (1937) från samma år är signerad med förnamnet stavat Frieda, och i en protestskrivelse från följande år, daterad den 18 juni 1938 med rubriken *Al Publico de la America Latina*, är hennes förnamn också stavat Frieda. Den skrevs för att André Breton under sitt besök i Mexiko sommaren 1938 nekandes genomföra en serie föreläsningar på universitetet i Mexiko City, och den är undertecknad av ett trettioåttal konstnärer och intellektuella, bland dem Frida Kahlo.⁹ Efter 1938 tycks hon själv ha övergivit den tyska stavningen av sitt förnamn, men i Bertram Wolfes biografi över Diego Rivera från 1939 är hennes förnamn genomgående stavat Frieda. I biblioteksarkivet på Detroit Institute of Art i Detroit finns en bok från så sent som 1948 där Frida Kahlos förnamn på titelbladet är stavat Frieda.¹⁰

Målningarna *Mellan draperierna* (1937) och *Jag och min docka* (1937) är de självporträtt där Frida Kahlos gestalt för första gången återges iklädd en tehuanaklänning. Självporträttet *Mellan draperierna* (1937) knyter an till Adolfo Best Maugards i Mexiko så välkända målning *Självporträtt* (1923), där Maugard är återgiven frontalt i helfigur mellan två draperier.¹¹ *Mellan draperierna* (1937) kallas vanligtvis *Självporträtt dedicerat till Leon Trotskij*, men när den ställdes ut i New York 1938 var den angivna titeln *Between the Curtains*.¹² I målningen är Frida Kahlos gestalt återgiven frontalt i helfigur mellan två isärdragna vita draperier och placerad framför en varmt gul vägg och på ett golv av bruna träplankor. Hon är klädd i en mörkröd blus med broderad kant i gult och en rosa kjol med vita broderier som kantas nedtill av en bred bård av vit spets, och över hennes axlar hänger en ljusbrun *rebozo* (en lång schal) med långa fransar. Håret är ihopflätat med ett rött band och lagt som en krans ovanpå huvudet med en instucken rosa ros, och i sina sammanförda händer håller hon i en blombukett och i ett vitt ark med en text i skrivstil som lyder: "Para Leon Trotsky con todo cariño dedico ésta pintura, el día 7 de Noviembre de 1937. Frida Kahlo. En San Angel, México."¹³ Målningen hade ursprungligen en rosa och grön samhetsram och den målades som en födelsedagspresent till Leon Trotskij som fyllde år den 8 november. Frida Kahlo överlämnade målningen dagen innan, den 7 november 1937 på årsdagen av den ryska revolutionen, och under den tid Trotskij bodde i Frida Kahlos föräldrahem i Coyoacán hängde målningen över hans skrivbord.¹⁴ När han flyttade ut ur huset på Calle Londres våren 1939 till Calle Viena några kvarter därifrån lämnades målningen kvar, och den hänger numera på Museum of Women in the Arts i Washington, D.C.

I målningen *Jag och min docka* (1937) sitter Frida Kahlos gestalt i helfigur på en flätad rottingsäng i ett rum med en svagt rosa vägg och ett golv av bruna tegelplattor.¹⁵ Hon är klädd i en grön tehuanakjol med en bred bård av vit spets och en vit blus med ett rött broderi kring halsen som är av en annan typ än den karaktäristiska tehuanablusen med broderier i breda bårder. I den ena handen som vilar ovanpå den andra håller hon i en tänd cigarett och bredvid henne på sängen sitter en naken leksaksdocka, vars blekrosa kropp står i kontrast till den bruna huden på hennes egen kropp.

Det existerar även ett självporträtt av Frida Kahlo med en likartad komposition som är osignerat och dateras till 1938, *Itzcuintlihund med mig*.¹⁶ Bildrummet utgörs av ett gråbrunt underlag och en vitgrå bagrund som antingen kan vara avsedd som en exteriör miljö med mark och himmel eller en interiör med golv och vägg. Frida Kahlos gestalt i helfigur sitter på en grå stol, hon är klädd i en svart tehuanadräkt med gula broderier och kring



Itzcuintlihund med mig (daterad till ca 1938), olja på duk, 71 x 52 cm.
Privat samling, USA.

halsen hänger en lång guldkedja som är ihopsnörd med en medaljong i halsgropen. I likhet med den förra målningen håller hon i en cigarett i ena handen som är lagd ovanpå den andra i hennes knä. Cigaretten är instucken i ett cigarettmunstycke som är trätt som en ring kring hennes ena pekfinger, och i bildens förgrund är en mycket liten hund av den aztekiska hundrasen *itzcuintli* återgiven, en hundras som Frida Kahlo själv hade flera av som sällskapshundar. Hunden är återgiven med förminskad kropp, i jämförelse med sitt huvud och stora öron, medan Frida Kahlos gestalt är återgiven ur ett underifrånperspektiv och framstår som jättelik i relation till den mycket lilla hunden i förgrunden. Kontrasten

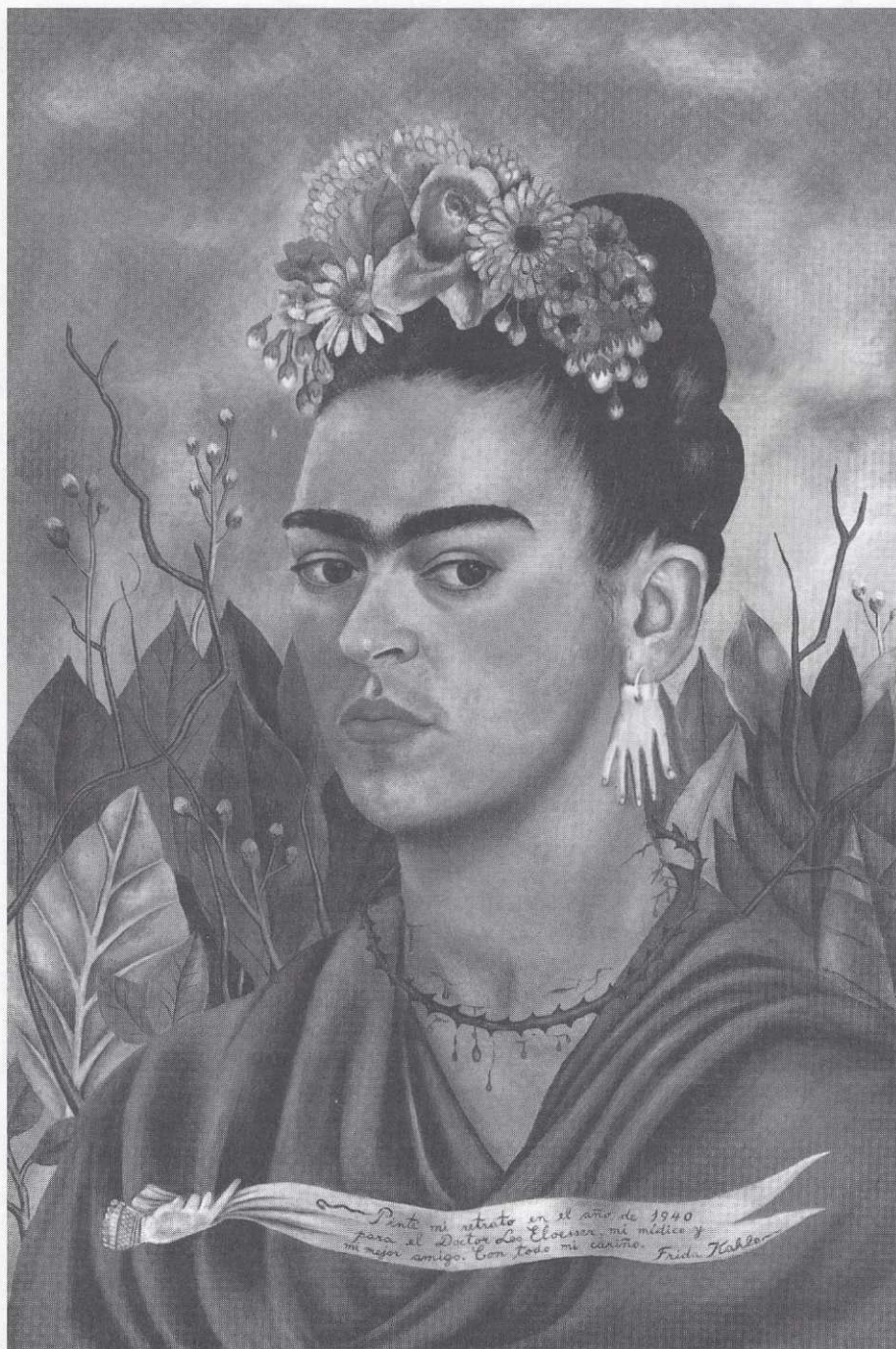
mellan dem i storlek ger motivet ett komiskt inslag, vilket ytterligare understryks av målningens titel, *Itzcuintlihund med mig*, med hunden placerad först, vilket anger att målningen egentligen är ett porträtt av en hund med Frida Kahlo som bakgrundsgestalt.

Från och med självporträtten 1937 återgav sig Frida Kahlo iklädd olika indianska dräkter i samtliga självporträtt där hon bär kläder, med undantag av två, den vänstra gestalten i *De två Fridorna* (1939) som är klädd i en vit långklänning, och *Självporträtt med avklippt hår* (1940) där hennes gestalt är iförd manskläder. I de övriga bär hon olika indianska dräkter och i ungefär hälften av dessa, ett 20-tal, tehuadräkten. I jämförelse med andra indianska dräkter är en tehuadräkt i likhet med hundarna av rasen *itzcuintli* numera exklusiv och mycket dyr.¹⁷ Efter publiceringen av Miguel Covarrubias bok *El Sur de Mexico* (1946), där han beskriver kvinnorna från Tehuantepec som självständiga och starka, kom tehuadräkten att signalera en tradition av kvinnlig styrka vilken växte till myten om Tehuantepec som ett matriarkat, men under den postrevolutionära fasen fungerade tehuadräkten kanske mer än andra indianska dräkter som en visuell markör för nationell identitet och för en identitetsformulering med betoning på indiansk etnicitet.¹⁸ Frida Kahlos sittande gestalt vänd åt två olika håll i *Jag och min docka* (1937) och *Itzcuintlihund med mig* (daterad till 1938) upprepas i *De två Fridorna* (1939) med de två sittande Frida Kahlo-gestalterna vända mot varandra. I Frida Kahlos samlade produktion av självporträtt är dessa tre de som tydligast knyter an till den koloniala epokens profana porträttradition i vilken kvinnor ur samhällets övre sociala skickt ibland avporträtterades tillsammans med sina sällskapshundar.¹⁹ I de två förstnämnda målningarna är hennes ben som anas under vecken på kjolens tyg placerade intill varandra, medan benen på de två återgivna Fridorna hålls brett isär och är riktade åt varsitt håll. Tillsammans med den brinnande cigaretten mellan fingrarna och den överdrivet förminskade hunden i *Itzcuintlihund med mig* (daterad till 1938), medför dessa inslag en moderniserad och dolt provokativ omförvandling av denna tradition, samtidigt som iklädandet av en inhemsk indiansk tehuadräkt och betoningen av den bruna huden medför en semiotisk omförvandling av en kolonial spansk bildtradition som förts över från Europa.

Blomster i håret

I *Mellan draperierna* (1937) är en blomma instucken i den uppsatta hårflätan och detta inslag kom att upprepas i fler av Frida Kahlos självporträtt. I självporträttet kallad *Ramen* (daterad till ca 1938) har hon en stor gul blomma som en krona på huvudet, och i det nyfunna självporträttet i miniatyr från 1938, är en krans av blå blommor lagd över huvudet. I den tidigare diskuterade målningen *Minne av ett öppet sår* (1938) är en hög krona av blommor och blad placerad på huvudet från vilken en skir slöja av rottrådar faller ner över Frida Kahlos gestalt, och höga kronor av blommor är även placerade på hennes huvud i *Självporträtt deciderat till doktor Eloesser* (1940) och *Självporträtt som Tehuana* (1943). I *Självporträtt med fläta* (1941) är blommorna ersatta av Frida Kahlos långa hår som flätats samman med rödlila band och arrangerats ovanpå huvudet till en hög krona i form av en liggande åtta eller en evighetsymbol. I *Självporträtt med apa* (1945), *Självporträtt* (1946), och *Hoppets träd* (1946) är istället jättelika rosetter placerade ovanpå huvudet.

I sin biografi över Frida Kahlo nämner Hayden Herrera även ett sent självporträtt som hon kallar för "självporträttet som solros", vilket hon beskriver genom att citera ur en



Självporträtt dedicerat till doktor Eloesser (1940), olja på masonit, 59,5 x 40 cm. Privat samling, USA.

katalogtext av Raquel Tibol från 1956.²⁰ I katalogtexten som senare trycks om berättar Tibol om ett självporträtt av Frida Kahlo som var ett beställningsverk och föreställde ett ansikte i en solros, och att hon under ett besök hos Frida Kahlo våren 1954 blev ombedd att leta fram målningen och sedan bevittnade hur Frida Kahlo tog fram en kniv och började skrapa bort målningens torra färg.²¹ I verkskatalogen är detta självporträtt den sista dokumenterade bilden av Frida Kahlo målad i olja.²² Den kallas *Självporträtt inne i en solros* och uppges vara osignerad och dateras till 1954, men den är inte reproducerad i bild utan anges med hänvisning till Tibols text från 1956 som förstörd. Under ett besök på Throckmorton Fine Art Gallery i New York våren 2000 visade Spencer Throckmorton en målning av Frida Kahlo som han under ett av sina besök i Mexiko köpt av en tidigare granne till Frida Kahlo, som fått den i gåva av Frida Kahlo kort innan hon dog.²³ Det är ett självporträtt i helfigur där Frida Kahlos sittande gestalt är placerad framför en stenmur till vänster och ett markparti till höger. Hon är klädd i en röd tehuanakjol och en lila blus, och kring sitt ansikte har hon en gul krans. Bilden är målad i en expressiv stil vilket får den gula kransen kring ansiktet att mer framstå som en lejonman än kronbladen på en solros. Markplanet är återgivet som ett landskap som tvärt reser sig till en hög böljande kulle eller ett bergsparti med rundad topp, och längs med den övre bildkanten finns en bit blå himmel med strimmor av vita moln. Till vänster svävar ett rött klot som delvis är placerat framför landskapets kant mot himlen och i bildens högra del finns ett vitt parti med inslag av blått återgivet över marken, som snö eller ett lågt svävande moln. Målningen kan eventuellt vara det självporträtt som Tibol beskriver, som sedan nämns av Herrera och är dokumenterat i verkskatalogen.²⁴



Madre María Guadalupe y Santa Bárbara (1723)
av Juan Villalobos, olja på duk, 192 x 125 cm.
Museo Nacional de Historia, Mexiko City.

Inslaget med blomsterkronor på huvudet vilket varierats på olika sätt i Frida Kahlos självporträtt är hämtat från den koloniala epokens porträtt av nunnor som krönta med blomsterkronor gett upphov till genrebeteckningen *monjas coronadas*. Denna tradition fördes över från Spanien till Nya Spanien, där nunnorna avbildades vid två tillfällen iförda nunnedräkten med höga blomsterkronor på huvudet, stående levande i samband med inträdet i en nunneorden och ett liv innanför klostermurarna, eller liggande döda i samband med avskedet från jordelivet.²⁵ En av dessa målningar är målad av Juan Villalobos år 1723, *Madre María de Guadalupe y Santa Bárbara* som hänger på Historiska museet i Mexiko City, där nunnan i bilden för övrigt påminner om Frida Kahlo.²⁶ Porträttet föreställer en kortväxt kvinna som står framför ett rött draperi och är klädd i en fotsid nunnedrätt. På

bröset har hon en ordensplatta och på huvudet som är vridet i trekvartsprofil bär hon en hög krona av rosor. Med sin ena juvelbeströdda hand håller hon en nästan dubbelt så lång kvinna i handen som ska föreställa helgonet Santa Barbara, och i den andra håller hon i en kort stav med röda rosor. Till vänster i förgrunden står en liten knähund med röda rosetter runt halsen, benen och svansen, och nedanför den lilla hunden som står på bakbenen och nästan tycks skälla på Santa Barbara finns en inskriven text som berättar att Madre María de Guadalupe avgav nunnelöftet vid fjorton års ålder på klostret San Jerónimo i Mexiko City, där hon levit sedan hon var två år.²⁷ Med sina anletsdrag, stora mörka ögon och blick mot betraktaren, sammanväxta ögonbryn i två bågar över näsroten och lilla mustasch på överläppen, förefaller nunnan i porträttet nästan som en tidig dubbelgångare till Frida Kahlo.

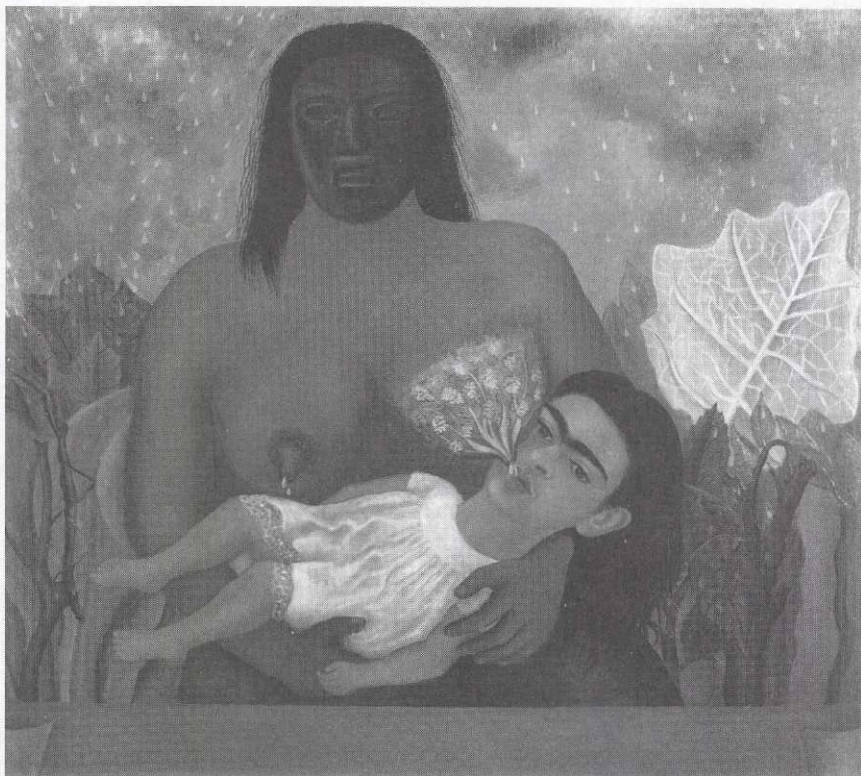
En bakgrund med växter

Växter förekommer som bakgrund i tre av Frida Kahlos kvinnoporträtt från sent 1920-tal vilka samtliga är försvunna, *Två kvinnor* (daterad till före 1929), *Naken indiankvinna* (daterad till ca 1929) och *Porträtt av Lupe Marín* (daterad till ca 1929). Första gången växter introduceras som bakgrund i ett av Frida Kahlos självporträtt är i två självporträtt från 1937, målningarna *Fulang Chang och jag* (1937) och *Jag och min amma* (1937).²⁸ *Jag och min amma* (1937) kan jämföras med David Alfaro Siqueiros två år senare målning *Etnografía* (1939) som beskrivits i ett tidigare avsnitt, där en indiansk man har ansiktet täckt av en förkolonial stenmask. I Frida Kahlos *Jag och min amma* (1937) har en indiansk kvinna ansiktet täckt av en förkolonial stenmask.²⁹ Kvinnan är återgiven frontalt i halvförig med långt svart hår och bar överkropp. Från hennes bröst faller vita droppar av bröstmjölk och det ena bröstet är återgivet i genomskärning, med vita mjölkgångar och mjölkkörtlar. I hennes armar vilar Frida Kahlos gestalt som är återgiven till hälften barn, till hälften vuxen, med en barnakropp klädd i en spetskantad skir vit klänning medan hennes huvud är återgivet med utsläppt långt svart hår, mustasch ovanför överläppen, rödmålade läppar, och tänder i underkäken i den halvöppna munnen. Från himlen som täcker hälften av bakgrunden faller ett regn av vita droppar och nedanför reser sig en jämn rad av upprättstående gröna växter. På två kala grenar på var sida om kvinnan sitter två insekter, en vandrande pinne och en gräshoppa, och till höger är ett stort växtblad återgivet som kvinnans bröst i genomskärning.³⁰ Den nedre delen av bilden är täckt av ett textband med inrullade kanter som är lämnat tomt förutom en signering i rött med "Frida Kahlo. 1937. Mexico".

Frida Kahlos måleri sätts ofta i samband med den franske tullnären Henri Rousseaus måleri från sekelskiftet 1900.³¹ Men istället för Rousseaus fantasilandskap är den tropiska miljö som ingår i Frida Kahlos måleri direkt hämtat från den miljö som omgav henne i Mexiko, till vilken den även refererar. *Jag och min amma* (1937) är målad med olja på metall vilket knyter an till *exvoto*-traditionen, och det tomma textbandet är hämtat från den koloniala epokens bildtradition. Själva motivet anspelar på den katolska traditionens Madonnabilder med en kombination av Jungfru Maria som ammar Jesusbarnet och pietäbilder med Jungfru Maria som håller sin vuxne son i sina armar. Kompositionen påminner om den första representationen av Madonnan i den "nya världen" i en tidig indiansk handskrift, en *Codex* från 1525, där Madonnan i likhet med den indianska kvinnan i Kahlos bild är återgiven frontalt från höfthöjd med en bred och kraftig kropp och i sina armar

håller i ett barn som har ett litet barns kropp och ett stort huvud med en vuxens ansiktsdrag och kraftiga ögonbryn.³² Regnet av stora vita droppar från himlen har en föregångare inom en katolsk bildtradition i Mexiko i målningen på Pinacoteca del Templo de la Profesa i Mexiko City kallad *Pentecoste*, där ett regn av stora droppar faller ner från himlen över Jungfru Marias gestalt i bildens mitt.³³

Baserad på en katolsk bildtradition från den koloniala epoken som underliggande struktur där Frida Kahlos gestalt är placerad på platsen för Kristus, innehåller samtidigt *Jag och min amma* (1937) referenser till den förkoloniala epokens indianska symbolik.³⁴ Masken framför den indianska kvinnans ansikte är en begravningsmask av en typ som dateras till före år 550 från Teotihuacán.³⁵ Området kring Teotihuacán norr om Mexiko City har alltsedan spanjorernas ankomst varit känt för produktion av *pulque*, en alkoholhaltig och vitaminrik vit dryck som utvinns från magueyplantan, även kallad agave, och från området med de väldiga sol- och månpyramiderna (100-700 e Kr) finns bevarade väggmålningar med scener av *pulque*-gudar i mänsklig gestalt, vilka förekommer med *pulque* rinnande från munnen, eller med en ansiktsmask där området för ögon och mun är svärtade, eller med en mask framför ansiktet som omges av magueyplantor från vilka mjölkaktigt *pulque* droppar.³⁶ I centrala Mexiko spelade *pulque* en viktig roll under förkolonial



Jag och min amma (1935), olja på metall, 30,5 x 34,7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

tid i offentliga ceremonier och *pulque* identifierades som modersmjölk, och från centrala Mexiko finns ett *pulque*-kärl av sten med en återgivning av en jordgudinna med *pulque* droppande från sina bröst.³⁷ Från förkolonial tid finns även flera stensulpturer av kvinnofigurer med barn famnen.³⁸ En stensulptur uppfattades när den blev funnen föreställa Madonnan med barnet men representerar en yngling som håller en olmekisk regngud i sin famn.³⁹ Olmekerna var en av de äldsta kulturerna i Mexiko som konstnären Miguel Covarrubias kallade Mexikos ”moderkultur”, och de uppfattade den mänskliga kroppen som en metafor för kosmos.⁴⁰

Jag och min amma (1937) fungerar genom den sammansatta symbolik målningen innehåller som en metaforisk återgivning av en förkolonial indiansk ”moderkultur” med kvinnan som en metafor för kosmos från vilken Frida Kahlos sammanfogade gestalt hämtar symbolisk näring. Det tydliggörs av att Frida Kahlos vuxna huvud inte diar den indianska kvinnan utan munnen är placerad strax nedanför kvinnans bröstvårta från vilken två droppar pulque-mjölk *faller* ner i hennes halvöppna mun.⁴¹ Madonnan från en katolsk bildtradition förvandlas på så sätt till en symbolisk representation av en förkolonial moder och jordgudinna och jungfruns bröstmjölk till helig pulque. I likhet med målningarna *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) och *Hjärtat* (1937), är även en tidsaspekt inskriven i *Jag och min amma* (1937). Begravningsmasken framför kvinnans ansikte leder tidsmässigt bakåt till en förkolonial epok, men även till en annan dimension bortom det levande. Med den indianska kvinnan som en personifikation av en olmekisk moderkultur får dödsmasken framför ansiktet och dropparna av bröstmjölk vilka upprepas i det vita regnet som faller från himlen bilden att fungera som en allegorisk representation i kvinnlig gestalt av kosmos, fertilitet, liv och död i en cyklisk återupprepad process, i vilken Frida Kahlo placerat in sin självrepresentation som en del. *Jag och min amma* (1937) är en av de tre målningar som Frida Kahlo mot slutet av sitt liv berättade att hon var mest nöjd med, de övriga två var *Porträtt av Doña Rosita Morillo* (1944) och *Universums kärleksomfamning, Jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949).⁴²

Det andra självporträttet från 1937 med växter i bakgrunden är *Fulang Chang och jag* (1937) där Frida Kahlos gestalt är återgiven i delfigur.⁴³ Bildens komposition följer hennes tidigare självporträtt i delfigur, *Självporträtt med halsband* (1933), men i *Fulang Chang och jag* (1937) är hennes huvud vridet åt andra hållet och den monokroma bakgrunden, det uppsatta håret och den vita blusen med en spetsbård kring uringningen har ersatts av en bakgrund av växtlighet, utsläppt hår och en vit blus utan spets kring halsringningen, inslag vilka även ingår i *Jag och min amma* (1937). I *Fulang Chang och jag* är dessutom en liten spindelapa placerad i bildens nedre högra hörn, en av de apor Frida Kahlo och Diego Rivera hade som husdjur.⁴⁴ I det nedre vänstra hörnet är det skrivet med svart text på den vita blusen ”Fulang Chang y yo. Frieda Kahlo. 1937. Marzo”. Målningen som hänger på Museum of Modern Art i New York är infattad i en bred barockram med speglar.

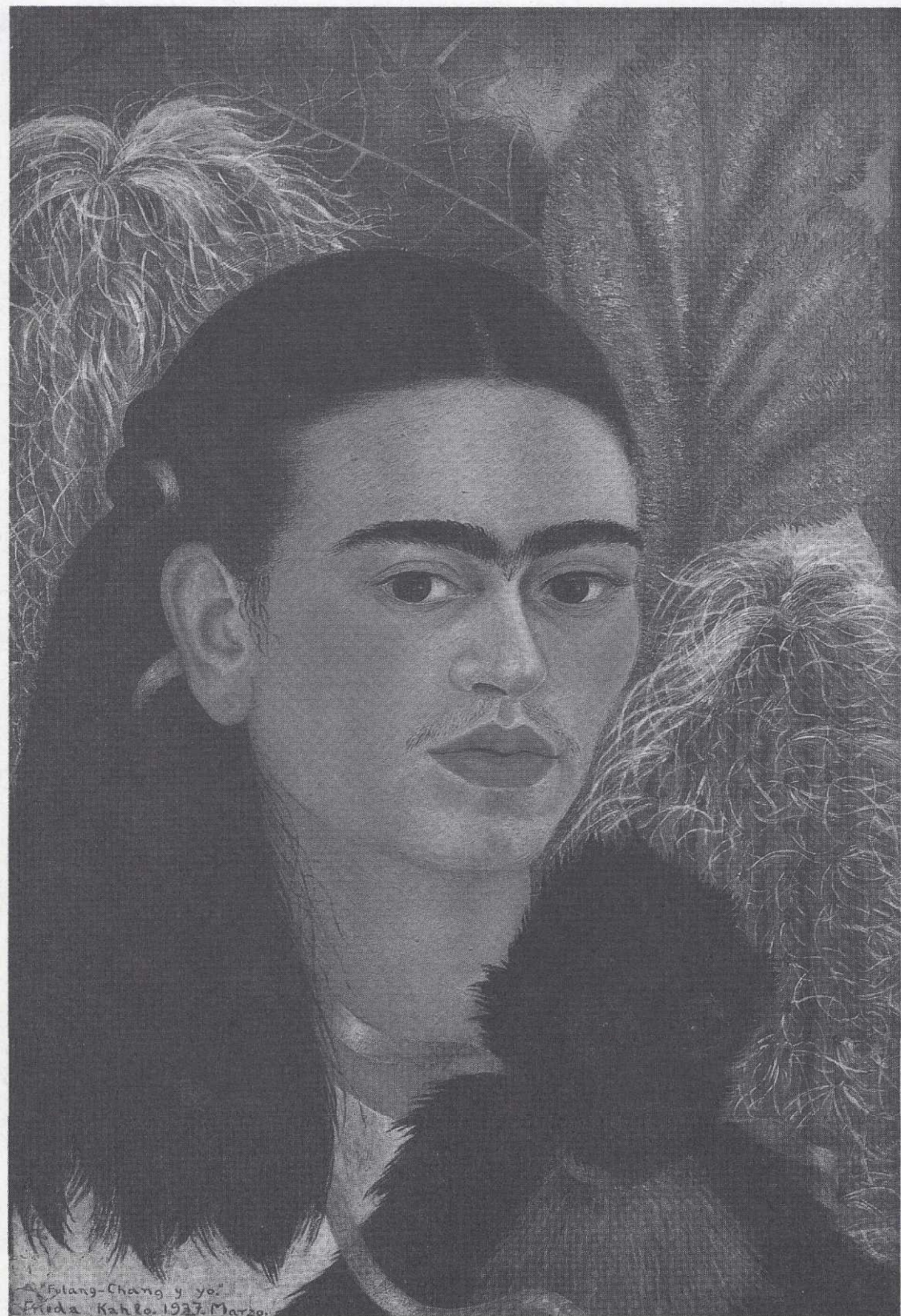
Efter att växter för första gången introduceras som bakgrund i självporträtten *Fulang Chang och jag* (1937) och *Jag och min amma* (1937), kom denna typ av bakgrund med växtlighet återgiven som en tät vägg att upprepas i sammanlagt tio av Frida Kahlos självporträtt, samtliga i delfigur.⁴⁵ I några av de övriga självporträtten i delfigur ingår växter som delement i form av växtblad, blommor och rottrådar, vilket även förekommer i några av självporträtten i helfigur. De övriga självporträtten i helfigur har ett bildrum helt utan vegetation. En övergripande summering av bakgrunden i Frida Kahlos självporträtt beskrivs i kapitel 8.

Det första självporträttet med en apa

Den målning där en apa för första gången förs in i Frida Kahlos bildproduktion är självporträttet *Fulang Chang och jag* (1937), vilket är det enda dokumenterade självporträttet från 1937 i delfigur. Fulang Chang i målningens titel är smeknamnet på en av de apor som Frida Kahlo och Diego Rivera hade som sällskapsdjur, och i Herreras biografi antyds att namnet kan betyda "vilken gammal apa som helst".⁴⁶ Apan i bildens nedre högra hörn är placerad tätt framför Frida Kahlos gestalt och återgiven från axelpartiet och uppåt i likhet med Frida Kahlo och med huvudet vridet i samma vinkel mot höger. Frida Kahlos mittbenade hår faller fritt nerför ena sidan av ansiktet ned till hennes axel och i håret är ett rosa sidenband inflätat. Ett band faller utmed hennes hals och sedan vidare över till apan där det viras runt apans hals, ett annat fortsätter ner framför hennes vita blus där det viker av över apans kropp. Frida Kahlos utsläppta mörka hår och apans mörka päls utgör två mörka fält i bilden vilka binder dem samman visuellt mot den ljusare bakgrunden, vars ljus gröna växter pressar dem framåt mot bildens ytplan. Med undantag av huden i Frida Kahlos ansikte i bildens mitt präglas bilden av en slags "hårighet", dels i bildens mörka fält genom apans päls och Frida Kahlos hår, fjuniga mustasch ovanför munnen och buskiga ögonbryn, dels i den ljusare bakgrunden genom de gröna kaktusarnas långa vita strån och den ljusgröna ludden på ett av växtbladen.

Apan har en konturlinje som motsvarar den övre delen av en oval och placeringen av apan framför bröstet på Frida Kahlos gestalt påminner om placeringen av stora bröstplattor framför bröstet på nunnorna i den koloniala epokens porträtt av *monjas coronadas*. I en jämförelse mellan Frida Kahlos självporträtt *Fulang Chang och jag* (1937) och porträtt av nunnor från den koloniala epoken är det framförallt ett porträtt av nunnan och skalden Sor Juana Inés de la Cruz, målad 1750 av Miguel Cabrera, som är intressant.⁴⁷ Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) var verksam som abedissa för nunneklostret San Jerónimo i Mexiko City under 1670- och 80-talen, samma kloster där nunnan i det tidigare beskrivna porträttet av Juan Villalobos senare levde, och av Sor Juana finns åtminstone fem porträtt. Två av dessa porträtt, *Sor Juana Inés de la Cruz* (1713) av Juan de Miranda, och *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750) av Miguel Cabrera, är baserade på ett porträtt av en anonym målare, *Retrato de Sor Juana* (1700-tal), som i sin tur kan vara en kopia av ett självporträtt av Sor Juana, en tes som författaren Octavio Paz driver i sin bok om henne.⁴⁸ Både Mirandas och Cabreras porträtt finns i Mexiko City, i rektorsrummet på universitetet UNAM respektive Museo Nacional de Historia i Chapultepecparken, medan den anonyma målningen på vilken de baserats förvaras på konstmuseet i Philadelphia, USA.⁴⁹ Ytterligare en snarlik kopia, *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750) målad av Miguel de Herrera finns på Colección Fomento Cultural Banamex i Mexiko City, och en kopia målad i Mexiko City 1772 av Andrés de Islas finns på Museo de América i Madrid.⁵⁰ På Utbildningsministeriet i Mexiko City finns även en muralmålning med ett porträtt av Sor Juana i halvfigur, målat 1930 av Roberto Montenegro på en vägg på tredje våningen mellan de båda innergårdarna.⁵¹

I samtliga porträtt av Sor Juana målade på duk där hon antingen är återgiven stående eller sittande, i hel- eller delfigur, återges hon vänd mot vänster i trekvartsprofil med samma stela kroppshållning, har blicken riktad mot betraktaren och är klädd i en svartvit nunnedrätt med en medaljong på bröstet som visar Bebådelsen. Om porträtten av



Fulang-Chang y yo.
Frida Kahlo. 1937. Marzo.



Ovan: *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750) av Miguel Cabrera, olja på duk, 64 x 54 cm (beskuren). Museo Nacional de Historia, Mexiko City.

Till vänster: *Fulang Chang och jag* (1937), olja på masonit, 40 x 28 cm. Museum of Modern Art, New York.

Sor Juana i Mexiko City av Juan de Miranda och Miguel Cabrera, vilka är de mest välkända porträtten av Sor Juana, skriver Octavio Paz:

Mirandas porträtt visar oss en ganska lång kvinna i trettiårsåldern. Dräkten är elegant och fotsid men döljer inte helt den smala midjan. Kjolen är klockad och slutar i en blekblå bård. På Cabreras porträtt ser vi samma vithet, samma bård, samma svarta scapularium och samma elegans. Även här bidrar dräktens veck till att på samma gång understryka och dölja de lätt särade benen och det böjda högerknäet. På bägge porträtten smeker den andra handen – den vänstra – kulorna i ett mycket stort radband som hon bär runt halsen. Gesten understryker mer elegans än fromhet. Hon bär sin ordens medaljong på bröstet som en vapensköld: jungfrudiktterskan är också krigarjungfru. Den svarta huvudduken täcker huvudet så konstfullt att den ser ut som ett svart hårsvall, eller snarare som en hjälm med mörka återspeglings. Ansiktets oval är lika perfekt som händerna och, likt dessa, rund och fyllig. Munnen är sinnlig, med en antydning till skugga ovanför överläppen. Näsan är rak och 'förståndig', med breda näsborrar som understryker det vagt sinnliga draget i detta onåbara ansikte. Kraftiga, svarta och mycket vackert tecknade ögonbryn, 'två valvbågar', som hon säger. På Mirandas tavla är de stora, runda ögonen svarta, på Cabreras mörkbruna med inslag av olivgrönt. Men ögonen betraktar inte oss, utan något bortom oss, något som förtonar så snart blicken försöker fånga det. En tomhet. Pannan är hög och ren. Vad tänker hon på?⁵²

Miguel Cabreras porträtt av Sor Juana på Historiska museet i Mexiko City skiljer sig från de övriga genom en för detta sammanhang viktig detalj, plattan på bröstet.⁵³ Sin ordens medaljong på bröstet som hon enligt Paz bär som en vapensköld är inte placerad rakt nedanför ansiktet och så nära att den snuddar hakan, som i de övriga porträtten av Sor Juana, utan lite längre ned från ansiktet och ut åt ena sidan i en mer diagonal position som följer ansiktets vridning utåt i trekvartsprofil. Plattan i Cabreras porträtt är dessutom inte lika rund som i de övriga utan mer ellipsformad, vilket binder samman plattan visuellt med ansiktet genom att dess oval blir en upprepning av ansiktets oval. En annan detalj i Cabreras porträtt som skiljer sig från de övriga porträtten av Sor Juana är det svarta nunnedoket. Det slutar högre upp i pannan och dess kanter är formade i vågor vilket gör att det mer än i de övriga porträtten liknar fritt hängade mörkt hår, eller med Paz ord "ett svart hårsvall".⁵⁴

I Cabreras porträtt av Sor Juana sitter hon vid ett skrivbord med ena handen i en uppslagen bok med en vägg fylld av böcker strax bakom sig, och hon är återgiven i helfigur och vänd i trekvartsprofil mot vänster. I Frida Kahlos självporträtt *Fulang Chang och jag* (1937) är Frida Kahlos gestalt återgiven i en liknande stel pose men inte i helfigur utan från axlarna och uppåt, och vänd i trekvartsprofil åt höger. Men den del av Cabreras porträtt där Sor Juana återges från brösthöjd och uppåt med den övre halvan av den stora medaljongen överensstämmer med hur Frida Kahlos självporträtt är komponerat. Bokryggarnas vertikala linjer bakom Sor Juana återkommer i kaktusarnas vertikala skivor bakom Frida Kahlo, där Sor Juana har sin svarta huvudduk som ett svart hårsvall har Frida Kahlo mittbenat svart utsläppt hår, där Sor Juana har en ovalformad platta framför bröstet i en diagonal placering nedanför sitt ansikte har Frida Kahlo en apa framför bröstet i en diagonal placering nedanför sitt ansikte med apans kroppskontur återgiven som övre delen av en oval. Även radbandet som är lagt över ena axeln på Sor Juana och faller ner över hennes vita särk upprepas i det rosa hårbandet som faller ned framför Frida Kahlos vita blus och viras kring apan.

Förutom dessa överensstämmande komponenter mellan Cabreras porträtt av Sor Juana och *Fulang Chang och jag* (1937) beskriver Octavio Paz några inslag i Cabreras porträtt vilka även känns igen som återkommande inslag i Frida Kahlos övriga självporträtt, som den eleganta och fotsida dräkten, den klockade kjolen som slutar i en bård, vecken på klänningen som samtidigt understryker och döljer de lätt särade benen, den betydelsebärande medaljongen, det svarta hårsvallet runt ansiktets oval, de perfekt återgivna anletsdragen, munnen med antydning till skugga ovanför överläppen, de kraftiga ögonbrynen, de stora svarta ögonen, den höga pannan, och den betraktande blicken.

Att Frida Kahlo valt att knyta an till ett av de mest välkända porträtten av Sor Juana kan ha flera bottnar. Sor Juana Inés de la Cruz var det spanska vicekonungadömet mest lärda och berömda skald och hon var även sin tids mest intellektuellt framstående kvinna, med ett bibliotek som innehöll den mest omfattande samlingen böcker om matematik.⁵⁵ Som poet är Sor Juana en av de mest betydelsefulla litterära gestalterna i Latinamerikas litteraturhistoria, Paz kallar henne till och med 1600-talets största författare på spanska, och hon beskrivs som den tionde musan.⁵⁶ I egenskap av försvarare av kvinnors rätt till utbildning och intellektuella frihet som hon med retorisk skicklighet införlivade i sin litterära produktion kan Sor Juana även betraktas som en tidig feminist.⁵⁷ Dessutom kritiserade denna nunna från den koloniala epoken i Mexiko en ideologiskt konstruerad könsordning och sexuell dubbelmoral, vilket hon kommenterade i en av sina dikter:

Hombres necios que acusáis
al la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis;

Ah, stupid men, unresonable
In blaming woman's nature,
Oblivious that your acts incite
The very faults you censure.

Cuál mayor culpa ha tenido,
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

Which has the greater sin when burned
By the same lawless fever:
She who is amorously deceived,
Or he, the sly deceiver?

O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

Or which deserves the sterner blame,
Though each will be a sinner:
She who becomes a whore for pay,
Or he who pays to win her?⁵⁸

I sin litterära produktion gav den katolska abedissan Sor Juana även uttryck för en (postkolonial) subversiv diskurs med en synkretism mellan spanskt och indianskt och mellan katolsk och förkolonial religion.⁵⁹ Till en av sina pjäser, *Den gudomlige Narcissus* (1688), skrev hon en enaktare – *sainete* – som introduktion vilken spelades upp i Madrid för Carlos II:s hov där personifikationer för olika religioner debatterar kring den aztekiske guden Huitzilopochtli, vilket senare beskrivits som: "Sor Juana's jest is excellent: pretending to preach Christianity to the Indians, she introduced Huitzilopochtli to Spain".⁶⁰ I 1600-talets könssegrerade samhällen i Spanien och Nya Spanien med inkvisition och ett uttalat kvinnoförakt blev Sor Juana på grund av sin intellektuella skärpa alltför hotfull för den institutionaliserade makten och dess misogynna manliga strukturer, och den för sin tid alltför radikala abedissan kom att straffas av den katolska kyrkans representanter. Mot slutet av sitt liv fråntogs hon sina böcker i klostret San Jeronimo i Mexiko City och sin fortsatta

möjlighet till intellektuell och litterär verksamhet, och hon tvingades även avsvärja sig sitt tidigare författarskap och begå ed på att inte fortsätta skriva, vilket hon undertecknade med en signering skrivet med sitt eget blod.⁶¹

Sor Juana Inés de la Cruz utgör därigenom ett exempel på en framgångsrik kvinnlig gestalt ur den mexikanska historien, i kombination med en feministiskt orienterad radikalitet som bedrevs inom den katolska kyrkans patriarkala system. Men Sor Juana fungerar också som en påminnelse om de snäva gränser en intellektuellt framstående kvinna kunde verka inom under den koloniala epoken, och som på grund av sin kritik av misogynia strukturer och utmaning av en officiell ideologi blev straffad och tystad. Genom att knyta an till det mest välkända porträttet av Sor Juana uppmärksammas dessa aspekter, samtidigt som Frida Kahlo skriver in sig själv i en subversiv diskurs vilket ytterligare understryks av att det sker i hennes första självporträtt tillsammans med en apa.

Apan som subversiv symbol

I flertalet av Frida Kahlos självporträtt tillkomna efter 1937 i delfigur ingår olika slags föremål som följeslagare. I de flesta fall apor, men även papegojor, hundar av den aztekiska rasen *itzcuintli*, och förkoloniala skulpturer, och ibland förekommer dessa tillsammans i en och samma målning. Efter att en apa för första gången introduceras i *Fulang Chang och jag* (1937) upprepas inslaget med en apa i ytterligare sju självporträtt i delfigur, och i några av dessa med fler än en apa.⁶² Apor förekommer även i två självporträtt i helfigur, *Samma jord* (1939) där en liten apa är placerad framför stora vita växtblad likt det i *Jag och min amma* (1937), och i *Moses* (1945) där en ”apfamilj”, en hane och en hona med en unge är placerade i målningens båda nedre hörn.⁶³ Dessa nio målningar innehåller sammanlagt ett femtontal apor. Varför, kan man undra, har Frida Kahlo valt att föra in just apor i så många av sina självporträtt, ibland flera apor i en och samma målning?

Symboliken kring apan skiftar beroende på sammanhang. Inom hinduistisk religion är apan ett emblem för apguden Hanuman och representerar positiva egenskaper som välvilja, godhet, vänlighet och bildning.⁶⁴ Inom kinesisk tradition där apan är ett av horoskopets tolv tecken symboliserar apan egenskaper som okynne, kvickhet, nyfikenhet och fantasi, men även egenkärlek och fåfänga, eller förmåga till efterapning, förvandling och mimik.⁶⁵ Den klassiska grupperingen med tre apor som täcker ögon, öron och mun med sin ena hand representerar en skyddsmekanism vilket symboliserar att inte se, höra eller tala ”det onda”.⁶⁶ I centrala Mexiko var apan under en förkolonial epok relaterad till guden Quetzalcóatl i dennes egenskap som vindgud eller vindsol, och när vindsolens era upphörde förväntades människorna enligt förkolonial mytologi att förvandlas till apor.⁶⁷ I mayafolkets manuskript *Popol Vuh* berättas det om hur gudarna förvandlade ”trädfolket” till apor, och om två bröder som efter förvandlingen till tvillingapor i form av en vrålapa och en spindelapa fungerade som beskyddare av konst, litteratur och matematik.⁶⁸ I både aztekernas och mayafolkets 20-dagars kalender var apan även tecknet för dag elva och de som föddes på denna dag förväntades bli framgångsrika och lyckliga personer.⁶⁹ Inom förkolonial bildkonst fungerade apan som en personifikation av sexuell hängivenhet och vållustighet, ibland även omoral eller opassande uppträdande.⁷⁰ I den kristna traditionens symbolik har apan en helt och hållet negativ innebörd. Apan symboliserar satan, syndafallet, syndfullhet, lust, slughet, list och onda avsikter, och apan fungerar som en

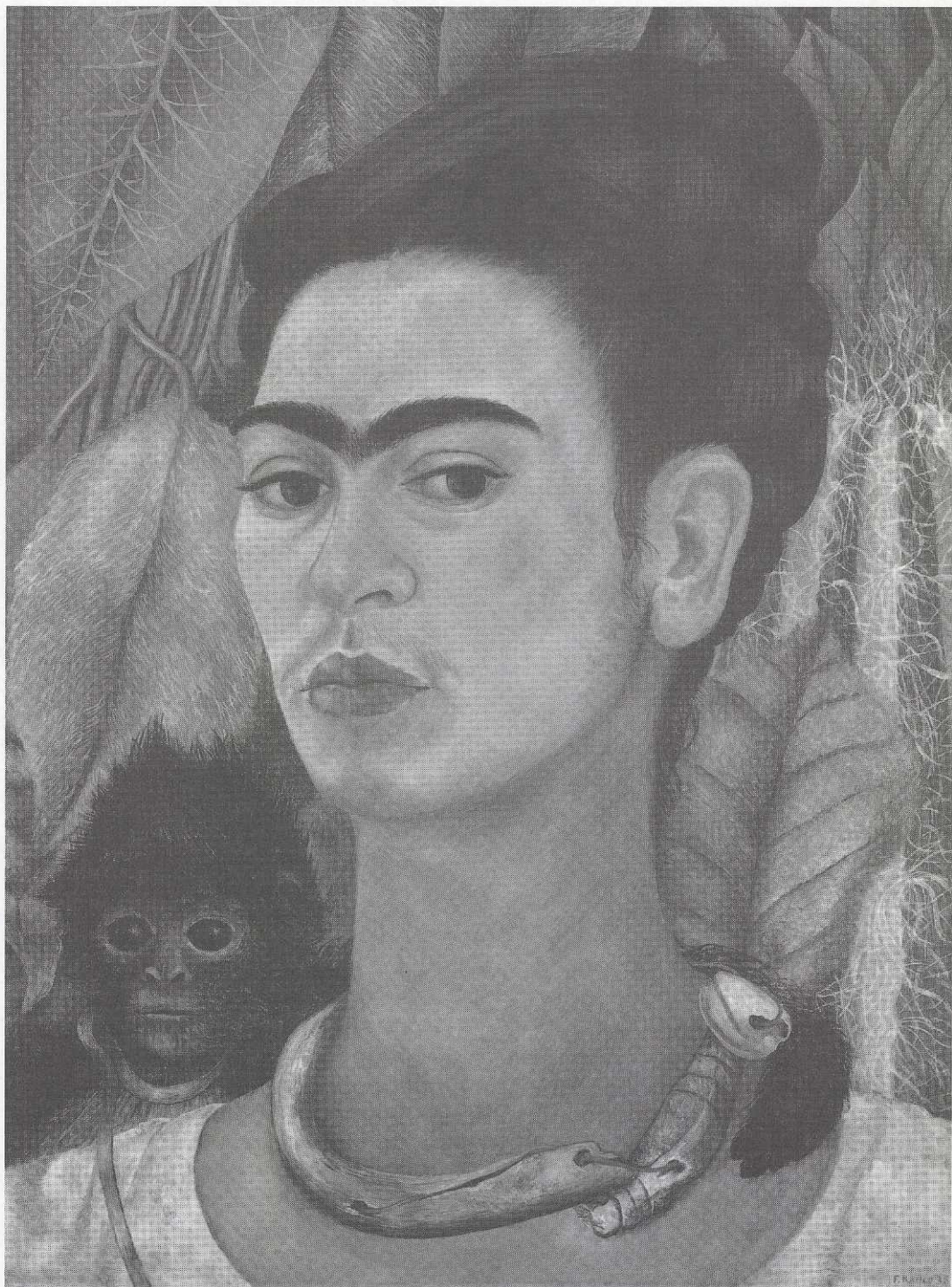
kontrast till Jungfru Maria.⁷¹ Om apans symbolik i relation till syndafallet och paradismyten om Eva skriver Erwin Panofsky: "The monkey symbolized all the undesirable qualities thanks to which Eve brought about the Fall of Man and was thus used as a contrastive attribute of Mary, the 'new Eve', whose perfection blotted out the sin of the 'old'".⁷² Det är i denna egenskap som apor kan ingå i den kristna traditionens bilder av Jungfru Maria, som i Albrecht Dürers odaterade kopparstick *Madonnan med markattan*, där Jungfru Maria i bildens mitt sitter med det nakna Jesusbarnet i sitt knä och har en apa framför sig i bildens förgrund.⁷³

Aporna i Frida Kahlos självporträtt får i anslutning till en katolsk symboltradition hennes gestalt i självporträtten att framstå med fler än en innebörd. Genom placeringen av apor intill Frida Kahlos gestalt framstår hennes gestalt som en anspelning på Jungfru Maria, i Dürers efterföljd. Kopplingen mellan apan och syndafallet fungerar även åt motsatt håll. Placerade intill Frida Kahlo framför en bakgrund av tropisk växtlighet får aporna hennes gestalt att framstå som den kristna paradismytens Eva, föflyttad till ett exotiskt mexikanskt paradiset. Båda varianterna fungerar som en drift med den kristna symboliken kring apan. I relation till den koloniala epokens porträtt fungerar aporna i Frida Kahlos självporträtt även som en anspelning på de små dockor av *El niño*, Jesusbarnet, som de blomsterkrönta nunnorna i traditionen med *monjas coronadas* håller i.⁷⁴ I Frida Kahlos självporträtt som även innehåller andra andra referenser till nunneporträtten har de små dockorna av Jesusbarnet inom denna tradition istället fått representeras av apor, eller ibland av papegojor eller förkoloniala stensulpturer. Aporna fungerar även som en visuell metafor för de stensulpturer från Nayarit som allmänt kallades *monos* (apor), vilka också förekommer i självporträtten och ibland tillsammans med en apa, som i *Självporträtt med Changuito* (1945).⁷⁵ Genom förbindelsen mellan de visuellt återgivna aporna och beteckningen apor på de förkoloniala stensulpturerna etableras även en länk till "Riveras apor" i de omdebatterade muralerna på Utbildningsministeriet.⁷⁶ Genom att Frida Kahlo "indianiserar" sin självrepresentation genom att förmörka huden, klä sig i tehuacanräkt och fläta in ullgarn i håret, och dessutom placerar sin gestalt framför en bakgrund av tropisk växtlighet tillsammans med apor, fungerar flera av självporträtten som en anspelning på Riveras kritiserade muraler av indianska kvinnor från Tehuantepec, men även som en kritisk kommentar till kritiken mot dem.

I ett katolskt sammanhang har apan ytterligare en subversiv innebörd som en anspelning på Darwins evolutionsteori. Darwins teori om människans ursprung och släktskap med apan står i total opposition till den kristna skapelseberättelsen om Adam och Eva, och idag är svårt att föreställa sig det väldiga paradigmskifte som hans evolutionsteori innebar. För första gången förklarades människans uppkomst i form av en naturlag, att alla livsformer sprängvis utvecklats ur varandra genom att de bäst lämpade för sin omgivning överlevde och förde sina egenskaper vidare tills en helt ny art uppstått och istället för en färdig skapelse av en allsmäktig gud med människan som Guds avbild förklarades människan vara en produkt av evolution, med apan som närmsta kusin. Efter publiceringen av boken *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), som följdes av *The Descent of Man* (1871) vilken handlar om människans plats i evolutionen, häcklades Darwin i pressen, återgavs i nidsbilder med apliknande drag, omgiven av apor, och hans evolutionsteori möttes av ett enormt motstånd, inte minst från den kristna kyrkan.⁷⁷

Året efter *Fulang Chang och jag* (1937) målade Frida Kahlo det snarlika självporträttet *Självporträtt med apan* (1938) och två år senare ytterligare ett likartat självporträtt, *Självporträtt med apan* (1940). I dessa tre målningar vilka samtliga är i delfigur har återgivningen av bildens delkomponenter successivt förändrats så att anspelningen i *Fulang Chang och jag* (1937) på ett porträtt av Sor Juana med en ordensplatta på bröstet stegvis övergår till en anspelning på Darwins evolutionsteori i *Självporträtt med apan* (1940). Målningen *Fulang Chang och jag* (1937) visades året efter dess tillkomst på Frida Kahlos första soloutställning i New York 1938.⁷⁸ Utställningen besöktes av bland andra A. Coonger Goodyear, ordförande i styrelsen för Museum of Modern Art i New York, som ville köpa *Fulang Chang och jag* (1937) för att kunna skänka den till museets samling.⁷⁹ Men Frida Kahlo hade redan skänkt målningen till Mary Shapiro Sklar, syster till Meyer Shapiro och en av MOMA:s grundare, som donerade *Fulang Chang och jag* (1937) till MOMA:s samling där den nu hänger. Goodyear beställde därför ett liknande motiv, *Självporträtt med apan* (1938), som han behöll fram till sin död då den genom donation tillföll Albright Knox Museum i Buffalo, New York.⁸⁰ *Självporträtt med apan* (1938), som Frida Kahlo enligt Hayden Herrera målade på sitt hotellrum på Barbizon-Plaza Hotel i New York inom loppet av en vecka, är således målrad med *Fulang Chang och jag* (1937) som direkt förebild.⁸¹ De har samma grundstruktur men innehåller vissa skillnader. I *Självporträtt med apan* (1938) är huvudet vridet åt vänster, istället för åt höger som i *Fulang Chang och jag* (1937), och apan är placerad till vänster i bilden och bakom axeln på Frida Kahlos gestalt, istället för framför henne och till höger. Håret är inte heller utsläppt så att det faller fritt ned över hennes ena axel, utan uppsatt i en fläta och lagt som en krans utmed huvudet. Inslaget i *Fulang Chang och jag* (1937) med ett rosa sidenband i håret som fortsätter utmed hennes hals och viras kring halsen på apan finns heller inte med. Istället har apan i *Självporträtt med apan* (1938) ett grönt sidenband virat kring sin hals som fortsätter ned framför axeln på Frida Kahlo, som har tjocka mörkgröna garntrådar inflettade i sitt hår. Runt hennes hals hänger ett halsband i ljust trä format som en rundad smal gren med tvärgående smala skåror och små hål. Genom hålen löper en tunn röd tråd som kommer fram bakom hennes nacke där en liten vit snäcka är fästad på halsbandet.

I *Fulang Chang och jag* (1937) är två kaktusar med långa ljusa strån återgivna i bakgrunden och bakom kaktusarna på var sida om Frida Kahlos gestalt reser sig fyra stora växtblad med sina spetsar riktade uppåt mot en flik blå himmel. Till höger i *Självporträtt med apan* (1938) är en liknande fjunjig kaktus placerad bakom Frida Kahlos gestalt och ovanför den är fyra växtblad återgivna med spetsarna riktade uppåt. I bakgrunden på den motsatta vänstra sidan av bilden hänger stora växtblad med sina toppar riktade nedåt, och mellan dem skymtar en bit blå himmel. Genom växtbladens placering bildas en rörelse uppåt på ena sidan och nedåt på den andra i bakgrunden, vilken tas upp i bildens nedre del av halsbandet kring hennes hals och sidenbandet kring apans hals och sedan cirklar i piruetter över bildens delar runtom ansiktet i dess mitt. Från trähalsbandets ena ände i bildens nedre högra hörn går den utmed trähalsbandet bakom halsen på Frida Kahlos gestalt, kommer fram på den andra sidan om hennes nacke och fortsätter utmed halsbandet framför hennes hals, därefter uppåt i den bakomliggande lövmassan genom bladens pekande toppar runt hennes huvud och ner på den andra sidan om henne till apan bakom hennes axel, tas upp av det tunna gröna sidenbandet på apan och går runt bakom apans hals, fortsätter med sidenbandet ned på den vita blusen, tas upp av uringningen

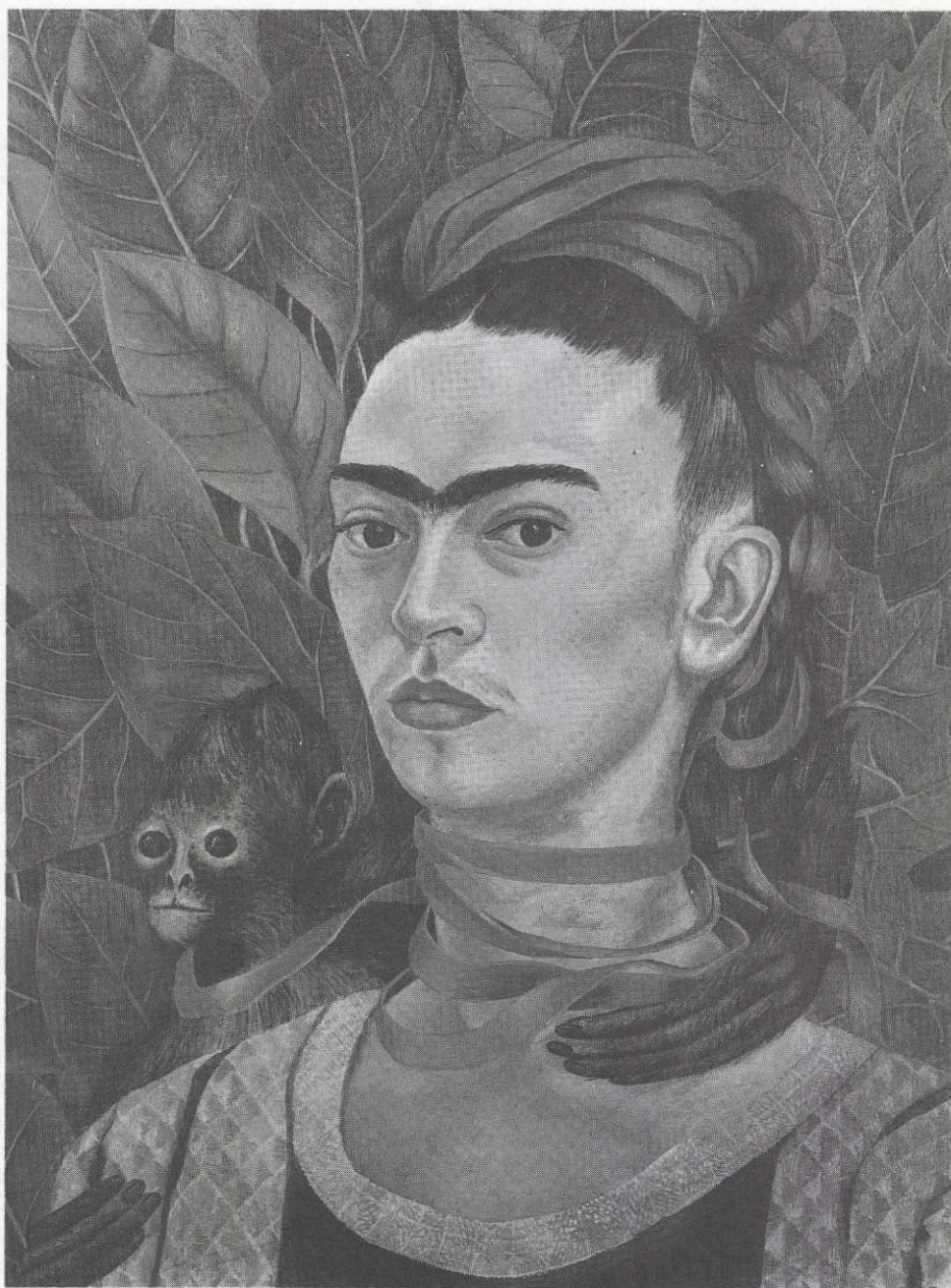


Självporträtt med apa (1938), olja på masonit, 40,6 x 30,5 cm. The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

på blusen som går parallellt med trähalsbandet och upp till handen på apan, följer apans böjda arm bakom Frida Kahlos nacke, kommer fram på andra sidan om hennes nacke, tas upp av halsbandet kring halsen och så upp i lövverket igen. I likhet med det rosa sidenbandet i *Fulang Chang och jag* (1937) som binder samman hennes gestalt med apan fungerar den cirklande rörelsen i *Självporträtt med apan* (1938) som ett inslag som binder samman hennes gestalt med apan. I likhet med *Fulang Chang och jag* (1937) präglas även *Självporträtt med apan* (1938) av en slags "hårighet". Kaktusen i bakgrunden har långa ljusa strån och några av de gröna löven är täckta av små fjun. Behåringen av Frida Kahlos ansikte genom de mörka ögonbrynens täta långa strån och mörka hårstrån ovanför munnen framhävs ytterligare genom mjuka hårstrån utmed tinningen och ned över kindpartiet intill örat, av tunna hudhår över det rundade kindpartiet utmed övergången till käken, och av fjuniga hårstrån bakom örat och ned utmed nacken. Hårstråna utmed nacken upprepas i den mörka pälsen på apans rundade arm över hennes axel och de långa vita stråna på kaktusen alldeles intill.

I den två år senare målningen *Självporträtt med apan* (1940) följer bildens struktur den närmast föregående mycket nära. I både *Självporträtt med apan* (1938) och *Självporträtt med apan* (1940) är Frida Kahlos ansikte vridet i trekvartsprofil åt vänster, hennes hår är bakåtkammat och uppsatt i en fläta ovanpå huvudet, apan är placerad i bildens vänstra del och bakom Frida Kahlos gestalt, apan har ena armen lagd bakom hennes nacke så att handen vilar över hennes axel till höger i bilden, och bakgrunden består även av tätt placerade växtblad. Men kaktusen i *Självporträtt med apan* (1938) är borta. Likaså trähalsbandet och den fjuniga behåringen av bildens olika delelement. I både *Fulang Chang och jag* (1937) och *Självporträtt med apan* (1938) är Frida Kahlos gestalt återgiven i en vit blus med rundad halsringning. I *Självporträtt med apan* (1940) bär hon en tehuana-blus med ett detaljerat återgivet broderi i gult vilket skimrar likt guld mot tygets mörka botten i en varmt brun färgton. Denna målning är det första självporträttet i delfigur med ett tehuana-plagg.

I *Självporträtt med apan* (1940) återkommer inslaget från *Fulang Chang och jag* (1937) med det sammanbindande hårbandet, vilket har kombinerats med den cirklande rörelsen över bilden från *Självporträtt med apan* (1938). I *Fulang Chang och jag* (1937) har hårbandet en svagt rosa färgton och det spelar en relativt underordnad roll bland bildens olika delelement. I *Självporträtt med apan* (1940) är hårbandets roll mer framhävt, dels genom dess starkt röda färg i samma nyans som den intensivt röda munnen i Frida Kahlos ansikte, dels genom att det är lagt i remsor i lager på lager i två halvmåneformade sjok ovanpå huvudet och inflätat i en hårfläta som hänger utmed ena sidan av Frida Kahlos huvud. Från hårflätan fortsätter en röd remsa ned bakom ryggen på Frida Kahlo, medan en annan remsa är virad i varv efter varv runt hennes hals och sedan fortsätter runt apans hals och ner bakom apans rygg. I bakgrunden är avlånga växtblad placerade med spetsarna uppåt till en tät och kompakt grön vägg, vars dovt mörkgröna nyanser mot en svart botten framhäver glansdagarna i huden i Frida Kahlos ansikte och den skimrande lyster i det röda bandet. I likhet med *Självporträtt med apan* (1938) är cirklande rörelser inarbetade över vissa bildpartier i *Självporträtt med apan* (1940). Om den röda remsan från hårflätan följs nedåt till varv efter varv kring Frida Kahlos hals och sedan över till apans hals blir den rörelseriktning bandet får kring Frida Kahlos hals en rörelse som går motsols, medan den rörelse remsan får när det kommer fram bakom Frida Kahlos nacke och därifrån fortsätter runt apans hals går medsols. Den rörelse det röda bandet kring apans och Frida



Självporträtt med apa (1940), olja på masonit, 55,2 x 43,5 cm. Privat samling, USA.

Kahlos hals därigenom bildar har formen av en liggande åtta eller ett oändlighetstecken. Genom att bandets cirklande rörelser kring halsarna inte motsvaras av någon cirklande rörelse i bildens bakgrund, eftersom alla bladtopparna är riktade uppåt, framhävs den cirklande evighetsrörelsen kring deras halsar som visuellt låser dem fast intill varandra, förutom att det i bilden så dominerande röda ringlande bandet binder samman hennes gestalt med apan rent konkret.

Apan bakom Frida Kahlos axel har händer med överdrivet långa fingrar. Den ena handens långa fingrar sticker upp från bildens nedre vänstra hörn mot hennes ena axel. Den andra handen är placerad till höger om hennes nacke där handen griper tag om hennes hals nedanför de virade röda banden. Det märkliga med denna bild är partiet alldeles ovanför apans hand mellan apans arm och hårflätan intill Frida Kahlos huvud. Apans arm som är sträckt upp bakom Frida Kahlos nacke borde komma fram högt upp bakom hennes huvud med handen i höjd med hennes öra. Men istället är apans arm återgiven så att den kommer fram bakom Frida Kahlos öra och sedan sträcks ned mot hennes hals och axel. Pälsen på apans arm ned mot hennes hals är dessutom återgiven som om den utgörs av håret i hennes hårfläta och den hårfina övergången – i dubbel bemärkelse – mellan hårfläta och apans päls i detta bildparti erbjuder två möjliga avläsningar. Antingen som att apan har en ovanligt lång arm som är böjd i en vid båge bakom huvudet på Frida Kahlo och att när apans underarm kommer fram på andra sidan av hennes ansikte är hennes hår inte en del i en hårfläta utan päls på apans arm som fortsätter rakt ned och sedan övergår i en hand med extremt långa fingrar. Eller att Frida Kahlos hårtestar i nacken från hårflätan längre ned övergår i en slags hästsvans formad som fingrar med naglar. Den visuella tvetydigheten mellan vad som är hår respektive päls bildar dessutom en intressant brytpunkt till den i övrigt så realistiska stil med vilken bilden är målad. Denna brytpunkt med en kamouflerad övergång mellan Frida Kahlos hår och apans päls är dessutom framhävd i bilden genom den markerade konturlinjen på Frida Kahlos huvud, som för att tydliggöra och betona detta område i bilden. Huvudlinjen markeras från örat och uppåt genom att hårfästet har glesa hårstrån och att några vid tinningen är grå, vilket får skinnet att lysa igenom. Det medför att huvudsvälens nakenhet vid tinningen står i kontrast till flätans kompakta hårmassa alldeles intill. Därigenom understryks förbindelsen mellan huvudets hårfläta och apans päls vilket får den sammanhängande hårmassan intill huvudet att framstå som en enda homogen organisk massa. Återgivningen av människohår och djurpäls med en närmast organisk övergång mellan huvudets hårfläta och pälsen på apans arm får dessutom apan på Frida Kahlos rygg att te sig som en del av hennes egen kropp.

Frida Kahlos tydligaste anspelning på Darwins teori om människans ursprung är i målningen *Moses* (1945). Denna målning innehåller även en drift med en katolsk bildtradition genom att ett teckenartat självporträtt i form av Frida Kahlos ögon och karakteristiska ögonbryn är införda i en gloria i bildens övre högra del kring Jungfru Marias huvud. Längst ned i det högra hörnet av målningen sitter en kvinna på huk med ett barn i famnen som är inlindat i en djurfäll. Kvinnans ben är draperade med stora gröna löv och från hennes bara bröst strilar vita droppar av bröstmjölk. Bakom kvinnan befinner sig en apan som på ett liknande sätt håller en apunge i famnen. Upprepningen av människa framför apan återkommer på bildens motsatta sida. I det nedre vänstra hörnet sitter en naken man på huk och slår med en stenklubba mot en stenbumling, och snett bakom mannen sitter en apanne på huk. Det tidsmässiga angivandet av människoparet i en

stenåldersfas i kombination med att de är placerade framför aporna fungerar som en återgivning av människans ursprung och härstamning från apan. Med människoparet i *Moses* (1945) knyter Frida Kahlo samtidigt an till José Vasconcelos filosofiska projekt om den kosmiska rasen genom att kvinnan och mannens nakna kroppar och ansikten är uppdelade i fyra färgzoner återgivna i brunt, rödbrunt, gultbrunt och rosa, vilka representerar de fyra rasfärgerna som Vasconcelos menade att den kosmiska rasen skulle bestå av. Vasconcelos som själv var en djupt troende katolik hade en motsägelsefull inställning till Darwins evolutionsteori, och han förankrade sin teori i kristendomens kärleksbudskap med sitt filosofiska projekt formulerat som en mission styrd av anden (*the plan of the spirit*), där blandningen av raser grundades på skönhetsinstinkter istället för överlevnadsinstinkter.⁸² Genom Frida Kahlos återgivning av människoparet framför aporna i *Moses* (1945) förenas dessa till synes motsärandiga tankeströmningar, Vasconcelos teori riktad mot framtiden om en kommande femte ras och Darwins utvecklingslära riktad bakåt mot människans ursprung.

Målningen *Självporträtt med apa* (1940) kan vid ett första påseende uppfattas som en i mängden av Frida Kahlos många självporträtt i delfigur tillsammans med en apa, men en närmare betraktelse synliggör hur Frida Kahlo på ett subtilt och inte alls iögonfallande sätt återgett sin självrepresentation och apan i en metamorfos. Denna skildring av en successiv övergång mellan människa och djur fungerar som en direkt referens till Darwins teori om människans ursprung som en produkt av evolution, med en språngvis utveckling av människan som art och hennes släktskap med apan. Med tanke på de starka ideologiska och politiska motsättningarna i Mexiko som staten/regeringens antikatomiska agenda och den katolska kyrkans profil resulterade i, fungerar införandet av apor i Frida Kahlos självporträtt i likhet med den tidigare diskuterade sexualitetstematiken som en provokativ ansats till ett katolskt tankegods. Det underbyggs av att Frida Kahlos självporträtt är uppbyggda av ett bildspråk som vilar på den koloniala epokens bildtraditioner med ett från Spanien överfört katolskt bildspråk. Apan skrivs därigenom in i en katolsk tradition, i vilken apan fungerar som en motsatt symbol. Till denna hållning sluter även den lidandediskurs an som självporträtten skrivs in i, vilket diskuteras i kapitel 8.

De betydelsefulla åren 1937-1940

Kan det finnas en förklaring till den förändring som går att notera i Frida Kahlos samlade produktion av självporträtt som inträder år 1937? Insatt i ett historiskt sammanhang motsvaras förändringen i Frida Kahlos bildspråk tidsmässigt av världspolitiska händelser vilka resulterade i den ryske politikern Leon Trotskij's exil i Mexiko. Den politiska makten i Sovjetunionen hade efter Lenins död 1924 övertagits av Stalin, som utvisade Trotskij från Sovjetunionen i januari 1929. Därefter hade Trotskij levt i exil, först i Turkiet, därefter i Frankrike och sedan i Norge.⁸³ Diego Rivera hade redan 1929 i samband med att han blev utesluten ut det mexikanska kommunistpartiet deklarerat sina politiska sympatier för Trotskij, och 1933 hade han inkluderat Trotskij i muralmålningar i New York vilka han målade för den ersättning han fick för arbetet på Rockefeller Center. Dels en serie med 21 flyttbara paneler med temat *Portrait of America* på New Workers School i New York för den anti-stalinistiska falangen *The Communist Party Opposition*, där panelen *Proletarian Unity* (1933) innehåller ett porträtt av Leon Trotskij bredvid Lenin, och dels för ett

”trotskist-center” vid Union Square, *The Communist League of America*, där han målade panelerna *Den ryska revolutionen* (1933) och *Den Fjärde Internationalen* (1933), en av Trotskij bildad internationell politisk sammanslutning.⁸⁴ 1936, samma år inbördeskriget mellan republikaner och general Francos fascistiska trupper bröt ut i Spanien, utvisades Trotskij från Norge. I september 1936 anslöt sig Rivera till den trotskistiska sammanslutningen *The International Communist League*, och i november fick han ett telegram från författaren Anita Brenner i New York om att försöka utverka politisk asyl för Trotskij i Mexiko.⁸⁵ Tillsammans med Octavio Fernández, en av ledarna i en grupp mexikanska trotskister, sökte Diego Rivera upp president Lázaro Cárdenas och lade fram en petition i sitt eget namn om politisk asyl för Trotskij.⁸⁶ Den 7 december 1936 meddelade Cárdenas att Trotskij beviljades exil i Mexiko, under förutsättning att han inte engagerade sig i landets interna politik.⁸⁷

När Leon Trotskij anlände från Norge tillsammans med sin hustru Natalija Sedova och sina sekreterare och livvakter med tankfartyget Ruth till hamnen i Tampico i Mexiko den 9 januari 1937 var det meningen att Diego Rivera skulle ingå i den välkomstkommitté som mötte upp på kajen, men eftersom Rivera då var sjuk och inlagd på sjukhus ersattes han av Frida Kahlo.⁸⁸ I sällskap av några nordamerikanska trotskister gick Frida Kahlo ombord på fartyget för att ledsaga dem iland och de erbjöds att bosätta sig i hennes föräldrahem i Coyoacán, som hon officiellt ägde.⁸⁹ Två dygn senare anlände Frida Kahlo och Trotskij med följe till Mexiko City i ett av president Cárdenas specialchartrat tåg och kördes därefter direkt till huset i Coyoacán, där Trotskij kom att bo de följande två åren.⁹⁰ Våren 1937 hölls ett rättegångsliknande förhör av Trotskij i huset med en granskning av de bevis om förräderi som lagts fram mot honom under en rättegång i Moskva 1936 i hans frånvaro. Efter att huset delvis byggts om för att kunna ta emot journalister och garantera säkerheten mot väpnade attentat genomförde den internationella Dewey-kommissionen sina tretton förhandlingar i huset under en vecka den 10-17 april. Kommissionen bestod av tio ledamöter från USA, Frankrike, Tyskland och Mexiko med den nordamerikanske filosofen John Dewey som ordförande, och den 13 december 1937 lade kommissionen fram sitt domslut, där Trotskij förklarades vara oskyldig.⁹¹ Två månader efter Dewey-kommissionens friande dom skrev Frida Kahlo ett brev daterat den 14 februari 1938 till Lucienne Bloch i New York, där hon först kommenterar Lucienne Blochs politiska attityd och därefter anger – dock utan att nämna Trotskijs vid namn – hans ankomst till Mexiko som en av de mest betydelsefulla händelserna i sitt liv:

Regarding the Workers Age I noticed a great change on your group, but still you have the attitude of a good father trying to convince a son that he is wrong but having a great hope that the child will change with your scoldings. I think that this attitude is even worse than the bad behavior of the child. Never the less you are admitting little by little many things you thought were all [illegible]. We have many things to talk about this business, but I am not going to bother you now with such stuff after all my opinion in this matter is damn unimportant.

I have many, many interesting things to tell you besides differences of opinion. In September we will talk for hours. Now I only can tell you that his coming to Mexico has been the swellest thing ever happened in my life.⁹²

Ytterligare två månader senare anlände den franske surrealisterna André Breton och hans hustru konstnären Jacqueline Lamba till Mexiko med avsikt att träffa Trotskij, och under

sin nästan halvårslånga vistelse i Mexiko – från april till augusti 1938 – bodde de dels som gäster hos Lupe Marín och dels med Frida Kahlo och Diego Rivera i San Angel.⁹³ I början av sommaren 1938 gjorde Frida Kahlo, Diego Rivera, Leon Trotskij, Natalija Sedova, André Breton och Jaqueline Lamba en gemensam resa i Mexiko, söderut till delstaten Morelos, och västerut till delstaten Michoacán där de bland annat besökte staden Pátzcuaro, berömt för sitt firande av de dödas dag varje år i november.⁹⁴ Samtalen under resan resulterade i ett konstnärligt manifest för en ”oberoende och revolutionär konst”, *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art*, som skrevs den 25 juli 1938 av Trotskij och undertecknades av Rivera och Breton.⁹⁵ I manifestet beskrivs bland annat bildandet av en internationell sammanslutning av ”oberoende revolutionära konstnärer” som André Breton och Diego Rivera organiserat, *Fédération Internationale d'Art Révolutionnaire Indépendent* (FIARI), och det avslutas med att ta upp konstnärens roll som med sin konst skall tjäna revolutionen:

We believe that the supreme task of art in our epoch is to take part actively and consciously in the preparation of the revolution. But the artist cannot serve the struggle for freedom unless he subjectively assimilates its social content, unless he feels in his very nerves its meaning and drama and freely seeks to give his own inner world incarnation in his art.

The aim of this appeal is to find a common ground on which may be reunited all revolutionary writers and artists, the better to serve the revolution by their art and to defend the liberty of that art itself against the usurpers of the revolution. We believe that aesthetic, philosophical and political tendencies of the most varied sort can find here a common ground.

Our aims:

The independence of art – for the revolution.

The revolution – for the complete liberation of art!⁹⁶

Ungefär en månad tidigare hade Trotskij på uppmaning av redaktören för tidskriften *Partisan Review* skrivit en artikel med rubriken *Art and Revolution* som publicerades i maj/juni numret 1938 av tidskriften *Bulletin of the Opposition*, och i augustinumret 1938 av tidskriften *Partisan Review*.⁹⁷ Artikeln är daterad den 18 juni i Coyoacán och handlar om konstens roll i relation till politiska system, och i en passage anger Trotskij Diego Riveras muralmaleri som det mest föredömliga exemplet på en revolutionär konst:

Do you wish to see with your own eyes the hidden springs of the social revolution? Look at the frescoes of Rivera. Do you wish to know what revolutionary art is like? Look at the frescoes of Rivera.

Come a little closer and you will see clearly enough, gashes and spots made by vandals: Catholics and other reactionaries, including, of course, Stalinists. These cuts and gashes give even greater life to the frescoes. You have before you, not simply a 'painting', an object of passive aesthetic contemplation, but a living part of the class struggle. And it is at the same time a masterpiece!⁹⁸

Ett halvår senare skrev Trotskij ett brev daterat den 22 december 1938 till Breton som då var tillbaka i Frankrike vilket publicerades i februari 1939 i *Bulletin of the Opposition* och i vinternumret 1939 av *Partisan Review*. I brevet beskriver Trotskij vad han anser vara den viktigaste utgångspunkten för en revolutionär konst och en sann revolutionär konstnär, och gratulerar Breton och Rivera för bildandet av FIARI:

With all my heart I congratulate Diego Rivera and yourself on the creation of the FIARI – an international federation of truly revolutionary and truly independent artists. And why not add – of true artists? /.../

The struggle for revolutionary ideas in art must begin once again with the struggle for artistic truth, not in terms of any single school, but in terms of the immutable faith of the artist in his own inner self. Without this there is no art. 'You shall not lie!' – that is the formula of salvation.⁹⁹

Kort därefter, i början av januari 1939, bröt Diego Rivera med Trotskij genom att gå ur den Fjärde Internationalen.¹⁰⁰ Trotskij tog uppenbarligen Riveras utträde hårt, för i ett brev daterat den 12 januari 1939 skrev han till Frida Kahlo, som då befann sig på väg från en utställning i New York till en annan i Paris, och bad om hjälp att få Diego Rivera att ändra sig, samtidigt som han smickrar henne genom att kalla henne en ”konstens ambassadör” (översatt till svenska i Herreras biografi):

Kära Frida! Vi är alla mycket glada och stolta över din framgång i New York, eftersom vi betraktar dig som en konstens ambassadör inte bara från San Angel utan även från Coyoacán. /.../

För några dagar sedan utträdde Diego ur Fjärde Internationalen. Jag hoppas att hans utträde inte accepteras. För min del skall jag göra allt jag kan för att reda ut åtminstone den politiska delen av ärendet, även om jag inte lyckas lösa den privata delen. Jag tror dock att din hjälp är av största vikt i denna kris. Om Diego bryter med oss skulle det innebära inte bara ett hårt slag för Fjärde Internationalen utan också – fruktar jag – Diegos egen moraliska död. Frånsett Fjärde Internationalen och dess sympatisörer tvivlar jag på att han skulle kunna hitta en miljö där han möts av förståelse och sympati inte endast som konstnär utan även som revolutionär och människa.

Nu, kära Frida, vet du hur det ligger till här. Jag kan inte tro att situationen är hopplös. Hur som helst skulle jag vara den siste att ge upp ansträngningarna att återupprätta den politiska och personliga vänskapen mellan oss, och jag hoppas innerligt att du kommer att samarbeta med mig mot det målet. Natalija och jag önskar dig den bästa hälsa och konstnärlig framgång och vi omfamnar dig som vår goda och trofasta vän.¹⁰¹

Frida Kahlo anslöt sig aldrig till den Fjärde Internationalen och det är inte heller känt om hon gick med i FIARI, den internationella sammanslutningen av oberoende revolutionära konstnärer som Rivera och Breton organiserat 1938. Det har inte heller framkommit om hon svarade på Trotskijs brev, men ungefär två månader efter Trotskijs brev skrev Frida Kahlo ett brev daterat den 17 mars 1939 från Paris till Ella Wolfe i New York, vars man Bertram Wolfe samma år publicerade sin första biografi om Diego Rivera, och det avslutas med att hon uttrycker sitt fulla stöd för Riveras utträde ur Fjärde Internationalen och brytning med Trotskij (med ursprungliga kursiveringar):

More gossip: Diego had problems with the IV [International] and seriously kicked 'piochitas' Trotsky out of his life. I will tell you about the problem later. *Diego is absolutely right.*¹⁰²

I mars, samma månad som Frida Kahlo skrev brevet till Ella Wolfe, flyttade Trotskij ut ur Frida Kahlos hus på Calle Londres i Coyoacán till en fastighet på Calle Viena några kvarter längre bort.¹⁰³ Året därpå, i maj 1940, utsattes Trotskij för ett mordförsök som David Alfaro Siqueiros var inblandad i, och i augusti 1940 mördades Trotskij av Ramón Mercader, en

GPU-agent från Stalins hemliga polis, som högg honom med en isyxa i huvudet när han satt i sitt arbetsrum vid sitt skrivbord.¹⁰⁴ Frida Kahlo hade träffat Ramón Mercader i Paris och haft honom hembjuden på middag i Coyoacán, och enligt Herrera misstänktes hon för att vara inblandad i mordet på Trotskij, blev hämtad av polis för ett tolv timmar långt förhör och satt häktad i två dygn innan hon släpptes.¹⁰⁵

De tre och ett halvt år Trotskij var bosatt i Coyoacán från januari 1937 fram till mordet på honom i augusti 1940, sammanfaller med den tidsperiod då Frida Kahlo etablerades internationellt som konstnär. I samband med sin tidigare vistelse i USA i början av 1930-talet hade hennes dubbelporätt *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931) visats på en utställning i San Francisco 1932 med kvinnliga konstnärer, *6th Annual Exhibition of the San Francisco Society of Women Artists* som hölls på California Palace of the Legion of Honor.¹⁰⁶ 1937 visades fyra av hennes målningar på en samlingsutställning i Mexiko City på Galería de Arte del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional de Autónoma de México, ett galleri på universitetet UNAM.¹⁰⁷ I det ovan citerade brevet daterat den 14 februari 1938 till Lucienne Bloch i New York där Frida Kahlo beskriver Trotskijs ankomst till Mexiko berättar hon även om utställningen på UNAM och att galleristen Julien Levy från New York kontaktat henne för en kommande utställning (utan punkt och med komateringar):

Since I came back from New York [1935] I have painted about twelve paintings, all small and unimportant, with the same personal subjects that only appeal to myself and nobody else. I sent four of them to a gallery here in Mexico, the University gallery, which is a small and rotten place, but the only one which admits any kind of stuff; so I sent them their without any enthusiasts. Four or five people told me they were swell, the rest think they are too crazy.

To my surprise, Julien Levy wrote me a letter, saing that somebody talked to him about my paintings and that he was very much interested in having an exhibition in his gallery. I answered sending few photographs of my last things, and he sent another letter very enthusiast about the photos, and asking me for an exhibition of thirty things in October of this year and he wants to have Diego's exhibition at the same time, so I accepted, and if nothing happens in the meanwhile, I will go to New York in September. /.../ Now that I know that I will have this exhibition in New York, I am working a little bit more to have the thirty damn paintings ready, but I am afraid I will not finish them. We will see.¹⁰⁸

Utställningen på det surrealistorienterade Julien Levy Gallery i New York hölls den 1-15 november 1938, och det var Frida Kahlos första soloutställning med 25 av hennes målningar.¹⁰⁹ Till utställningskatalogen skrev André Breton en essä på franska med rubriken *Frida Kahlo de Rivera*, som senare har tryckts om vid ett fleral tillfällen, där han utnämner Frida Kahlo till surrealist och bland annat skriver.

My surprise and joy was unbounded when I discovered, on my arrival in Mexico, that her work has blossomed forth, in her latest paintings, into pure surreality, despite the fact that it had been conceived without any prior knowledge whatsoever of the ideas motivating the activities of my friends and myself.¹¹⁰

Samma dag utställningen öppnade publicerade *Vouge* en artikel av Bertram Wolfe med rubriken *Rise of Another Rivera*, där Frida Kahlo presenteras som Madame Rivera.¹¹¹ I artikeln uttalar hon sig om sitt måleri, men utan att nämna den tidigare utställningen i

Mexiko City 1937:

I have never had an exhibition before. I was always shy and afraid to show my things. The first time in my life I sold a work was a few weeks ago to Edward G. Robinson. I gave as a present three or four paintings to people I like, and that is all. I never knew I was a Surrealist till André Breton came to Mexico and told me I was. The only thing I know is that I paint because I need to, and I paint always whatever passes through my head, without any other consideration.¹¹²

Enligt Herrera var flera inflytelserika personer inbjudna till vernissagen, och den besöktes även av konstnärer som Isamu Noguchi och Georgia O'Keeffe.¹¹³ Joseph Cornell gjorde ett skrin i blått glas tillägnat Frida Kahlo av föremål han fått av Julien Levy, en av hennes hårslingor, ett fotografi av henne samt en dikt om henne av Julien Levy.¹¹⁴ Hälften av hennes målningar blev sålda, trots depressionen, och hon fick beställningar på fler verk.¹¹⁵ Coonger Goodyear, ordörande i styrelsen för MOMA, beställde *Självporträtt med apa* (1938), och Clare Boothe Luce, chefredaktör för tidskriften *Vanity Fair*, beställde ett minnesporträtt av sin vän Dorothy Hale som just begått självmord.¹¹⁶ Senare samma år målade Frida Kahlo *Dorothy Hales självmord* (1938), en *recuerdo* av Dorothy Hale som död där händelseförloppet under självmordet beskrivs visuellt, och 1940 köpte Clare Boothe Luce *Mellan draperierna* (1937) som målats till Trotskij, men som han lämnat kvar när han flyttade ut huset på Calle Londres våren 1939.

Samma höst som utställningen i New York tillägnade Breton i Paris det sista numret av den surrealistiska tidskriften *Minotaure* åt personliga hågkomster av Mexiko, vilka illustrerades med fotografier av Alvarez Bravo och reproduktioner av målningar av bland annat Frida Kahlo.¹¹⁷ I januari 1939 reste Frida Kahlo med båt från New York till Europa för en utställning i Paris. Den öppnade i mars på galleri Renou et Colle där 18 av hennes målningar visades tillsammans med oljemåleri från 1800-talet i Mexiko, mexikanskt konsthantverk, och fotografier av Alvarez Bravo.¹¹⁸ I utställningskatalogen *Mexique* inkluderades samma essä som Breton skrivit om Frida Kahlo till utställningen i New York föregående höst.¹¹⁹ Utställningen var initierad av Breton men genomfördes med hjälp av Marcel Duchamp och i ett brev daterat den 16 februari till den ungerske fotografen Nickolas Muray i New York skrev hon och berättade om de många problem som uppstått i samband med Bretons organisering av utställningen, som att Breton inte hämtat ut hennes målningar från tullen, vilket istället Marcel Duchamp ombesörjt, att Marcel Duchamp letat upp ett galleri som först vägrat att visa hennes målningar men som sedan beslutat att två av hennes målningar kunde visas medan de övriga ansågs för "chockerande" för den parisiska publiken, samt att hon fick finansiera Breton för restaureringen av fjorton mexikanska oljemålningar från 1800-talet som han ville visa.¹²⁰ Marcel Duchamp "is the only one who has his feet on the earth, among all this bunch of coo-coo lunatic son of bitches of the surrealists", skrev hon i brevet. Under sin tid i Paris från januari till i slutet av mars bodde hon först hemma hos André Breton och Jacqueline Lamba och deras dotter Aube Breton och därefter en tid på hotell, men flyttade sedan hem till Marcel Duchamp och Mary Reynolds.¹²¹ I ett långt brev daterat den 17 mars 1939 till Ella Wolfe i New York beskrev hon mottagandet i Paris av utställningen på galleri Renou et Colle följande:

After two months, I'm writing to you. /.../ First, since I came back, things have not been going well for me. My exhibit was not ready – my paintings were quietly waiting for me at the custom office because Breton had not even picked them up. You don't have even the slightest idea of what kind of old cockroach Breton is, along with almost all those in the surrealists' group. In a few word, they're all a bunch of perfect sons of [censurerat ord, förmodligen en härledning av verbet chingar, min anm.] their mother. I'll tell you the whole story about the exhibition when we see each other's faces again, since it is long and sad. But in summary, it took a month and a half before we could be completely sure about the date/place, etc., etc. of the damn exhibition. All this happened to the accompaniment of arguments, discussions, gossip, anger, and nuisances of the worst kind. Finally, Marcel Duchamp (the only one among the painters and artists here who has his feet on the ground and his brains in their place) was able to make the arrangements for the exhibition with Breton. It opened on the 10th of this month at the Pierre Colle Gallery, which they tell me is one of the best here. They say there were a great number of compatriots the day of the 'opening'. [There were] lots of congratulations for the chicua [Frida Kahlo], among them, a big hug from Joan Miró and great praises from Kandinsky on behalf of my painting; congratulations from Picasso, Tanguy, Paalen, and from other 'big shits' of surrealism. Overall, I'd say that it was a success, and considering the quality of the stuff (meaning the bunch of congratulations), I think this whole thing turned out quite well.¹²²

I likhet med Cornell i New York gjorde Marcel Duchamp ett skrin med föremål som han tillägnade Frida Kahlo och Pablo Picasso skänkte henne två örhängen formade som händer, vilka hon senare förde in i två självporträtt, målningen *Självporträtt dedicerat till Leo Eloesser* (1940) och teckningen *Självporträtt* (1946).¹²³ Salvador Dali som hann se utställningen *Mexique* i Paris innan hans egen utställning öppnade på Julien Levy Gallery i New York senare samma månad gjorde ett tredimensionellt verk inspirerat av Frida Kahlos målning *Vad vattnet gav mig* (1938) inför sin vernissage.¹²⁴ Han placerade en naken kvinna i ett pålsklätt badkar fyllt med vatten och flytande speglar i ett skyltfönster som han sedan slog sönder, vilket resulterade i en dags fängelse och en uppmärksammas öppning av utställningen den 17 mars 1939, två dagar senare än avsett. Enligt Herrera var båda utställningarna i New York 1938 och i Paris 1939 välbesökta och fick goda recensioner.¹²⁵ I Paris blev inte mycket sålt men Louvren köpte ett självporträtt kallat *Ramen* (daterad till ca 1938).¹²⁶ I samband med utställningen i Paris bjöd Peggy Guggenheim in Frida Kahlo att hålla en utställning på hennes galleri Peggy Guggenheim Gallery i London, men som på grund av krigshotet aldrig blev av. Frida Kahlo tycks även ha velat lämna Europa så snabbt som möjligt vilket hennes judiska börd genom fadern kan ha bidragit till, förutom sin frustration över utställningen och vistelsen i Paris. ”To hell with the exhibition in London. To hell with everything concerning Breton and all his lousy place” skriver hon i brevet daterat den 16 februari 1939 till Muray i New York.¹²⁷ I ett brev daterat den 27 februari 1939 drygt en vecka senare skrev hon till Muray:

I don't care if the show will be [a] successful one or not. I am sick and tired of the whole affair in Paris, and I decided that the same thing would be in London. So I am not going to make any exhibit in London. People in general are scared to death of the war and all the exhibitions have been a failure, because the rich bitches don't want to go buy anything. So what is the use of making any effort to go to London to waste time only?¹²⁸

Senare skrev Peggy Guggenheim till Frida Kahlo i ett brev daterat den 3 maj 1939 och beklagade den inställda utställningen i London:

I hope by now you are home safe and sound and that all your European troubles are over. It was a great disappointment to me that you did not come to London. Also I am very sad not to have the pleasure of showing your paintings here. I wear your beautiful earrings and they are greatly admired, and I like them better than any I have. The gallery closes here the end of June and next fall I hope the Modern Museum of Art will start in London in its stead. The Breton show gets more and more complicated. God knows how it will end.¹²⁹

På grund av Andra världskrigets utbrott i september hölls den internationella surrealistutställningen följande år i Mexiko. Den pågick från 17 januari fram till i februari 1940 på Galería Arte Mexicano i Mexiko City och Frida Kahlo deltog med två nytilkomna målningar, *De två Fridorna* (1939) och *Det sårade bordet* (1940).¹³⁰ De målades båda under hösten 1939 och är hennes två ytmässigt största målningar.¹³¹ Av de mexikanska konstnärer som deltog i utställningen var Frida Kahlo den enda kvinnan, och hon var även en av de tre mexikanska konstnärer vars verk placerades i en internationell avdelning, de övriga två var Manuel Alvarez Bravo och Diego Rivera.¹³² Genom anknytningen till surrealistorienterade gallerier, som Levys i New York och den internationella surrealistutställningen 1940, samt presentationen av Breton i katalogtexten 1938 som trycktes om för katalogen i Paris 1939, beskrivs Frida Kahlo från och med denna tid som en surrealist-influerad konstnär som målar självbiografiska motiv.

Från utställningen på UNAM i Mexiko City 1937 som följdes av utställningen i New York 1938, i Paris 1939, och den internationella surrealistutställningen 1940 i Mexiko City har Frida Kahlo etablerats som konstnär i ett internationellt sammanhang, och under de följande åren ingick målningar av Frida Kahlo i flera stora utställningar i USA. 1940 visades det dubblerade självporträttet *De två Fridorna* (1939) på utställningen *20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano* på Museum of Modern Art i New York.¹³³ 1940 deltog hon även i en utställning på Palace of Fine Art i San Francisco, *Contemporary Mexican Painting and Graphic Art*, som hölls i samband med *The Golden Gate International Exhibition* i San Francisco som pågick från 1939 till 1940.¹³⁴ 1941 ingick hennes dubbelporträtt *Frida Kahlo och Diego Rivera* (1931) i utställningen *Modern Mexican Painters* på Boston Institute of Contemporary Arts, som under 1942 gick vidare till Washington, Cleveland, Portland, San Francisco och Santa Barbara.¹³⁵ Texten i utställningskatalogen är skriven av MacKinley Helm som samma år publicerade boken *Modern Mexican Painters*, där Frida Kahlo presenteras som surrealist.¹³⁶ För att fira ankomsten till New York av surrealisterna i exil organiserade André Breton – med hjälp av Marcel Duchamp – en utställning hösten 1942 i New York kallad *First Papers of Surrealism* där Frida Kahlo var tänkt att vara med, men Dickran Tashjian skriver i en volym om surrealisterna i exil att några konstnärer som Jean Arp, René Magritte och Frida Kahlo inte kunde delta i utställningen på grund av kriget.¹³⁷ Frida Kahlo som befann sig på andra sidan gränsen i Mexiko kan eventuellt ha valt att avstå på grund av sin tidigare erfarenhet av Bretons bristande organisationsförmåga, för samma år deltog hon i en utställning på Museum of Modern Art i New York, *20th Century Portraits*, med *Självporträtt med fläta* (1941).¹³⁸ Peggy Guggenheim som lämnade Europa öppnade ett galleri i New York, *Art of This Century*, som hon drev från oktober 1942 till maj 1947, och 1943 höll hon en utställning med enbart kvinnliga konstnärer, *Exhibition by 31 Women*, där Frida Kahlo deltog med ett självporträtt från 1940, ovisst vilket.¹³⁹ Samma år visades tre av Frida Kahlo målningar på utställningen

Mexican Art of Today på Museum of Art i Philadelphia, där hon deltog med *Den döde Dimas* (1937), *Vad vattnet gav mig* (1939) och *Självporträtt med törnehalsband* (1940).¹⁴⁰ 1944 deltog hon i en utställning på Galería de Pintores Mexicanos Contemporáneos i New York kallad *Exhibition of a Selfportrait*, och 1946 i en utställning på Grand Central Art Galleries, *From Market Place to Museum: Exhibition of Mexican Arts*, också den i New York.¹⁴¹

Under 1952 och 1953 turnerade en stor utställning med mexikansk konst i Europa där Frida Kahlos måleri var med. Den började på Musée National d'Art Moderne i Paris och fortsatte sedan vidare till Liljevalchs konsthall i Stockholm och Tate Gallery i London.¹⁴² På Liljevalchs konsthall där utställningen kallades *Mexikansk konst från forntid till nutid* visades sex av hennes måningar, *Jag och min amma* (1937), *Självporträtt med törnehalsband* (1940), *El Pedregal* (1943), *Självporträtt som tehuana* (1943), *Moses* (1945), och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949).¹⁴³ Inför en internationell fredskonferens som hölls i Stockholm 1952 målade Frida Kahlo även ett verk kallat *Congreso de los pueblos por la paz* (Folkets kongress för fred), som skänktes till konferensen.¹⁴⁴ Därefter har hennes måleri visats vid ytterligare tre tillfällen i Sverige, samtliga gånger i Stockholm.¹⁴⁵ Efter sin första soloutställning på Julien Levy Gallery i New York 1938 skickade Frida Kahlo enligt Herrera målningar till Levy från 1940 och framåt, och 1953 skall hon även ha skickat fem målningar till Tate Gallery i London för "brittiska konstrådets mexikanska utställning".¹⁴⁶

Efter den internationella surrealistutställningen i Mexiko City 1940 deltog Frida Kahlo regelbundet med målningar i olika utställningar i Mexiko City. 1942 i en utställning av samtida mexikansk konst på The University Club of Mexiko.¹⁴⁷ 1943 i tre utställningar; *Salón de la Flor* på Secretaría de Agricultura y Fomento och *Primer Salon Libre de 20 Noviembre* på Palacio de Bellas Artes, samt en utställning av mexikanskt porträttmåleri under hundra år på Biblioteca Benjamin Franklin, *Un Siglo del Retrato en Mexico (1830-1942)*, där hon deltog med *Porträtt av Marucha Lavín* (1942).¹⁴⁸ 1944, året därpå, deltog hon också i tre utställningar; *Segundo Salón de la Flor* på Secretaría de Agricultura y Fomento, en utställning på Biblioteca Benjamin Franklin som handlade om barnet i det mexikanska måleriet, *El Niño en la Plástica Mexicana*, som i likhet med den året innan var organiserad av Fernando Gamboa, samt en utställning på Galería de Arte Maupassant med enbart Frida Kahlos och Diego Riveras måleri, *Diego Rivera y Frida Kahlo – Exposición de Inauguración*.¹⁴⁹ 1945 deltog hon i *Salón de Pintura 1945* på Galería de Arte y Decoración, och 1947 i två utställningar som hölls på Palacio de Bellas Artes.¹⁵⁰ Den ena var en invigningsutställning, *Exposición Inaugural del Museo Nacional de Artes Plásticas*, och den andra var en utställning med 45 självporträtt av mexikanska konstnärer från två sekel, *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos: Siglos XVIII al XX*, där hon deltog med *Självporträtt som tehuana* (1943).¹⁵¹ 1948 visades hennes måleri på samlingsutställningen *Exposición Colectiva* som hölls på Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas, och 1949 på utställningen *Exposición Inaugural del Salón de la Plástica Mexicana*.¹⁵² 1953 visades hennes måleri på två samlingsutställningar i Mexiko City. Den ena på *Exposición de Arte Mexicano* som hölls på Museo Nacional de Artes Plásticas – Palacio de Bellas Artes.¹⁵³ Den andra på *Salón de la Plástica Mexicana, Primera Exposición Colectiva de Artistas Mexicana: Pintoras, Escultoras*, den första utställningen i Mexiko med enbart kvinnliga mexikanska konstnärer där Frida Kahlo deltog med två stilleben, *Los cocos* (1951) och *Naturaleza muerta* (1953).¹⁵⁴ Våren 1953

organiserade hennes vän fotografen Lola Alvarez Bravo en retrospektiv utställning över Frida Kahlo, hennes första separatutställning i Mexiko. Den hölls på Galeria Arte Contemporáneo i Mexiko City den 13 till den 27 april 1953, då 31 av hennes verk visades på *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*.¹⁵⁵ Efter Frida Kahlos död 1954 har hennes målningar visats på olika utställningar runtom i Mexiko i princip varje år, ibland i flera utställningar under ett och samma år.¹⁵⁶

Frida Kahlos konstnärliga genombrott och snabba etablering internationellt kan ses som resultatet av ett sammanhang hon redan var en del av, men även som en konsekvens av ett historiskt förlopp vilket inkluderade Trotskijs exil i Mexiko, flykten av konstnärer från Europa och ett samtida uppsving för surrealismen som stilriktning. Trotskijs exil genom Diego Riveras försorg innebar att Frida Kahlo plötsligt befann sig i ett världspolitiskt händelseförlopp i sitt eget barndomshem på Calle Londres i Coyoacán. Trotskijs inflyttning i det hus som hon officiellt ägde, där Deweykommissionens förhandlingar hölls våren 1937 och som blev huvudkontor för *Fjärde Internationalen*, innebar även att Frida Kahlo som person och därmed som konstnär fördes in i ett internationellt politiskt sammanhang.¹⁵⁷ Att Frida Kahlo skulle ha kommit i kontakt med surrealismen genom André Breton våren 1938 som då skulle ha "upptäckt Frida Kahlo", stämmer däremot inte.¹⁵⁸ Två år före Bretons ankomst hade hans landsman poeten Antonin Artaud vistats i Mexiko i över ett halvår, från den 7 februari till den 31 oktober 1936, och under våren 1936 hade Artaud hållit en serie konferenser om surrealismen i amfiteatern Bolívar på Preparatoria och på Alianza Francesa i Mexiko City, och dessutom publicerat flera artiklar om surrealismen i mexikanska dagstidningar och tidskrifter.¹⁵⁹ Bretons beskrivning av Frida Kahlos konst "som ett sidenband runt en bomb" i katalogtexten till utställningen i New York 1938, där han utgick från Frida Kahlos självporträtt *Mellan draperierna* (1937) som hängde ovanför Trotskijs skrivbord, var dessutom en metafor som Breton hämtat från en liknande beskrivning av surrealismen av den peruanske poeten och målaren César Moro, som ett år tidigare skrivit: "El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer la montaña..." (surrealismen är det sidenband som förenar dynamitbomben med elden för att göra berget...).¹⁶⁰ När Breton kom till Mexiko uppfattade han från sin europeiska utgångspunkt Mexiko som surrealistiskt, vilket är begrepp som inte alls överensstämmer med den form av inslag som Ida Rodríguez Prampolini menar att mexikansk kultur och vardagsliv består av.¹⁶¹ Prampolini beskriver istället Mexiko ett land där "verkligheten" är impregnerad av myter och olika slags komponenter som överlevt från en indiansk, icke-europeisk kultur, vilket hon menar gör en surrealism av Bretons typ missvisande som beskrivning.¹⁶² Av den anledningen kom även surrealismen när den började utövas som stilriktning i Mexiko på 1940-talet att främst utövas av besökande eller inflyttade europeiska konstnärer, som Luis Buñuel, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo, Leonora Carrington, Kati Horna och José Horna.¹⁶³

Flykten av surrealist-konstnärer till den amerikanska kontinenten på grund av den oroliga situationen i Europa i kombination med ett samtida uppsving för surrealismen som rörelse bidrog till att många konstnärer som annars inte bekände sig till surrealismen kom att införlivas i surrealistanknutna sammanhang, inte minst kvinnor.¹⁶⁴ Inför öppnandet av den internationella surrealistutställningen i Mexiko City i januari 1940 beskrev Frida Kahlo situationen i ett brev till Nickolas Muray i New York följande: "The 17th it will be a show of surrealist paintings and everybody in Mexico has become a surrealist because

all are going to take part on it. This world is completely cock-eyed, kid!!”¹⁶⁵ Frida Kahlos framgångar i konstnärliga sammanhang med surrealistiska förtecken innebar inte att Frida Kahlo betraktade sig som surrealist.¹⁶⁶ Tvärtom förhöll hon sig avvisande både till surrealistisk teori och till att hennes måleri gavs en surrealistisk etikett. I en artikel av Antonio Rodríguez, en journalist som under Frida Kahlos levnad skrev en serie artiklar om henne, citerar han ur ett brev från Frida Kahlo där hon skrev:

Some critics have tried to classify me as a Surrealist; but I do not consider myself to be a Surrealist. /.../ I detest Surrealism. To me it seems to be a decadent manifestation of bourgeois art. A deviation from the true art that the people hope for from the artist. I wish to be worthy, with my painting, of the people to whom I belong and to the ideas that strengthen me... I want my work to be a contribution to the struggle of the people for peace and liberty.¹⁶⁷

I ett ofta citerat uttalande av Frida Kahlo som publicerades i *Time* 1953 sade hon även: ”They thought I was a Surrealist, but I wasn’t. I never painted dreams. I painted my own reality”.¹⁶⁸ Uttalandet har tolkats som en beskrivning av en verklighet som handlar om privata känslor, istället för en beskrivning av en verklighet som handlar om att ge uttryck för en personlig ”verklighet” som kvinna i relation till ett sociokulturellt sammanhang, och där den ”verklighet” som anges även kan sättas i samband med Prampolinis beskrivning av komponenter i en mexikansk ”verklighet”. I de brev Frida Kahlo skrev från Paris våren 1939 till Nickolas Muray och Ella Wolfe i New York ger hon dessutom uttryck för ett öppet och nästan ursinnigt förakt för surrealisterna i Europa. I ett av breven till Nickolas Muray daterat den 16 februari 1939 skriver hon (med kursiveringar):

You have no idea the kind of bitches these people are. They make me vomit. They are so damn ‘intellectual’ and rotten that I can’t stand them any more. Is is really too much for my character. I rather sit on the floor in the market of Toluca and sell tortillas, than to have anything to do with those ‘artistic’ bitches of Paris. They sit for hours on the ‘cafés’, warming their precious behinds, and talk without stopping about ‘culture’ ‘art’ ‘revolution’ and so on and so forth, thinking themselves the gods of the world, dreaming the most fantastic nonsenses, and poisoning the air with theories and theories that never come true.

Next morning they don’t have anything to eat in their houses because *none of them work* and they live as parasites of the bunch of rich bitches who admire their ‘genius’ of ‘artists’. *Shit* and only *shit* is what they are. I never seen Diego or you waisting their [sic] time on stupid gossip and ‘intellectual’ discussions, that is why you are *real men* and not lousy ‘artists’. Gee wez! It was worthwhile to come here only to see why Europe is rotting, why all this people – good for nothing – are the cause of all the Hitlers and Mussolinis. I bet you my life I vill hate this place and its people as long as I live. There is something so false and unreal about them that they drive me nuts.¹⁶⁹

I brevet till Ella Wolfe den 17 mars 1939, där hon beskriver mottagandet av utställningen i Paris, berättar Frida Kahlo även om sina förberedelser med att hjälpa flyktingar från inbördeskriget Spanien att ta sig över till Mexiko:

I have already sent Diego a telegram regarding the matter of the comrades of the Proum. I think that it *will* be taken care of in Mexico. I am waiting for definite news from Diego to arrange, once and for all, the departure of those 400 people. If you knew what condition these poor people are in – the ones that could escape from the concentration

camps – your heart would break. Manolo Martínez is here, Rebull's friend. He told me that Rebull was the only one who had to stay on the other side, since he could not leave his dying wife behind. Perhaps now as I am writing you the poor guy may even have been executed. These French jerks have been real pigs with the refugees, they are ass – of the worst kind I have known. I am nauseated by all these rotten people of Europe – all these damned democracies are worth nothing.¹⁷⁰

Kanske denna passage kan fungera som en illustration av den utgångspunkt som tydligast skiljer Frida Kahlos måleri från en introspektiv surrealism med en sökan efter inspiration i drömmar och i undermedvetna skickt, hennes sociala och politiska engagemang.¹⁷¹ Frida Kahlos inställning till utövandet av konst kan istället jämföras med innehållet i det konstnärliga manifest som skrevs ned efter samtalen under den gemensamma resan i Mexiko i början av sommaren 1938, *Manifiesto: Towards a Free Revolutionary Art*.¹⁷² Frida Kahlos betoning av att i konsten understryka ett socialt innehåll har även framhållits i texter och uttalanden av hennes tidigare elever på *Escuela de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación*, en konstskola som utbildningsministeriet startade 1942, där hon var anställd som lärare från 1943 fram till 1953.¹⁷³ I samband med en presentation på Bellas Artes i Mexiko City 1977 av filmer om Frida Kahlo betonade två av de elever hon undervisat i sitt hem, Arturo Estrada och Arturo García Bustos, i var sitt invigningstal hennes politiska och sociala engagemang.¹⁷⁴ I en intervju med Hayden Herrera berättade även Arturo Estrada, Arturo García Bustos och Guillermo Monroy att Frida Kahlo under deras tid som hennes elever drog in dem i politiska diskussioner mellan sig och Diego Rivera, uppmanade dem att läsa marxistisk litteratur, följa en socialt medveten linje i sitt måleri, och ansåg att måleriet skulle spela en social roll.¹⁷⁵ I en artikel från så sent som 1999 beskrev Arturo García Bustos att det han lärt sig som konstnär genom att ha haft Frida Kahlo som lärare var ”kärleken till folket, värdigheten i den sociala kampen, strävan efter att konstruera en bättre värld, uppskattningen av skönheten i den förspanska konsten, kort sagt; kärleken till vårt folk, våra liv, våra traditioner”.¹⁷⁶

Förutom det historiska sammanhang som Frida Kahlos etablering som konstnär kan sättas i samband med var ett annat viktigt steg som togs under sent 1930-tal Frida Kahlos brytning med Diego Rivera sommaren 1939 genom hennes förbindelse med den i New York bosatte fotografen Nickolas Muray. Det resulterade i en skilsmässa med Diego Rivera som varade fram till den andra vigseln med Diego Rivera den 8 december 1940. Efter att Trotskij flyttat ut ur Frida Kahlos tidigare föräldrahem i mars 1939 flyttade Frida Kahlo vid hemkosten från Paris våren 1939 in i huset i Coyoacán, och efter giftermålet med Diego Rivera i december 1940 flyttade även han in i Frida Kahlos hus i Coyoacán medan det tidigare bostadshuset i San Angel behölls som ateljé. Den period som sträcker sig från början av 1937 fram till slutet av 1940 är förutom den förändring som kan noteras i Frida Kahlos självporträtt den mest produktiva perioden i Frida Kahlos konstnärskap. Under dessa år fyra år målade hon uppemot 40 verk, vilket motsvarar ungefär en tredjedel av hennes samlade produktion målad i olja.¹⁷⁷ I följande kapitel diskuteras självporträtten ur ett mer övergripande perspektiv och jag börjar med två av de teman vilket den lidande-diskurs självporträtten skrivs in i tidigare satts i samband med; relationen med Diego Rivera och de många operationerna som en följd av trafikolyckan.

8. Inskrivning av självporträtten i en lidandediskurs

Trafikolyckan som orsak till operationerna – en mytisk historiografi

DEN 17 SEPTEMBER 1925 var Frida Kahlo på väg hem till Coyoacán från Preparatoria i Mexiko City med om en trafikolycka tillsammans med sin dåvarande pojkvän Alejandro Gómez Arias när den buss de satt i blev påkörd av en spårvagn. I Hayden Herreras biografi om Frida Kahlo har trafikolyckan fått tjäna som en matris kring vilken biografien byggs upp, den varp kring vilken berättelsen om Frida Kahlos liv vävs. Trafikolyckan får utgöra dateringspunkt för när hon började måla i olja, används som grund för hävdandet av hennes ofrivilliga barnlöshet och så kallade missfall, och förklaras vara orsak till de många operationer hon genomgick i sitt liv, till sjukhusvistelser, sjukdomsperioder och otaliga läkarbesök, vilket därefter har upprepats i bok efter bok om Frida Kahlo. Trafikolyckan får även utgöra den lins genom vilken Herrera tolkar Frida Kahlos självporträtt, vilket gett upphov till en tolkningstradition där det lidande Frida Kahlos kroppsrepresentation ger uttryck för förklarar handla om biografiska redogörelser av ett kroppsligt förfall som en konsekvens av trafikolyckan. Med anledning av en artikel som publicerades i *New York Times* den 28 oktober 1990, "Why Frida Kahlo Speaks to the 90's" av Hayden Herrera, skrev Philip Sandblom, professor emeritus i kirurgi vid Lunds universitet, ett argt brev till redaktören på *New York Times* där han kritiserar den betydelse trafikolyckan ges.¹ I brevet som publicerades i *New York Times* den 23 december 1990 som en artikel med rubriken "Frida Kahlo: Congenital Defect", skriver Sandblom:

When Hayden Herrera, the erudite author of the biography 'Frida' gives a spirited and eloquent answer to the question of 'Why Frida Kahlo Speaks to the 90's' [Oct. 28], she blames the suffering and pain of the great artist on the slow deterioration of her body due to injuries suffered when a streetcar plowed into a bus she was riding when she was 18. In fact, the main cause of her misery was a congenital malformation.

Admittedly, her accident was terrible and her injuries horrendous, but were curable and cured. Not so the ulcerations on her legs, caused by spina bifida. This congenital defect occurs when the lower spine does not close during fetal development. It leaves the spinal cord and nerves vulnerable, and sometimes results in progressive trophic ulcers on legs and feet. The diagnosis was confirmed by X-ray examination done by Dr. Leo Eloesser in California.²

Brevet avslutas med Sandbloms uppmaning:

With the increasing number of works and films about Frida Kahlo's life, it seems justified and necessary to dispel the misinterpretation of her physical misery, the central theme of her great art.³

I den medicinska journal som Henriette Begun skrev ned 1946 över Frida Kahlos sjukdomshistoria – publicerad i Tibols utgåva 1977 – finns en notering efter årtalet 1931 att dr Leo Eloesser i en undersökning av Frida Kahlos ryggrad konstaterat en missbildning av ryggraden: ”Dr Leo Eloesser diagnoses congenital deformity of backbone, leaving causes [results] of accident in second place.⁴ Redan i boken *Creativity and Art: How Illness Affects Literature, Art and Music* (1987) vilken senare getts ut i flera reviderade upplagor, diskuterar Sandblom med utgångspunkt från dr Leo Eloessers undersökning av Frida Kahlos ryggrad i San Francisco 1931 orsaken till Frida Kahlos operationer och för fram tesen om *spina bifida*, en form av ryggmärgsbrock.⁵ En annan läkare som givit sig in i debatten om Frida Kahlos ryggrad är psykiatern Salomon Grimberg, som menar att barndomens *polio* var den huvudsakliga anledningen till senare operationer på Frida Kahlos rygg och ena fot.⁶ I både biografien om Frida Kahlo och uppföljaren *Frida Kahlo: The Paintings* (1991), nämner Herrera att två av de läkare vilka konsulterades av Frida Kahlo – Leo Eloesser och Guillermo Velasco y Polo – ansåg att de operationer Frida Kahlo genomgick var onödiga och i sig en orsak till ett försämrat fysisk tillstånd, och utan att det riktigt framgår vem som ställt diagnosen – dr Eloesser, dr Velasco y Polo, eller Herrera själv – anges en psykisk åkomma som en möjlig orsaksförklaring till operationerna kallad Münchausens syndrom, som kännetecknas av en tvingande drift att genomgå onödiga operationer.⁷ Om det var barndomens *polio*, en medfödd missbildning av ryggraden, eller någon psykologisk åkomma som låg till grund för operationerna må vara osagt, men trafikolyckan har på orimliga grunder fått spela en alldeles för dominerande roll som förklaringsmodell till de operationer Frida Kahlo genomgick under sitt liv.⁸ Beskrivningar av de skador Frida Kahlo fick i samband med trafikolyckan och hur länge hon behövde stanna kvar på Röda Korsets sjukhus efteråt har dessutom haft en tendens att accelerera i omfattning över tid. I ett brev daterat den 13 oktober 1925 som Frida Kahlo skrev till Alejandro Gómez Arias från Röda Korsets sjukhus efter trafikolyckan, och som citeras i Herreras biografi, beskriver hon sitt tillstånd och de skador hon fått följande (med ursprungliga kommenteringar):

Jag var totalt genomborrat från höften framåt, och för den lilla sakens skull kommer jag att vara ett vrak resten av mitt liv eller också dör jag men nu är allt det där förbi, ett sår har redan läkt ihop och läkaren säger att det andra också kommer att läkas snart, de måste redan ha talat om för dig vad det är med mig, har de inte? Och det är en tidsfråga tills frakturen jag har i bäckenet går ihop och armbågen blir bra och andra små skador jag har i ena foten läks. /.../

Förutom att jag har det besvärligt fysiskt, fast som jag sade till Salas tror jag inte att jag var i ett riktigt livshotande tillstånd, har jag tagit stor andlig skada eftersom du vet hur sjuk mamma blev, och pappa också, och att ha åsamkat dem detta slag gör mig mer ont än fyrtio sår, tänk dig, min stackars lilla mamma de säger att hon var som tokig i tre dagar och pappa som höll på att bli bättre blev svårt sjuk, de har tagit hit mamma att hälsa på mig två gånger sedan jag kom hit, det är tjugofem dagar den här dagen inräknad, det känns som en evighet för mig och de har tagit hit pappa en enda gång bara, så jag vill komma hem så fort som möjligt men det blir inte förrän inflammationen har gett med sig helt och hållet och alla mina sår är läkta så att det inte blir några infektioner och jag inte kommer att dö, inte sant? i [sic] varje fall inte den här veckan tror jag...⁹

I ytterligare ett brev till Arias daterat den 20 oktober 1925, ungefär en månad efter trafikolyckan, beskrev Frida Kahlo de skador hon fått mer utförligt (översatt från spanska till engelska):

According to Dr. Díaz Infante, who treated me at the Red Cross, I'm out of danger now and I'm going to get more or less well. [...] The right side of my pelvis is fractured and deviated, I had a foot dislocation, and a dislocation and small fracture on my left elbow, and the wounds that I talked to You about in the other letter: the longest one went through my body from the hip to the crotch, so there were two of them. One has already healed and the other is about two centimeters long by one and a half centimeters deep, but I think it'll heal soon. My right foot is covered with very deep scratches and another thing is that [...] Dr. Díaz Infante (who is very nice) didn't want to keep treating me because he says that Coyoacán is very far away and that he couldn't leave a wounded person and come when they called him, so he was replaced by Pedro Calderón of Coyoacán.¹⁰

Frida Kahlos beskrivning i båda breven av de skador hon fått omfattar höften, bäckenet, vänstra armbågen och högra foten. Några skador på ryggraden nämns inte alls. Av det sistnämnda brevet framgår det att hon förflyttades från Röda Korsets sjukhus i Mexiko City till föräldrahemmet i Coyoacán en månad efter trafikolyckan, vilket även Herrera skriver på ett ställe i biografen: "Frida lämnade Röda Korsets sjukhus den 17 oktober, exakt en månad efter olyckan".¹¹ Den tidsuppgift som Frida Kahlo senare i livet uppgav för Henriette Begun och skrivs in i den medicinska journalen år 1946 och som hon uppgav i en muntlig redogörelse för Raquel Tibol år 1953 om att hon tvingades stanna på Röda Korsets sjukhus *tre* månader är således en överdriven efterhandskonstruktion.¹² När Frida Kahlo berättade om trafikolyckan för Raquel Tibol i maj 1953 beskrev hon den följande:

Nobody could possibly notice the crash or cry, I thought; there were no tears in me. The collision had thrown us forward and the handrail went through me like a sword through a bull. A man saw that I was having a tremendous hemorrhage and carried me to a nearby poolhall table until the Red Cross picked me up. I lost my virginity, a kidney was bruised, I couldn't urinate, but the thing I complained about most was my backbone. Nobody paid any attention to me and besides they didn't take any X-rays. They sat me down as well as possible and I told the Red Cross people to call my family. /.../ I was at the Red Cross hospital for three months...¹³

I Beguns medicinska journal från 1946 är trafikolyckan angiven efter årtalet 1926, istället för 1925, och där anges de skador som Frida Kahlo beskrev i de båda breven till Arias hösten 1925 på höften, bäckenet, den vänstra armbågen och högerfoten. Men i Beguns journal anges ännu fler skador, även frakturer på tredje och fjärde rygghöften, en akut bukhinneinflammation, och blåskatarr:

1926: Accident causes fractures of third and fourth lumbar vertebrae, three fractures of pelvis, fractures of right foot, dislocation of left elbow, penetrating abdominal wound caused by iron handrail entering left hip, exiting through vagina and tearing left lip. Acute peritonitis [akut bukhinneinflammation]. Cystitis [blåskatarr] with catheterization for many days. Three months bed rest at Red Cross hospital.¹⁴

I Herreras beskrivning av skadorna i biografen är de ännu mer omfattande:

Ryggraden var bruten på tre ställen i ländtrakten. Nyckelbenet var brutet, liksom tredje och fjärde revbenet. Höger ben hade elva frakturer och höger fot var ur led och krossad. Vänster axel var ur led, bäckenet brutet på tre ställen. Järnstången hade bokstavligt talat spetsat kroppen i bukhöjd. Den gick in på vänster sida och ut genom slidan.¹⁵

Fastän Herrera har haft tillgång till Beguns journal från 1946 genom Tibols utgåva från 1977, i vilken även Frida Kahlos beskrivning av hur trafikolyckan gick till finns med, låter Herrera istället beskrivningen av skadornas omfattning och hur trafikolyckan gick till baseras på en muntlig redogörelse av Alejandro Gómez Arias från senare delen av 1970-talet.¹⁶ Arias dramatiserade berättelse mer än 50 år efter trafikolyckan innehåller även en beskrivning av hur Frida Kahlo som genom ett under tappade alla sina kläder och fick kroppen täckt av guldpulver:

Den elektriska spårvagnen närmade sig sakta bussen. Den träffade bussen mitt i och sköt den långsamt framför sig. Bussen var märkligt elastisk. Den böjdes mer och mer, men det dröjde en stund innan den gick sönder. Den hade långa bänkar på vardera sidan. Jag minns att mina knän ett ögonblick berörde knäna på den som satt mitt emot mig, jag satt bredvid Frida. När bussen hade nått bristningsgränsen sprängdes den i tusen bitar och spårvagnen fortsatte att röra sig. Många blev överkörda.

Något egendomligt hade hänt. Frida var alldeles naken. Kläderna hade lossnat i kollisionen. Någon i bussen, antagligen en dekorationsmålare, hade haft med sig ett paket med guldpulver. Paketet hade gått sönder och guldet ströddes ut över Fridas blödande kropp. När folk såg henne ropade de: '*La bailarina, la bailarina!*'. De trodde att hon var dansare med guldet på den röda blodiga kroppen.¹⁷

Arias version för Herrera under senare delen av 1970-talet stämmer inte överens med Frida Kahlos version för Raquel Tibol i maj 1953, ungefär 25 år tidigare. Den stämmer inte heller överens med hur Frida Kahlo dokumenterat trafikolyckan visuellt i två bilder. Den ena är en teckning som är signerad och daterad längst ned på årsdagen för olyckan med: "17 de Septiembre de 1926. Frida Kahlo (accidente)".¹⁸ I den övre delen av teckningen ligger människor utspridda under en spårvagn som kolliderat med en buss. I den nedre delen av bilden återges en gestalt med Frida Kahlos drag inlindad med bandage och placerad på en sjukhusbår med *Cruz* och *Roja* (Röda korset) skrivet på handtagen. Bakom båren är ett hus med höga fönster återgivet vilket påminner om föräldrahemmet i Coyoacán, och bredvid huset är ett självporträtt infogat av Frida Kahlos ansikte med kortklippt rakt hår och lugg. Den andra bilden är en färdigköpt *exvoto*-bild av en trafikolycka på vilken Frida Kahlo lagt till detaljer så att trafikolyckan på den färdiga bilden skall stämma överens med den hon själv varit med om.¹⁹ Målningen är osignerad och utan angivet årtal och dateras i verkskatalogen till ca 1943.²⁰ Bilden återger en trafikolycka där en gul spårvagn kör in i en röd buss med "Coyoacán" skrivet på sidan. Tvärs över spåret under spårvagnen ligger en gestalt med Frida Kahlos drag, med kortklippt hår och klädd i en vit blus och blå kjol. På marken under kroppen är röda strimmor som av blod och en bit därifrån ligger en brun skolväska. I det övre vänstra hörnet av bilden är ett helgon inmålat i form av en svävande kvinnogestalt med ansiktet omramat av ett svart nunnedok och blicken riktad uppåt. Axelpartiet vilar i en krans av vita liljor och framför hennes bröstparti är ett brinnande hjärta med ett instucket svärd. I bildens nedre del är en text inskriven som lyder: "Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlalpan" (makarna Guillermo Kahlo och Matilde C. de Kahlo tackar den lidande jungfrun för att ha räddat deras flicka Frida i olyckan som inträffade i hörnet av Cuahutemozin och Calzada de Tlalpan). Varken i Frida Kahlos muntliga berättelse för Tibol 1953 eller i någon av de båda bilderna daterade till 1926 respektive ca

1943 är spårvagnen sprängd i tusen bitar, Frida Kahlos kropp spetsad av en järnstång, hennes kropp naken eller täckt av guldfärg, som i Arias version.

Parallellt med uppförstoringen av trafikolyckans omfattning vilken fått tjäna som förklaringsmodell till operationerna, har operationer även haft en tendens att öka i antal.²¹ Diego Rivera skriver i sin postumt utgivna självbiografi att år 1953 amputerades den nedre delen av Frida Kahlos högra ben, vilket var det sista medicinska ingreppet och den 14:e operationen på 16 år.²² Samma uppgift anges i Bertram Wolfes biografi över Diego Rivera från 1963: "Later that year [1953], her train of doctors, who had never succeeded in arresting the slow decay of the skeletal frame by all their tormenting operations, persuaded her to undergo yet another, her fourteenth operation in sixteen years!"²³ Räknat bakåt sträcker sig dessa 14 operationer under 16 år från 1953 bakåt till år 1937. Summerat med de 7 operationer som är angivna i Beguns medicinska journal fram till år 1937 blir det sammanlagda antalet utförda operationer 21.²⁴

I biografin över Frida Kahlo skriver Herrera att antalet operationer var minst 32.²⁵ Som källa för denna uppgift hänvisar Herrera till Frida Kahlos vän Olga Campos: "En livslång vän, Olga Campos, har Fridas medicinska journaler från barndomen till 1951 i sin besittning och säger att Frida genomgick minst trettiofem operationer, de flesta i ryggraden och höger fot, innan hon dukade under tjugonio år efter olyckan".²⁶ De medicinska journaler som Olga Campos sägs ha i sin ägo är inte upptagna i litteraturlistan över de källor som använts för att skriva biografin och det finns inte heller någon hänvisning till dem när det talas om operationer i texten. Som källa anger istället Herrera Beguns medicinska journal från 1946 i Tibols utgåva från 1977, och skriver i en not: "Begun, sjukjournaler. Samtliga detaljer i Fridas sjukdomshistoria har denna källa såvida inget annat anges".²⁷ Någon annan skriftlig källa anges inte heller, utan när det handlar om andra källor än Beguns journal utgörs dessa av muntliga uppgifter av vänner "som minns".²⁸ I uppföljaren *Frida Kahlo: The Paintings* från 1991 har Herrera utökat antalet operationer från 32 till 35, och skriver: "She is said to have had some thirty-five operations, most of them on her spine and right foot".²⁹ Till denna uppgift om 35 operationer anges ingen annan källa än att "det sägs".

I en text av Rafael Vázquez Bayod från 1992 analyseras några av Frida Kahlos målningar med utgångspunkt från hennes sjukdomshistoria, där han utgår från den medicinska journal som skrevs ned 1946 av Henriette Begun och räknar antalet operationer till åtta, varav tre utgörs av de avbrutna graviditeterna.³⁰ Att antalet operationer i Beguns journal fram till 1946 var åtta bekräftas av den publicerade journalen i Raquel Tibols omtryckta volym.³¹ Av Beguns journal framgår att av dessa åtta operationer utgjordes en av att sy ihop såren i samband med trafikolyckan (1926), och tre av avbrutna graviditeter (1929, 1932 och 1934).³² Av de återstående fyra operationerna var tre knutna till foten (1934, 1935 och 1936) och en till ryggen (1946), vilket är det sista antecknade ingreppet.³³

Vad har Frida Kahlo skrivit i sin dagbok som hon påbörjade kring mitten av 1940-talet och förde fram till sin död 1954? I dagboken står ingenting om trafikolyckan. Däremot finns några anteckningar om operationer. På ett ställe under årtalet 1950-1951 har hon skrivit: "I've been sick in a year now. Seven operations on my spinal column".³⁴ På två andra ställen i dagboken har hon skrivit om amputationen av det högra benet under knät på grund av kallbrand i foten som utfördes i augusti 1953. Under augusti 1953 har hon skrivit: "It is certain that they are going to amputate my right leg", och under den 11 februari 1954:

”They amputated my leg 6 months ago”.³⁵ På två ställen i dagboken, vilka båda är daterade med år 1953, har hon skrivit att hon i sitt liv genomgått 22 kirurgiska ingrepp. Den ena anteckningen som är skriven under årtalen 1910-1953 lyder: ”In all my life I have had 22 surgical interventions”.³⁶ Den andra: ”Now in 1953. After 22 surgical interventions I feel better and now and then I will be able to help the Communist Party”.³⁷

Om Frida Kahlo genomgick åtta operationer – inräknat de tre avbrutna graviditeterna – fram till och med 1946 enligt Beguns journal, och sju operationer åren 1950-1951 plus en amputation av den nedre delen av det högra benet i augusti 1953 enligt dagboken, blir antalet operationer som går att knyta till *angivna* former av ingrepp sammanlagt sexton operationer. Enligt de uppgifter Frida Kahlo ger i dagboken om att ha genomgått sammanlagt 22 operationer i sitt liv återstår således sex operationer om vilka uppgift saknas. För att komma upp till det antal som Herrera anger i sin biografi om minst 32 operationer och det antal Herrera anger i uppföljaren från 1991 om 35 operationer, återstår 16 respektive 19 odokumenterade operationer. När, var och varför utfördes dessa? Om dessa odokumenterade 16 respektive 19 operationer överhuvudtaget utfördes, kan de då ha något samband med Marha Zamoras muntliga uppgift om att Frida Kahlo under sitt liv genomförde sammanlagt 18 illegala aborter?³⁸

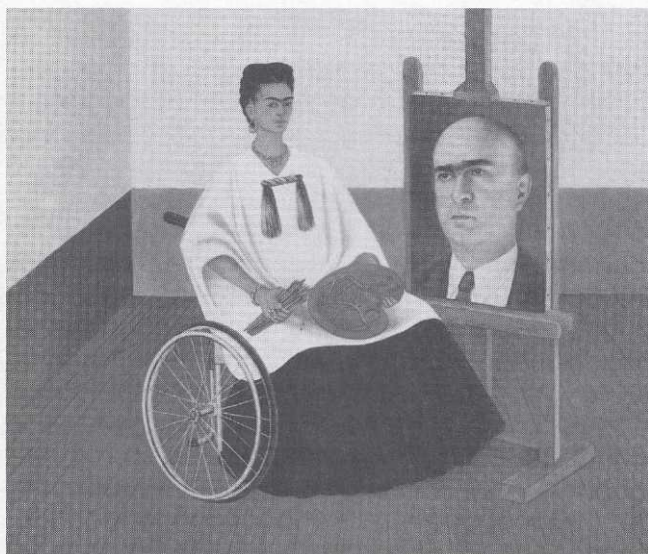
Självporträtt relaterade till medicinska händelser

I den biografiskt inriktade tolkningstradition som vuxit fram kring Frida Kahlos självporträtt finns en förkärlek till att sätta dem i samband med olika typer av medicinska ingrepp.³⁹ Om Frida Kahlos självporträtt tolkas som visuella dokumentationer av specifika händelser är det egentligen bara fyra av Frida Kahlos självporträtt – samtliga i helfigur – som innehåller en dokumentation av samtida angivna medicinska händelser vilka kategoriserats som operationer. Målningen *Förlorat begär* (1932) där Frida Kahlos nakna kropp är placerad på en sjukhussäng och återgiven med kraftiga blödningar från underlivet kan sättas i samband med den avbrutna graviditeten 1932 genom att hon ätit kinin.⁴⁰ Målningen *Hoppets träd* (1946) kan sättas i samband med en operation av ryggraden som utfördes 1946, det sista angivna ingreppet i Beguns medicinska journal. Målningen innehåller i likhet med *De två Fridorna* (1939) två versioner av Frida Kahlos gestalt. Den ena är placerad på en sjukhusbår, liggande på sidan och vänd in mot bildrummet med ryggen ut mot betraktaren. Kroppen är omvirad av vita lakan som delvis lämnat ryggen bar, och snett ut från ryggraden är två långa blödande sår återgivna. I en grov trästol framför sjukhusbåren sitter en andra Frida Kahlo-gestalt som är återgiven frontalt och klädd i en röd tehuacanlänning. I sina händer håller hon i en ryggkorsett och en flagga med en inskriven text ur en sångstrof som lyder: ”Arbol de la esperanza mantente firme” (hoppets träd förbliva fast).⁴¹ Samma strof finns även med i ett avsnitt från 1953 i dagboken.⁴² Målningen *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951) kan sättas i samband med de sju operationer som anges i en passage under åren 1950-1951 i dagboken. I målningen är Frida Kahlos gestalt återgiven sittande i en rullstol som är placerad framför ett staffli med ett porträtt av dr Farill, en av de läkare som anlätats för operationerna.⁴³

Ett sent självporträtt daterat till 1954 med Frida Kahlos gestalt återgiven mellan två kryckor kan sättas i samband med amputationen av nederdelen av högerbenet i augusti 1953.⁴⁴ Målningen kallas vanligtvis *Marxismen skall ge de sjuka hälsa* alternativt *Marxismen*

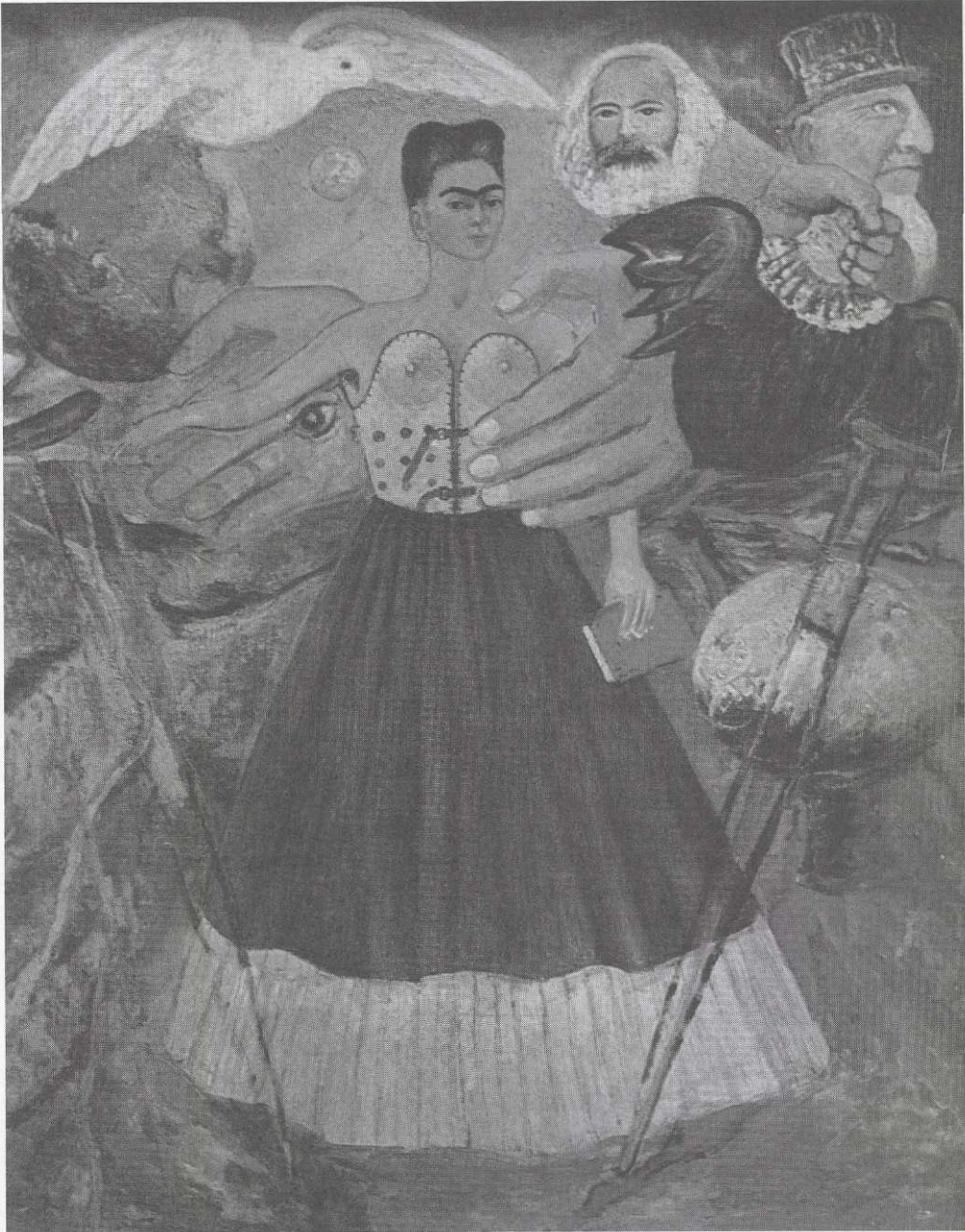


Hoppets träd (1946), oja på masonit, 55,9 x 40,6 cm. Collection of Isadore Ducasse Fine Arts, New York.



Självporträtt med porträtt av doktor Farill (1951), olja på masonit, 41,5 x 50 cm. Privat samling, Mexiko City.

kommer ge hälsa åt de sjuka, efter spanskans *El Marxismo dara la salud a los enfermos* (Marxismen kommer hela de sjuka).⁴⁵ Den ursprungliga titeln till målningen anges av Tibol som skriver att kort efter att Frida Kahlo lämnat henne en biografisk redogörelse år 1953 började hon på målningen "Paz en la tierra para que la ciencia marxista salve a los inválidos y a los oprimidos por el capitalismo criminal y yanqui (Peace on Earth so that Marxist Science may Save the Sick and those Oppressed by Criminal Yankee Capitalism)".⁴⁶ Eftersom Tibol besökte Frida Kahlo är det troligt att titeln till målningen är hämtad direkt från Frida Kahlo, som enligt Tibol lämnade målningen ofärdig. Förutom sambandet med amputationen kan målningen med den ursprungliga titeln *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism*, sättas i samband med den internationella freds rörelsen emot kärnvapenhot. Inför den internationella konferensen i Stockholm 1952 hade Frida Kahlo målat och skänkt *Congruoso de los Pueblos por la Paz* (1952). I självporträttet med den långa titeln, där hon inte stödjer sig på två kryckor utan är placerad mellan två kryckor vilka faller ut åt sidan, är hon återgiven stående i helfigur klädd i en hellång grön tehuana-kjol med en ortopedisk korsett på den övre delen av kroppen. I ena handen håller hon i en röd bok, och med den andra pekar hon ut över marken hon står på, återgiven som ett flygfoto av en landskap genomkorsat av ett flodsystem. På ena sidan om henne är vattnet i floderna återgivna i blått och på den andra sidan i rött. Ovanför landskapet till vänster med floder i blått svävar ett jordklot mot en helblå himmel. På klotet är kartbilden över Asien återgiven i gult med inslag av grönt, forna Sovjetunionen i rött, och delar av Afrika i mörkt blågrönt. Intill svävar ett mindre ljugult klot, en sol, och ovanför breder en stor vit duva ut sina vingar utmed den övre bildkanten. Utmed den andra sidan av bilden till höger är himlen mörk, nästan svart, och i övergången mellan den ljusa och mörka himlen svävar ett huvud som föreställer Karl Marx. Från huvudet sträcks en hand ut som griper tag om halsen på en örn, vars profilvända huvud är återgivet som USA:s emblem onkel Sam. Nedanför den svarta himlen svävar ett tredje klot. Det har



Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism (daterad till 1953), olja på masonit, 76 x 61 cm. Museo Frida Kahlo, Mexiko City.

samma storlek som jordklotet mot den blå himlen men detta klot är grått och öde, som efter en katastrof med död och förintelse som följd. Alldeles intill det grå klotet, vilket är placerat framför landskapet med floder i rött som av blod och under Karl Marx huvud, befinner sig den röda bok som Frida Kahlos gestalt håller i sin ena hand och förmodligen är avsedd att anspela på någon av Karl Marx böcker, som det *Kommunistiska manifestet* (1848) eller *Kapitaler: Kritik av den politiska ekonomin* (1859-1894). Bakom Frida Kahlos gestalt sträcks två stora händer fram i en omfamnande gest, ett inslag som även finns med i den tidigare målningen *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949). I handflatan på den hand som är placerad bakom Frida Kahlos utsträckta arm är ett öga inmålade, vilket tolkats som kunskapens tredje öga hämtat från en österländsk tradition.⁴⁷ Ikonografiskt har ögat i handflatan även en förbindelse med en katolsk bildtradition i Spanien, där inmålade ögon i framsträckta händer förekommer i medeltida konst från Katalonien. I en väggmålning av en ängel från 1100-talet, *Seraffi* (SeGLE XII) i absiden på kyrkan *de Santa Eulàlia d'Estaon* som flyttats till Museu Nacional d'Art de Catalunya i Barcelona, har ängeln inte bara ögon inmålade i handflatorna på sina framsträckta händer och över ena handleden, utan även dess båda vingar är täckta av ögon.⁴⁸

Den mytomspunna relationen med Diego Rivera

I Hayden Herreras biografi om Frida Kahlo ägnas stor uppmärksamhet åt den äktenskapliga relationen med Diego Rivera. Relationen förmedlas som helt på Diego Riveras villkor, och Diego Rivera beskrivs som en av Frida Kahlos två ”olyckor”.⁴⁹ Detta har Frida Kahlo själv bidragit till genom att hon i en intervju för fotografen Gisèle Freund som publicerades i en artikel 1951, sade: ”Jag har råkat ut för två allvarliga olyckshändelser i mitt liv... Den ena var när jag blev överkörd av en språvagn... Den andra är Diego”.⁵⁰ I Herreras biografi framställs Frida Kahlo i en självupppoffrande och nästan självutplånande roll gentemot Diego Rivera, rädd för att bli ”övergiven” och besatt av att ”behålla” Diego Rivera, medan Diego Rivera framställs som en manschauvinistisk buffel.⁵¹ Denna syn på relationen överför Herrera även till sina bildtolkningar så att det inslag av lidande som Frida Kahlos bilder förmedlar, förutom ”sorgen över barnlösheten” och hennes ”kroppsliga förfall” efter trafikolyckan, även antas handla om ett privat emotionellt lidande med anledning av Diego Riveras otrohet.⁵² Denna syn baseras emellertid på ett enögt perspektiv eftersom Frida Kahlo – enligt Herrera – själv hade en mängd utomäktenskapliga relationer.⁵³ Borde inte det rimligtvis ha inneburit ett lidande även för Diego Rivera? Till skillnad från receptionen av Frida Kahlos måleri har Diego Riveras bildmotiv även helt undgått att tolkas utifrån ett privat lidande i äktenskapet med Frida Kahlo, vilket avspeglar tendensen att basera tolkningar på kön och föreställningar om det kvinnligt privata och manligt offentliga.

Frida Kahlos många utomäktenskapliga relationer har kommit att betraktas som en form av hämndaktioner mot Diego Rivera genom hans relation 1934 med Frida Kahlos yngre syster Cristina Kahlo. I mitten av 1990-talet fann emellertid Salomon Grimberg ett tidigare opublicerat brev som avslöjade att relationen mellan fotografen Nickolas Muray (1892-1965) och Frida Kahlo, som pågick fram till våren 1939, påbörjades redan i maj 1931, fyra år innan Riveras relation med lillasystern Cristina.⁵⁴ De kan ha träffats genom sina gemensamma vänner Rosa Rolando Covarrubias och Miguel Covarrubias, som senare blev

gudfar åt Murays son.⁵⁵ Av Nickolas Muray finns fotografier av Rosa Covarrubias från så tidigt som 1921 och paret Covarrubias som periodvis bodde i New York skall ha tillbringat en stor del av sin tid sommaren 1928 i Mexiko tillsammans med Diego Rivera och Frida Kahlo.⁵⁶ Nickolas Muray besökte regelbundet Mexiko och omkring 1930 fotograferade han även Diego Rivera och Frida Kahlo.⁵⁷ Det tidigare opublicerade brevet blev funnet bland Nickolas Murays efterlämnade korrespondens i New York, och det är skrivet av Frida Kahlo i Coyoacán och daterat den 31 maj 1931.

Skilsmässan mellan Frida Kahlo och Diego Rivera hösten 1939 har även kommit att framställas som om den drevs igenom på initiativ av Diego Rivera på grund ett aldrig sinande intresse för andra kvinnor och att han "tröttnat" på Frida Kahlo.⁵⁸ Ett annat tidigare opublicerat brev som också blev funnet i mitten på 1990-talet erbjuder en annan version.⁵⁹ Brevet publicerades vintern 1996/97 i en artikel av Yuri Paporov, en vän till dr Mendieta som fann brevet mellan sidorna i en bok i en bokhandel i Mexiko City. Paporov menar att brevet daterat den 9 januari 1939 och skrivet i New York av Frida Kahlo till Diego Rivera i Mexiko City, avslöjar hur Frida Kahlo spelade på Diego Riveras känslor samtidigt som hon hade en relation med Nickolas Muray, planerade att skilja sig från Diego Rivera och istället gifta om sig med Muray.⁶⁰ Enligt Paporov hade Muray och Kahlo kommit överens om att när hon återvände från Paris till New York i april 1939 så skulle hon flytta in i hans våning i New York.⁶¹ Men Nickolas Muray som var över femtio år och enligt Paporov önskade ett lugnt äktenskap valde att dra sig ur, och när Frida Kahlo anlände med båt från Frankrike till kajen i New York möttes hon inte bara av Nickolas Muray, utan även av en kvinna som han presenterade som sin flickvän och sedan gifte sig och fick barn med.⁶² Enligt Paporov skulle Frida Kahlo ha tillbringat två veckor i alkoholrus på Barbizon Plaza Hotel i New York innan hon återvände till Mexiko City, där hon av förklarliga skäl fick ett kyligt mottagande av Diego Rivera och flyttade ut ur det gemensamma tvillinghuset i stadsdelen San Angel till det tidigare föräldrahemmet i Coyoacán, och två månader senare skulle Diego Rivera ha lagt in en ansökan om skilsmässa.⁶³ Enligt Herrera bodde Frida Kahlo efter återkomsten till New York från Paris hos sin vän pianisten Ella Paresce, och enligt Tibol separerade Diego Rivera och Frida Kahlo sommaren 1939 och lade in en gemensam ansökan om skilsmässa i januari 1940.⁶⁴

För korrespondensen mellan Frida Kahlo och Nickolas Muray respektive Frida Kahlo och Diego Rivera under denna tid innan och efter brytningen med Muray våren 1939 går det att ta del genom citerade och publicerade brev.⁶⁵ Efter skilsmässan med Diego Rivera framgår det att Nickolas Muray, som redan under hennes vistelse i Paris bistått henne ekonomiskt, gav henne ekonomisk hjälp genom att skicka henne 100 dollar i månaden.⁶⁶ Det framgår även att hon däremot vägrade ta emot ekonomisk hjälp av Rivera, som istället bidrog genom att köpa hennes målningar.⁶⁷ Förutom en försämrad ekonomi innebar skilsmässan från Diego Rivera en förändrad social status, vilket framgår av ett brev daterat den 11 juni 1940 till Diego Rivera som då befann sig i Kalifornien där Frida Kahlo beskriver att hon upplever sig vara socialt utfrusen som en följd av skilsmässan med honom.⁶⁸ Även om det innebar fler fördelar både socialt och ekonomiskt för Frida Kahlo än för Diego Rivera med ett omgifte så framgår det av Wolfes biografi över Diego Rivera från 1963 att omgiften mellan Diego Rivera och Frida Kahlo ungefär ett år efter skilsmässan skedde på initiativ av Rivera, inte Kahlo.⁶⁹ De vigdes på hans födelsedag den 8 december 1940 i stadshuset i San Francisco, och tillbaka i Mexiko City flyttade Diego

Rivera in hos Frida Kahlo i Coyoacán och behöll tvillinghuset i San Angel som ateljé.

Både Diego Rivera och Frida Kahlo hyste en djup respekt för varandra och beundran av varandras måleri. Till skillnad från många andra samtida kvinnliga utövare av litterär eller konstnärlig gestaltning behövde Frida Kahlo aldrig prioritera bort sitt konstutövande eller bedriva sitt måleri på en undanskymd plats i hemmet. Istället uppmuntrade Diego Rivera henne att utveckla sitt konstnärskap och utöva det som ett yrke, han inrättade ateljéer åt henne först i San Angel och sedan i Coyoacán, gav henne positiv respons, och skrev om henne i sina texter som en av samtidens mest betydelsefulla mexikanska konstnärskap. Frågan är om någon av samtidens kvinnliga konstnärer inom eller utanför Mexiko fått en liknande personlig frihet och yrkesmässigt positiva respons av sin make – dessutom själv verksam inom samma yrkesfält – som Frida Kahlo?

Beroendeförhållandet i äktenskapet mellan Frida Kahlo och Diego Rivera var förmodligen även ömsesidigt. I sin biografi över Diego Rivera skriver Bertram Wolfe om Frida Kahlos betydelse för Riveras konstnärskap, och enligt Wolfe var Frida Kahlo Diego Riveras "most intelligent and respected critic".⁷⁰ Wolfe skriver att Diego Rivera redan från och med sin bekantskap med Frida Kahlo på 1920-talet diskuterade sitt måleri med henne och efterhand blev alltmer beroende av hennes åsikter:

[T]he friendship between him and Frida was slowly ripening. He discussed her painting with her, then finding that her taste was swift and sure, began asking for her opinion of his own work. So far as I know, he never thus consulted any other person, man or woman, in the years of his maturity. Expressed shrewdly, with tentative interrogation, her verdict was at times quite unfavorable. Then he would grumble or grow bearish, but in a few minutes, or next day, he would alter the offending detail. In the course of succeeding years he became more and more anxious for her approval and dependent upon her sensitive judgement.⁷¹

Frida Kahlos ungdomskamrat Adelina Zendejas har även berättat att Diego Rivera vid ett tillfälle lät Frida Kahlo korrigera en detalj i muralen *Guernavaca och Morelos historia* (1930) i Cortéz palats i Guernavaca.⁷² Frida Kahlo hade kritiserat återgivningen av revolutionshjälten Emiliano Zapatas häst för att Diego Rivera målat hästen vit fastän den egentligen hade varit svart och för att han målat hästens ben alldeles för grova. Rivera hade låtit hästen förbli vit med motiveringen att han ville måla "vackra ting för folket" och ansåg att hästen var vackrare vit än svart, men låtit Frida Kahlo korrigera hästens ben så som hon tyckte att de skulle se ut.⁷³

Frida Kahlos och Diego Riveras återgivning av varandra i text och bild

Hur har Diego Rivera och Frida Kahlo återgett varandra i sina bilder och texter? I flera av de texter Diego Rivera skrev om konst skrev han om Frida Kahlo. I en essä publicerad i *Excelsior* 1942 med rubriken *La Pintura Mexicana* (det mexikanska måleriet) skrev han om Frida Kahlos måleri i ett kapitel med rubriken *Hay orto manojo de pintores que hablan poco, pero pintan* (det finns en handfull konstnärer som talar lite, men målar), där han kallar henne "geniet Frida Kahlo", påpekar att hon är den enda mexikanska konstnär som fått en målning såld till Louvren, och citerar ett uttalande av Picasso som sagt att "varje penseldrag i Frida Kahlos måleri bär spår av ett geni".⁷⁴ I en essä som publicerades i

Boletín del Seminario de Cultura Mexicana 1943 med rubriken *Frida Kahlo y el Arte Mexicano*, beskriver han Frida Kahlos konstnärskap som ett av de viktigaste under de senaste tjugo årens måleri i Mexiko och hennes måleri som det mest unika i den mexikanska konstens historia.⁷⁵ I en artikel som publicerades i *Así* 1945 med rubriken *Hay Crisis en la Pintura Mexicana?*, skriver han att Frida Kahlo är den mexikanska konstnär vars måleri har en tidlös aspekt och varken tillhör en första, andra eller tredje generationens mexikanska måleri, och beskriver måleri av en grupp unga konstnärer vilka har Frida Kahlo som förebild.⁷⁶ I en artikel publicerad i *Índice* 1952 med rubriken *La Cuestión del Arte en México* skriver Diego Rivera om en grupp mexikanska konstnärers måleri bland vilka det allra viktigaste han anser är målat av Frida Kahlo, som han kallar ”det mycket speciella geniet Frida Kahlo”.⁷⁷ I augusti 1954, två månader efter Frida Kahlos död, skrev Diego Rivera en text om Frida Kahlo för Bellas Artes i Mexiko City med anledning av en utställning av mexikanskt måleri i Lima, Peru.⁷⁸ Trots rubriken till texten, *Breve biografía*, är det inte en kort biografisk presentation av Frida Kahlo som ges utan texten handlar om hennes måleri. Följande år kom texten att ingå i en katalog till en invigning av Frida Kahlo-museet 1955, och den har därefter införlivats i ytterligare två kataloger till Frida Kahlo-museet, 1960 respektive 1968, samt till en minnesutställning över Frida Kahlo på Bellas Artes i Mexiko City 1977.⁷⁹ 1955, året efter Frida Kahlos död, skrev Diego Rivera även förordet i en katalog till en utställning på Bellas Artes i Mexiko City av en *recuerdo* av Frida Kahlo – ett porträtt av Frida Kahlo som död – av Arturo Estrada, en av Frida Kahlos elever.⁸⁰

I en intervju 1953 året innan Frida Kahlo dog gav Diego Rivera uttryck för sin uppfattning om Frida Kahlo i en muntlig redogörelse för Raquel Tibol som senare trycktes.⁸¹ Den fungerar som en enda lång hyllning till Frida Kahlo där han berättar om sin djupa respekt för henne som person och för sin stora beundran av hennes måleri. I en passage beskriver han Frida Kahlos speciella blick och jämför hennes genomträngande observation av omvärlden och förmåga att se på djupet med linsen i ett mikroskop och kraften i en röntgenapparat:

... her eyes have an equally exceptional retina. Their microphotography reveals a lack of papillas, which make Frida's eyes see like the lens of a microscope. Within an infinitely small world she sees much beyond what we see, and this is combined with a constant power to penetrate the ideas, intentions, and feelings of others. If her eyes are microscopic, her brains has the power of an X-ray machine that makes light-and-dark images of the sensitive intellectual being she observes.⁸²

1953 publicerade Tibol även en artikel med rubriken ”Frida Kahlo, artista de genio” i en argentinsk dagstidning som baserades på en intervju med Diego Rivera, där han bland annat kommenterade Frida Kahlos användning av tehuacankläningen och uttalar sig om hennes betydelse som konstnär:

Frida Kahlo is the the greatest Mexican painter, her work is destined to be multiplied by reproductions and will speak thanks to books, to the whole world. It is one of the most formidable artistic documents and most intense testimonies on human truths of our time. Its value will be inestimable for the future. /.../ In her costume she is the embodiment of this country's splendour. She has never betrayed its spirit nor her attachment to it.⁸³

Av Frida Kahlo finns endast en publicerad text om Diego Rivera. Den är en längre essä med rubriken *Retrato de Diego* (porträtt av Diego) skriven 1949 för en stor separatutställning av Diego Riveras måleri på Bellas Artes i Mexiko City som hölls för att hedra hans då femtio år långa konstnärliga gärning.⁸⁴ I jämförelse med Diego Riveras texter om Frida Kahlo, vilka främst handlar om hennes måleri, handlar Frida Kahlos text om Diego Rivera mer om hans person. Essän som översatts till engelska har ett kapitel med rubriken *His physical appearance*, där hon ger ett ömsint porträtt av Diego Riveras kropp som hon jämför med en groda, och i ett kapitel med rubriken *His content* beskriver hon hans karaktärsdrag och inre kvalitéer. Texten förmedlar även en djup ilska över de attacker som hans målningar vid olika tillfällen blivit utsatta för och flera passager fungerar som ett försvarstal för hans politiska gärning. I Frida Kahlos dagbok som snarare kan beskrivas som en samling poetiska dikter handlar även flera textpassager om Diego Rivera vilka förmedlar den betydelse hon tillmätte honom som konstnär och politisk förebild.⁸⁵

Båda införlivade även varandras gestalter i sitt måleri. Trots den enorma mängd av bilder som Diego Rivera producerade under sitt liv finns inte en enda oljemålning av Diego Rivera med ett porträtt av Frida Kahlo. Av deras gemensamme vän konstnären Roberto Montenegro finns däremot tre porträtt av Frida Kahlo, två i helfigur och ett av hennes ansikte.⁸⁶ De enda lösa verk av Diego Rivera med Frida Kahlo är två tryck, en litografi från 1930 och en etsning från 1955. Litografen från 1930 är en figurteckning av Frida Kahlo som sitter naken på kanten av en säng med nedslagen blick.⁸⁷ Etsningen från 1955 är ett postumt porträtt av Frida Kahlos ansikte i form av ett pulserande hjärta, under vilket Rivera skrivit: "Hoy hace un año. Para la Niña de mis ojos Fisita mia, el 13 de Julio de 1955, Diego" (Idag är det ett år. Till min ögonsten min lilla Frida, 13 juli 1955, Diego).⁸⁸

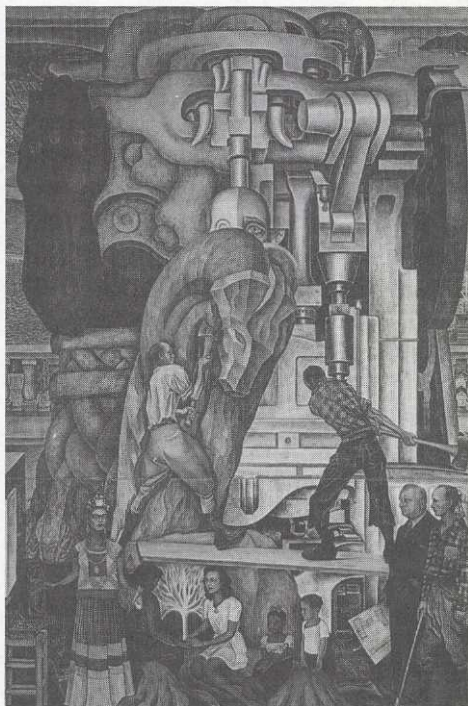
Om Frida Kahlo inte förekommer i mer än i två tryck av Diego Rivera i den produktion av bilder som i första hand var ämnad att ge en inkomst genom försäljning, så förekommer hennes gestalt desto oftare i hans muralmåleri där hon är insatt i ett politiskt sammanhang. Hennes gestalt är införlivad i sammanlagt fem av Diego Riveras muraler och förutom revolutionsledaren Emiliano Zapata förekommer ingen gestalt så ofta i hans muraler som Frida Kahlo. I fyra muraler är hon återgiven i en hjälte-roll, i tre är hon klädd i indianska dräkter och i två av dessa i tehuacanadräkten.

Den första av Diego Riveras muraler med Frida Kahlo är panelen *Utdelandet av vapen* som målades på Utbildningsministeriet i Mexiko City 1928, året innan de gifte sig. I den inledande panelen till den svit som tillsammans bildar *Revolutionens sång* på tredje våningen är Frida Kahlo placerad i bildens mitt, klädd i ungtkommunisternas uniform och framställd som en ung revolutionshjältinna som delar ut vapen till omgivande arbetare i blåstall vilka tillsammans med ridande lantarbetare i Zapatas armé i bakgrunden skall de driva igenom den mexikanska revolutionen.⁸⁹ Nästföljande mural är målad 1935 på den södra väggen i trapphallen på Nationalpalatset i Mexiko City. Den har temat *Mexiko idag och imorgon* och bildar tillsammans med de andra två väggarna i trapphallen sviten *Mexikos historia: Från erövringen till framtiden*.⁹⁰ Frida Kahlos gestalt är återgiven i jämnhöjd med när man passerar i trappan och placerad bredvid sin yngre syster Cristina Kahlo och hennes båda barn Isolda och Antonio Kahlo. I likhet med i den förra muralen är hon återgiven som en ung kommunist, klädd i en röd skjorta och med den femuddiga röda stjärnan i en medaljong kring halsen och med kortklippt hår. På Nationalpalatsen finns även en mural av Diego Rivera i korridoren på andra våningen kallad *Den stora staden Tenochtitlán* från 1945, där en kvinna

i bildens förgrund har Frida Kahlos ansiktsdrag.⁹¹ Hon står framför en panoramavy över den aztekiska huvudstaden Tenochtitlán på vilken spanjorerna sedan byggde Mexiko City, och hon är återgiven frontalt i helfigur klädd i en vit broderad klänning, med långt utsläppt hår, blommor på hjässan, och taterade ben. Alldeles bakom henne är en bukett återgiven med stora vita liljor – *kallor* – vilka bildar en gloria kring hennes huvud och medför att hon framstår som en förspansk indiansk helgonfigur.

Den tredje muralen är en av de fem stora paneler som målades inför publik på Treasure Island i San Francisco i samband med utställningen *The Golden Gate International Exhibition 1939-1940*, vilka tillsammans bildar sviten *Pan-American Unity (1939-1940)*.⁹² Den nära sju meter höga och över tjugotvå meter långa sviten hänger numera utmed en specialbyggd konkav vägg i en byggnad kallad The Diego Rivera Theater på universitetsområdet till City College i San Francisco, och Frida Kahlos gestalt är placerad i den mittersta av de fem panelerna.⁹³ Den har temat *The Plastification of the Creative Power of the Northern Mechanism by Union with the Plastic Tradition of the South*, där Frida Kahlo är återgiven stående frontalt i helfigur i bildens förgrund, klädd i en röd tehu-anaklänning med gula broderier och med en blomsterkrona på huvudet. Kring halsen hänger tunga guldsmycken och ett förkolonialt stenhalsband och i hennes öron har Rivera målat in de örhängen hon fått i gåva av Pablo Picasso formade som händer. I ena handen håller hon i en palett och i den andra en pensel. Bredvid henne hänger en tom målarduk och nedanför står en stol med ett uppslaget målarskrin fyllt med färgtuber. Snett bakom Frida Kahlos gestalt har Rivera fogat in ett självporträtt sittande på huk vänd in mot bildrummet med ryggen ut mot betraktaren. Mitt emot sitter filmskådespelerskan Paulette Goddard. De håller i varandras händer och mellan dem spirar ett vitt träd utan löv ur marken. Trots att muralen är målad under den period då Diego Rivera och Frida Kahlo var skilda har Rivera i denna mural som var ämnad för ett internationellt sammanhang framställt Frida Kahlos gestalt som representant för kontinentens konstnärskår söder om gränsen till USA. Tilläggas kan att panelen till höger om den där Frida Kahlos gestalt finns med är tillägnad kvinnans framväxande roll i USA med temat *Trends of Creative Effort in the United States and the Rise of Woman in Various Fields of Creative Endeavor through Her Use of the Power of Manmade Machinery*.⁹⁴

Den fjärde muralen med Frida Kahlo är den över 4 meter höga och 15 meter långa muralen *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken (1947-1948)*. Den målades



The Plastification of the Creative Power of the Northern Mechanism by Union with the Plastic Tradition of the South (1939-1940) av Diego Rivera, fresk på flyttbar panel, 6,74 x 2,25 m. The Diego Rivera Theater, City College, San Francisco.



Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken (1947-1948) av Diego Rivera, fresk, 4,4 x 15 m (beskuren). Museo Mural de Diego Rivera, Mexiko City.

1947-1948 för matsalen på Hotel del Prado i Mexiko City och är numera flyttad till ett specialbyggt museum kallat Museo Mural de Diego Rivera vilket ligger alldeles intill Alamedaparken. Bildens motiv utgörs av ett myller av människor vilka i likhet med i flera av Diego Riveras muraler är identifierbara.⁹⁵ De flesta är porträtt av betydelsefulla individer från olika tidskedan i Mexikos politiska historia, vilka befinner sig samtidigt en söndagseftermiddag i Alamedaparken bland promenerande barnfamiljer, tiggare, ficktjuvar och olika slags försäljare.⁹⁶ Frida Kahlos gestalt är placerad i bildens förgrund där hon är återgiven frontalt i helfigur klädd i en violett tehuankläddning med en vinröd *rebozo* – stor schal – lagd över axlarna och inflätade mörklila ylleband i det uppsatta håret. I den ena handen håller hon upp en medaljong med den svartvita yin-yang symbolen, den andra handen är lagd över axeln på Diego Rivera snett framför henne återgiven som en pojke. Bredvid Frida Kahlo står en figur kallad *La Catrina* vilken är hämtad från ett tryck av grafikern José Guadalupe Posadas *calavera*-figurer – skelett – vilka användes för att häckla politiker och kritisera sociala orättvisor under Porfirio Díaz diktatur.⁹⁷ Bredvid *La Catrina* står grafikern José Guadalupe Posada (1852-1913) som är placerad i bildens mitt, rakt under fontänen i Alamedaparken. *La Catrina* är klädd i en vit tehuanskjol och en vidbrättad hatt med fjädrar, och ena armen har hon lagd i armkrok med Posada, med den andra håller hon barnet Diego Rivera i handen. Frida Kahlos gestalt i utrymmet mellan Diego Rivera som barn och *La Catrina* med sin arm lagd över Posadas är de centrala i bilden. Tillsammans framstår dessa fyra gestalter som en allegorisk familj, och med Posada i bildens mitt omgiven på båda sidor av individer ur Mexikos politiska historia fungerar muralen som en hyllning till Posada och hans konstnärliga gärning.⁹⁸

I återgivningen av Frida Kahlos gestalt i denna mural har Rivera refererat till hennes måleri. Hennes överdrivet förminskade fötter bredvid Riveras uppförstorade fötter anspelar på samma inslag i dubbelporträttet *Frida Kahlo och Diego Rivera* (1931) från San Francisco. Yin-yang symbolen som hon håller mellan sina fingrar är en upprepning av hur en av Frida Kahlo-gestalterna i självporträttet *De Två Fridorna* (1939) med en liknande gest håller i ett miniatyrporträtt av Diego Rivera som barn. Som förlaga för återgivningen av den övre delen av Frida Kahlos gestalt har Rivera använt ett fotografi av Frida Kahlo i New York från 1939 av Nickolas Muray.⁹⁹ Frida Kahlos vuxna gestalt som lägger sin hand beskyddande på axeln till Diego Rivera som pojke har tolkats som en signal om att deras

relation var baserad på ett mor-son förhållande, men eftersom målningens titel börjar med *Drömmen om...* och dess motiv utgörs av ett drömligt scenario med en sammanställning av historiska gestalter från skilda tidsepoker fungerar Frida Kahlos gestalt som vuxen och Diego Riveras som barn snarare som representationer för olika tidsavsnitt.¹⁰⁰ De dagstidningar som två pojkar i bilden bjuder ut till försäljning, den ena under en ballongförsäljare längst ut till vänster i bilden och den andra intill ytterligare en version av Diego Rivera som pojke längst ut till höger, är daterade med årtalen 1895 respektive 1909.¹⁰¹ Denna tidsperiod omkring sekelskiftet 1900 motsvarar Posadas grafiska verksamhet och anger den tid pojken Diego Rivera befinner sig i i bilden. De referenser Rivera använt sig av för gestaltningen av Frida Kahlo är inte heller samtida med målningens tillkomstår 1947-1948 utan hämtade från två olika tidsavsnitt, 1931 respektive 1939, samt från tre olika platser, Mexiko City, San Francisco och New York.

Den femte muralen av Diego Rivera med Frida Kahlo är den flyttbara panelen *Krigets mardröm och drömmen om fred* som han målade inför den internationella fredskonferensen i Stockholm 1952. Dess nuvarande vistelseort är okänd och den finns endast bevarad genom svartvita fotografier.¹⁰² Av fotografierna att döma bör den ha varit i ungefär samma storlek som muralen *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken* (1947-1948), det vill säga omkring 5 meter hög och ca 15 meter lång. Hösten 1953 skickade Diego Rivera iväg de tre panelerna till Folkrepubliken Kina, där de eventuellt kan finnas kvar.¹⁰³ I muralen *Krigets mardröm och drömmen om fred* (1952) är Frida Kahlos gestalt återgiven i den mittersta av de tre panelerna där hon är placerad i bildens förgrund, klädd i en inhemska indiansk dräkt, dock inte tehuacanadräkten, och sitter i en rullstol med ihopsamlade namnunderskrifter inför fredskonferensen i Stockholm i sitt knä. Året innan hade Frida Kahlo återgett sin självrepresentation på ett liknande sätt i målningen *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951), där hon sitter i en rullstol vänd åt samma håll och är klädd i samma slags indianska dräkt. I Riveras mural ämnad för ett internationellt politiskt sammanhang i protest emot ett kärnvapenhot har Diego Rivera framställt Frida Kahlo som en förgrundsgestalt i det internationella arbetet för fred.

Inför fredskonferensen 1952 i Stockholm målade även Frida Kahlo ett verk kallat *Congreso de los pueblos por la paz* (Folkets kongress för fred) efter en text i bilden. Målningen som skänktes till konferensen i Stockholm var under en lång tid försvunnen, men finns sedan några år tillbaka i en privat samling i New York.¹⁰⁴ I bildens centrala del är ett grovt apelsinträd återgivet med en vit fredsduva längst upp på en av trädets grenar. På var sida om trädet står två mindre träd och på den bruna marken nedanför dessa ligger några skivor vattenmelon. Bakgrunden är delad i en mörk och en ljus del vilka representerar natt och dag. I den ljusa delen till höger strålar en sol med ett irriterat leende ansikte och i den mörka till vänster lyser tre stjärnor och en vit måne med en irriterad hare. Inslagen i bilden med träden, fåglarna, haren i månen och indelningen av bilden i två delar anspelar på förkolonial mytologi.¹⁰⁵ I den nedre delen av bilden är det skrivet med versaler: "Congreso de los pueblos por la paz. Frida Kahlo. Oct. 52." (folkets kongress för fred).

Diego Riveras gestalt finns med i åtta målningar av Frida Kahlo, ett porträtt, två dubbelporträtt – varav det ena i två versioner – samt fyra självporträtt. I porträttet *Porträtt av Diego Rivera* (1937) är han återgiven i delfigur mot en neutral grå bakgrund, klädd i en blå skjorta med huvudet aningen böjt nedåt och blicken riktad åt ena sidan, och skildrad i en närmast fotorealistisk stil med glansdagrar i hår och hud och fint tecknade rynkor.



Porträtt av Diego Rivera (1937), olja på masonit, 53 x 39 cm. Jacques och Natasha Gelmans samling, Mexiko City.

Dubbelporättet *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931) målades när de bodde i San Francisco. Av verkskatalogen framgår att målningen ställdes ut i San Francisco 1932 på California Palace of the Legion of Honor, det stora konstmuseet i Lincoln Park nära Golden Gate-bron, på *6th Annual Exhibition of the San Francisco Society of Women Artists*.¹⁰⁶ Från samma år målningen blev färdig finns ett kvitto daterat den 1 november 1931 med en lista över verk som *San Francisco Society of Women Artists* lämnat in till California Palace of the Legion of Honor där Frida Kahlos dubbelporätt finns med, som uppges vara utlånad av Mr A. Bender, målad av "Senora F. Rivera", och kallas *Frieda & Diego Rivera*.¹⁰⁷ När målningen ställdes ut i Boston 1941 och sedan visades på ytterligare fem museer i USA kallades den *Diego och jag* (1931).¹⁰⁸ På Museum of Modern Art i San Francisco där målningen hänger kallas den *Frieda Kahlo och Diego Rivera*, och enligt en intendent på museet har man utgått från den text som målningen innehåller.¹⁰⁹

I dubbelporättet har Frida Kahlo återgett Diego Rivera och sig själv bredvid varandra stående frontalt i helfigur på ett brunt golv mot en grön vägg. Diego Rivera är klädd i mörk kostym och en liknande blå skjorta som i det sex år senare porträttet av honom, Frida Kahlo i en grön långklänning med volang längst ned och en lång röd *rebozo* (schal) över axlarna, förkoloniala stenhalsband kring halsen och uppsatt hår med inflätade blå band och en blå rosett. Ovanför henne svävar en rosa duva med ljusblå fjädrar längst ut på vingarna, ett inslag som upprepas i den senare *Passionerat förälskade* (1935). I näbben håller duvan ett rosa textband där det är skrivet: "Aqui nos veis, a mi Frieda Kahlo, junto con mi amado esposo Diego Rivera. Pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco California para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fué en el mes de Abril del año 1931" (Här ser ni oss, mig Frieda Kahlo, tillsammans med min älskade make Diego Rivera. Jag målade dessa porträtt i den vackra staden San Francisco Kalifornien i månaden april år 1931). Texten talar om att det är Frida Kahlo som målat bilden men i bilden är det Diego Rivera som är återgiven som konstnär genom de konstnärsattribut han håller i ena handen. Paletten och penslarna är placerade i höjd med hans kön med borsten på penslarna nedåt och skaften uppåt och skaften är instuckna genom hålet i paletten. Med denna placering av penslarna och paletten vid Diego Riveras kön sexualiseras konstnärsattributen, samtidigt som de kodas med manlig sexualitet. Placeringen fungerar som en kommentar till en manligt definierad konstnärsroll och till gängse föreställningar om en manligt kodad kreativitet kopplad till kulturen av virilitet och myten om det skapande – manliga – geniet.¹¹⁰ Att Frida Kahlo haft en avsikt med denna placering av konstnärsattributen intill Diego Riveras gestalt

Frieda Kahlo och Diego Rivera (1931), olja på duk, 100 x 79 cm. Museum of Modern Art, San Francisco.



framgår av en jämförelse med hur dessa attribut är placerade intill hennes egen gestalt i den 20 år senare målningen *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951), som också är ett dubbelporätt och målades året innan Riveras försvunna mural *Krigets mardröm och drömmen om fred* (1952). I detta självporträtt som är det enda av Frida Kahlo där hon är återgiven i rollen som konstnär, sitter hon i en rullstol som är placerad i ett hörn av ett för övrigt kallt rum och intill henne står ett staffli med ett porträtt som en bild inuti bilden av hennes läkare dr Farill.¹¹¹ I ena handen håller hon i en palett formad som ett hjärta med klaffar, vener och artärer, och i den andra en bunt penslar med skaften nedåt och borsten uppåt. Från borsten faller droppar av röd färg ner på hennes vita blus som av blod, en anspelning som förstärks av att paletten är återgiven som ett hjärta. Den enda målning där Frida Kahlo är återgiven i rollen av konstnär förutom denna är Diego Riveras mural *Pan-amerikansk enhet* (1939-1940) i San Francisco. Där håller hon konstnärsattributen på ett liknande sätt, med penslarna nedstuckna i hålet på paletten och penslarna placerade med skaften nedåt och borsten uppåt, i likhet i *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951). I *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931) finns emellertid ingen motsättning mellan Diego Riveras och Frida Kahlos gestalter. Frida Kahlo har sin ena hand lagd över Diego Riveras och hennes huvud är lutat mot Rivera i en gest av förtrolighet och gemenskap, som en anspelning på van Eycks välkända Arnolfini-porträtt (1434).¹¹²

Det andra dubbelporträttet tillsammans med Rivera existerar i två mer eller mindre identiskt lika versioner, båda från 1944, *Diego och Frida 1929-1944 (I)*, och *Diego och Frida 1929-1944 (II)*.¹¹³ Motivet utgörs av ett huvud där ena ansiktshalvan föreställer Diego Rivera och den andra Frida Kahlo. Halsen till huvudet är nedstucken i en ihopknuten trädgren vars rotsystem breder ut sig över en monokrom röd bakgrund. Bland rotträdarna till höger om huvudet är fyra föremål inplacerade vilka föreställer en cirkel med ett inritat månansikte, en sol i form av ett klot med strålar, samt två snäckskal, ett lite större och ett mindre. Båda versionerna var ursprungligen placerade i ramar av snäckskal, men numera har version II en annan typ av ram.¹¹⁴ Inuti fyra av snäckorna i ramen till version I är det skrivet utmed skalen: "Diego. 1929. 1944. Frida".

Inslagen i bilden med fyrtalet, det delade huvudet i en manlig och en kvinnlig halva, rötterna ur vilket huvudet växer upp likt ett träd, himlakropparna solen och månen, samt färgerna rött, vitt, svart och gult som bilden målats med, knyter an till förkolonial symbolik.¹¹⁵ Bland mayafolket fanns en föreställning om ett världsträd placerat i världens mitt och fyra träd placerade i världens fyra hörn, vilka associerades med väderstreckens fyra färger rött, vitt, svart och gult.¹¹⁶ Mayafolket delade en dualistisk världsuppfattning med aztekerna, med solen och månen, manligt-kvinnligt, mörker-ljus, och liv och död som komplementära kosmiska enheter. Till skillnad från i andra äldre kulturer, som till exempel den mesopotamiska, handlade den dualistiska världsuppfattningen i Centralamerikas tidiga kulturer inte om en kamp mellan motsatta och motstridiga krafter, utan om harmoni och enhet.¹¹⁷ Till denna föreställning om komplementära krafter finns en parallell i den österländska yin-yang symbolen som är placerad mellan Frida Kahlos fingrar i Diego Riveras mural *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken* (1947 1948), och som även förekommer i ett självporträtt av Frida Kahlo från samma år, *Självporträtt som Tehuana* (1948), där yin-yang symbolen diskret upprepas omkring Frida Kahlos ansikte som ett mönster i spetstyget till tehuandräktens huvudbonad.¹¹⁸ I båda versionerna av dubbelporträttet *Diego och Frida 1929-1944* (1944) är huden i Frida Kahlos ansiktshalva återgiven i en mörk gulbrun nyans, medan Diego Riveras hud i gul-vitt är ljusare, trots att de inte hade olika hudfärg i verkligheten. Indelningen av det tudelade ansiktet i ljust och mörkt genom återgivningen med olika färg på huden i Diego Riveras och Frida Kahlos ansiktshalvor behöver inte vara en signal om en diskrepans eller oförenlighet mellan dem, som i tidigare tolkningar av porträttet.¹¹⁹ Inte heller som symboler för olika ras med en hierarkiserad skillnad. I anslutning till en förkolonial indiansk symbolik kan de skilda hudåtergivningarna istället tolkas som komponenter för harmoni och enhet, och utifrån ett samtidsperspektiv som representationer för komponenter i José Vasconcelos utopi om den blandade kosmiska rasen, där färgerna rött, vitt, gult och svart som bilden målats med var de färger som utgjorde komponenterna i den framtida femte rasen.

De fyra självporträtt av Frida Kahlo där Diego Riveras gestalt finns med är tillkomna under en tioårsperiod, från 1939 till 1949. Det första av dessa är det dubblade självporträttet *De två Fridorna* (1939), där ett svartvitt miniatyrporträtt hämtat från ett fotografi av Diego Rivera som barn är inmålat i den lilla oval som den ena av de båda Frida Kahlogestalterna håller mellan sina fingrar. Detta inslag är som tidigare nämnts hämtat från den koloniala epokens porträtt i Europa, där kvinnor avbildats med ett miniatyrporträtt av en make eller far mellan sina fingrar, som till exempel i ett porträtt av den spanske hovmålaren Alonso Sánchez Coello där Isabel Clara Eugenia ur den spanska kungafamiljen



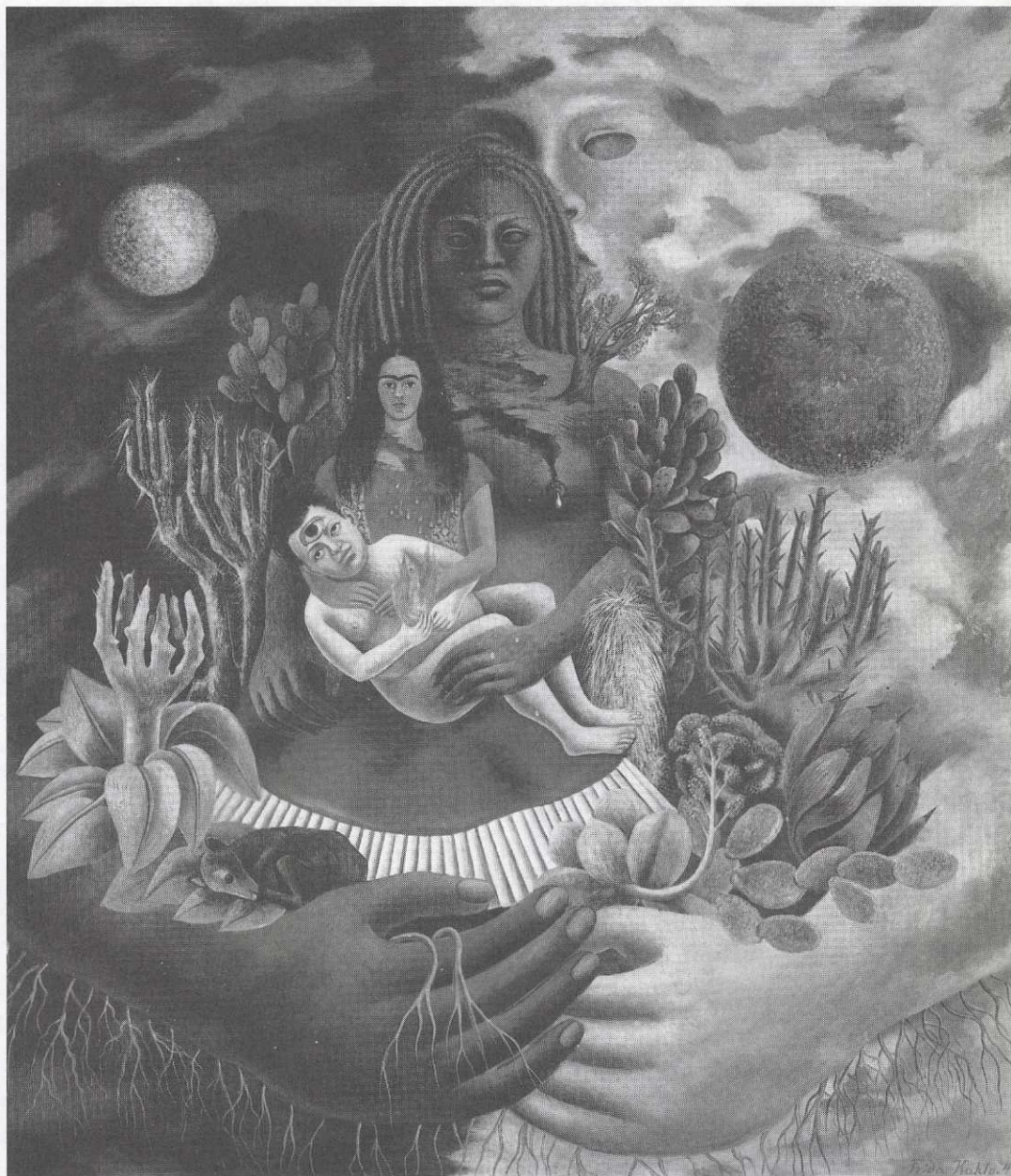
Självporträtt som tehuana (1943), olja på masonit, 76 x 61 cm. Jacques och Natasha Gelmans samling, Mexiko City.

håller i en oval med ett profilporträtt av sin far Filip II, *Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (ca 1585-1588) på Museo del Prado i Madrid, av vilken det finns en odaterad replik målad av en anonym lärling till Alonso Sánchez Coello på Museo Franz Meyer i Mexiko City, *Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia*.¹²⁰

I likhet med Diego Riveras mural *Pan-amerikansk enhet* (1940) med Frida Kahlo är Frida Kahlos målning *De två Fridorna* (1939) med Diego Rivera tillkommen under den period då Frida Kahlo och Diego Rivera var separerade och bosatta i varsitt hus i olika stadsdelar i Mexiko City. Genom att Diego Rivera förs in genom ett porträtt som barn frikopplas han från Frida Kahlo i deras relation som vuxna och tidigare makar och hans närvaro i bilden fungerar snarare som ett symboliskt tecken med en ideologisk innebörd.¹²¹ Året innan målningens tillkomst utnämndes han till den viktigaste företrädaren för en revolutionär konst i en artikel som Leon Trotskij skrev när han bodde i Frida Kahlos föräldrahem i Coyoacán, och ungefär en månad senare (den 25 juli 1938) skrev Trotskij det konstnärliga manifestet *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art* vilket undertecknades av Diego Rivera och André Breton.¹²² Frida Kahlos hyllning i *De två Fridorna* (1939) till Diego Rivera genom att föra in honom som ett symboliskt tecken under den tid då de var separerade motsvaras av Diego Riveras hyllning till Frida Kahlo i muralen *Pan-amerikansk enhet* (1940) i San Francisco, där Diego Rivera lyfter fram Frida Kahlo som en representant för den Latinamerikanska kontinentens konstnärskår.

De två följande självporträtten av Frida Kahlo där Diego Rivera finns med är båda ansiktsporträtt, *Självporträtt som tehuana* (1943) och *Diego och jag* (1949).¹²³ Även i dessa är Diego Rivera införd som miniatyrporträtt, men istället för i en medaljong mellan fingrarna från den koloniala epokens porträtt är miniatyrporträtt av Diego Rivera införda över Frida Kahlos panna, vilket sluter an till en österländsk tradition med vishetens tredje öga. I *Självporträtt som tehuana* (1943) är ett mikroskopiskt detaljerat porträtt av Diego Rivera i en nästan fotorealistisk stil inmålad över huden i Frida Kahlos panna där Diego Riveras axelparti i röd skjorta och grön kavaj tycks vila på hennes ögonbryn. Huden i hans ansikte är målad med samma färgnyans som i Frida Kahlos eget ansikte, vilket får bilden av honom att framträda som om den vore intuerad i Frida Kahlos hud. *Diego och jag* (1949) är målad i en mer expressiv stil med en friare penselföring och tjockt pålagd färg, och miniatyrporträttet av Diego Riveras ansikte och axelparti i en röd skjorta över Frida Kahlos panna framstår här mer som en fristående bild i bilden. Anspelningen på vishetens tredje öga har i detta självporträtt ytterligare markerats genom att ett öga målats in i pannan på Diego Rivera.¹²⁴

Det fjärde av Frida Kahlos självporträtt där Diego Rivera finns med är målningen *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949). Den långa titeln är skriven på baksidan av målningen där den även är signerad och daterad.¹²⁵ Samma år som målningens tillkomst visades den på *Exposición Inaugural del Salón Plástica Mexicana* i Mexiko City, och 1952 visades den i Paris, London och Stockholm, där den för övrigt kallades *Universum, Mexico, Diego och jag*.¹²⁶ I detta självporträtt är hela Diego Riveras gestalt återgiven. Han vilar naken i famnen på Frida Kahlo och i likhet med självporträttet *Diego och jag* (1949) från samma år är ett tredje öga inmålat i Diego Riveras panna. I ena handen håller han i ett brinnande klot, vilket är ett inslag som finns med i en två år tidigare målning av Dorothea Tanning, *Max in a Blue Boat* (1947), där Max Ernst håller ett brinnande klot i sin ena hand.¹²⁷ Frida Kahlos gestalt är återgiven frontalt i helfigur, klädd



*Universums kärleksomfamning, jorden (Mexico), jag, Diego, och Señor Xolotl (1949), olja på masonit, 70 x 60,5 cm.
Jacques och Natasha Gelmans samling, Mexiko City.*

i en röd tehuankläanning och med långt utsläppt hår. Huvudet är oproportionerligt litet i jämförelse med hennes långa armar, stora händer och den långa och breda tehuankläanningen, vilket understryker att hennes självrepresentation som motsvarar en pyramidform har en symbolisk innebörd. Utmed hennes hals skär en djup skåra som omges av blod i samma röda nyans som tehuankläanningen, och från ett område vid hennes ena bröst sprutar en fontän av rödfärgad vätska ner mot elden i Diego Riveras hand. Snett bakom Frida Kahlo är en större kvinnlig gestalt återgiven som personifierar Jordan-Mexiko. Över bröstpartiet skär djupa skåror och från hennes ena bröstvärta faller en stor vit droppe bröstmjölk. Ovanpå hennes ena axel växer ett träd med skira löv och hennes hår består av långa repliknande växter, vilka faller ner på båda sidor om hennes ansikte i en frisyr som för tanken till dagens rastafrisyrer. Snett ovanför Jordan-Mexiko upprepas ett tredje större ansikte som representerar Universum, vars anletsdrag överensstämmer med ansiktet på Jordan-Mexiko och Frida Kahlo. Universums ansikte är placerat bland molnen i en himmel som är delad i en ljus och en mörk del vilka representerar dygnets växlingar mellan dag och natt vid jordens roterande rörelse. På var sida om Jordan-Mexiko svävar två stora klot, en måne mot den mörkbruna natthimlen och en sol mot den ljusgröna dagshimlen. Längre ned i bilden omfamnar Universums båda armar Jordan-Mexiko som omges av en krans av olika slags kaktusar och tillsammans med Universums växt-hår längst upp bildar formen av en pyramid. Nedanför Universums båda armar, den ena mörk och den andra ljus, hänger kaktusarnas rottrådar ned i luften under jorden, som svävar i himlen omgiven av luft. På en bädd av löv på Universums ena arm vilar en hund av den aztekiska rasen *itzcuintli*, Señor Xolotl i bildens titel, vilket var smeknamnet på en av Frida Kahlos *itzcuintli*-hundar.¹²⁸ Flera av de bildelement som ingår i bilden refererar till förkolonial indiansk symbolik, som sol-klotet i Riveras hand, pyramidformen genom Jordan-Mexikos och Frida Kahlos gestalter, droppen bröstmjölk från Jordan-Mexiko, blodet som sprutar från Frida Kahlos bröstparti, den tudelade uppdelningen i mörk och ljus, natt och dag, himlakropparna solen och månen, den tredelade uppdelningen av världsalltet i himmel, jord och underjord, inslaget med de fyra elementen genom jorden, luften, elden och vätskan, samt hunden Xolotl som enligt aztekisk mytologi var den gudomliga gestalt som i skepnad av en hund ledsagade den avlidne under färden till dödsriket.¹²⁹

Målningen är en allegorisk återgivning i mänsklig gestalt av världsalltet med Mexiko i Universums mitt, och genom Universums omfamnande gest kring Jordan-Mexiko som upprepas i en repeterande bildfläta genom Jordan-Mexikos omfamnande armar kring Frida Kahlo, Frida Kahlos kring Diego Rivera, och Diego Riveras sammanförda armar kring det brinnande sol-klotet i hans hand, understryks bildtitelns kärleksomfamning. Bildens olika delement refererar till förkoloniala indianska religiösa föreställningar, samtidigt som grundstrukturen för bildens komposition är baserad på den koloniala epokens katolska motivtraditioner. Frida Kahlos gestalt med den nakna Diego Rivera i famnen knyter an till bilder av Maria med Jesusbarnet och till Pietá-bilder av Jungfru Maria med sin vuxne son i sin famn.¹³⁰ Droppen av bröstmjölk från Jordan-Mexiko är ett Jungfru Maria-attribut, blodet vid skårorna över Frida Kahlos hals är ett attribut för Kristus, och fontänen av blod och mjölk från Frida Kahlos bröst knyter an till den kristna kultens bilder i Mexiko av fontäner av Kristus renande blod och fontäner med Marias mjölk.¹³¹ Placeringen av Jordan-Mexiko snett ovanför Frida Kahlo med Diego Rivera i sin famn påminner om Maria-Själv-Tredje bilder och bilder av Jungfru Marias moder Anna med dottern

Maria som barn, och upprepningen tre gånger av ansiktet på Frida Kahlo, Jordan-Mexiko och Universum är en parallell till målade bilder från den koloniala epoken i Mexiko av treenigheten som trillingar, med Gud Fader, Jesus Kristus och den Heliga Ande som tre identiskt lika manliga gestalter.¹³² Frida Kahlo gestalt omgiven av en krans av kaktusar som svävar i en himmelsrymd är en upprepning av liknande bildstrukturer i allegoriska framställningar av Jungfru Maria. Maria inskriven i en mandorlaform genom en krans av änglar, martyrer, helgon eller strålar, förekommer till exempel i motivkategorier som Jungfrun av Apocalypsen, Jungfrun av den obefläckade avelsen, Marie himmelsfärd, kröningen av Maria till himmelsdrottning, samt olika Maria-uppenbarelser där den mest förekommande i Mexiko är bilden av Jungfrun av Guadalupe.¹³³

Baserad på en bildstruktur hämtad från katolicismens motivkategorier men där bildens separata delement knyter an till förkoloniala indianska kulturers religiösa symbolik är *Universums kärleksomfamning, Jordan (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949) sammansatt av samtida referenser åt två skilda och motsatta religiösa system. Referenserna till dessa båda religiösa system är dessutom hämtade från två olika tidsepoker – en förkolonial indiansk och en kolonial spansk – vilka flätats samman till en omslutande kärleksomfamning i kvinnlig gestalt. Genom att Frida Kahlos gestalt är tilldelad rollen av en tronande majestätisk madonna som samtidigt laddas med en förkolonial indiansk symbolik, ”indianiserar” referenserna till den katolska madonnetraditionen. Frida Kahlos allegoriska självporträtt resulterar därigenom i en dekonstruktion av katolicismens koloniala bildtraditioner, och baserad inom ramen för en postrevolutionär diskurs fungerar bilden som en stark motbild till det spanska kulturarvet, dess kristna kult och religiösa system. Målningen är för övrigt signerad samma år som striden kring Guds existens höll på att ebba ut med anledning av de inskrivna orden ”Gud existerar inte” i Diego Riveras mural *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken* (1947).¹³⁴

Sammanfattningsvis kan det konstateras att Diego Rivera och Frida Kahlo införlivat varandras gestalter i sina verk ungefär lika många gånger. Tidspannet för deras bilder motsvarar även varandra. Diego Riveras bilder med Frida Kahlo sträcker sig från 1928 till 1952, Frida Kahlos med Diego Rivera från 1929 till 1949. I ingen av dessa bilder – varken i Frida Kahlos eller i Diego Riveras – skildras någon motsättning mellan dem. Tvärtom. Diego Rivera lyfter fram Frida Kahlo som en centralgestalt i sina muralmålningar där hon får fungera som en politisk och konstnärlig representant av heroisk karaktär. På samma sätt fungerar Diego Riveras gestalt i Frida Kahlos bilder, men hennes bildstrategi skiljer sig från Riveras. I Frida Kahlos självporträtt fungerar bilden av Diego Rivera som ett tidsbundet symboliskt tecken vars betydelse är kodat med en ideologisk innebörd genom hans politiska och konstnärliga gärning, och där detta tecken förs in i form av ett miniatyrporträtt mellan hennes fingrar, fästes i hennes panna eller vilar naken i hennes famn.

Som redan framhållits levde Frida Kahlo och Diego Rivera i ett för tiden ovanligt jämställt förhållande. Den mansroll Diego Rivera förväntades leva upp till i ett mexikanskt sociokulturellt sammanhang var den virile, potente och driftspredestinerade ”karlar-karlen”.¹³⁵ Denna mansroll överensstämmer med beskrivningar av Diego Rivera i litteraturen om Frida Kahlo.¹³⁶ Mot antydningar om Diego Rivera under hans samtid som ständigt upptagen med att förföra kvinnor talar redan Bertram Wolfe i sin biografi över Diego Rivera, och för att dessa beskrivningar av Diego Rivera var överdrivna skriver Wolfe att Diego Rivera var alldeles för upptagen med sitt arbete för att ha tid att ägna

sig åt att träffa kvinnor och att de kvinnor som ville Diego Rivera något bokstavligt talat tvingades klättra uppför byggnadsställningarna intill hans muraler för att överhuvudtaget kunna få tala med honom.¹³⁷ Angående Diego Riveras ”rykte som fruntimmerskarl” skriver Herrera – i en not – att beskrivningen av Riveras promiskuitet eventuellt var överdriven.¹³⁸ I noten får Diego Rivera själv kommentera sitt rykte, förmedlat genom Lucienne Bloch, en av hans assistenter:

[D]et finns många som inte tror att Rivera verkligen hade sexuella relationer med de otaliga kvinnor som passerade revy i hans liv. Hans fetma, hans otroligt långa arbetsdagar, hans koncentration på konst och politik och slutligen hans hypokondri och täta sjukdomsperioder måste ha hindrat honom från att njuta sex så ofta som skvallekronikörerna så ivrigt hävdade. När målaren Lucienne Bloch bodde hos Riveras i Detroit ’kysste Diego mig på kinden en morgon och sade: ’I kärlek är jag faktiskt inte så märkvärdig som folk säger.’ (Lucienne Bloch vid samtal med författaren).¹³⁹

Herrera ansluter sig dock själv ivrigt till ”skvallekronikernas” led i sin framställning av Diego Rivera, liksom många efter henne. Men frågan är om inte Diego Rivera på många sätt avvek från en traditionell latinsk mansroll i Mexiko. I vissa aspekter framstår han istället som ovanligt radikal. I Wolfes biografi över Diego Rivera berättar Lupe Marín som levde med Diego Rivera under sju år innan hans giftermål med Frida Kahlo att i jämförelse med andra mexikanska män var Rivera mycket mer kamratlig i sin relation till kvinnor, vilket hon förklarar med hans långa vistelse i Europa.¹⁴⁰ Den i Mexiko verkssamme konsthistorikern och kritikern Raquel Tibol som träffade och samtalade med både Frida Kahlo och Diego Rivera under deras levnad delar Lupe Maríns uppfattning om Diego Rivera, och menar att han inte bara var kamratlig i sin kontakt med kvinnor utan att han dessutom såg upp till kvinnor och ansåg att män var ett evolutionens misstag. ”Diego Rivera, admirer of women – who only made friends with women”, skriver Tibol, ”thought that they would change the future of humanity, adding craftily that man, the male, is an accident, a circumstantial aggregate, a caprice in the evolution of the species.”¹⁴¹ Diego Riveras för sin tid något ovanliga uppfattning om kvinnor kommer även till uttryck i ett uttalande av honom under hans vistelse i New York, vilket publicerades i en artikel i december 1931 (och citeras av Herrera):

Män är vildar av naturen. De är fortfarande vildar. Historien visar att det var kvinnor som åstadkom de första framstegen. Männerna ville hellre förbli barbarer som slogs och jagade. Kvinnorna stannade hemma och odlade konsterna. De grundade industrin. De var de första som begrundade stjärnorna och skapade poesi och konst ... Visa mig en uppfinning som inte har sitt ursprung i männens önskan att tjäna kvinnorna.¹⁴²

Riveras avvikande inställning till kvinnor inkluderade även barnafödande, om vilket hans assistent Lucienne Bloch berättade för Herrera: ”Han tycker att en kvinna som skall stå ut med sådan smärta är mycket överlägsen en man som aldrig skulle uthärda en förlossnings plågor.”¹⁴³

Diego Riveras inställning till kvinnor som skymtar fram i ovanstående citat är utan tillstymmelse till det djupa kvinnoförakt som den mexikanska machorollen rymmer, med en sexistisk syn på kvinnor, med kvinnor i första hand betraktade som sexuella objekt, och med en frånvaro av kamratligt baserade relationer med kvinnor.¹⁴⁴ Kan det vara så att

Diego Riveras inställning till och kontakt med kvinnor har misstolkats? Därmed inte sagt att Diego Rivera inte hade utomäktenskapliga relationer med andra kvinnor under äkten-skapet med Frida Kahlo. Men som Bertram Wolfe konstaterar i sin biografi över Diego Rivera så nekade Rivera inte heller Frida Kahlo vad han tillät för egen del, det vill säga utomäktenskapliga relationer.¹⁴⁵ Denna inställning avviker i sig från den traditionella latinska mansrollens dubbelmoral, där en kvinnas utomäktenskapliga relationer inte bara betraktas som en skymf mot mannens så kallade "ära" och "heder", utan även en legitim anledning till en degradering av hennes människovärde.¹⁴⁶

Problematiken i en nationell identitetskonstruktion

Paula Coeey skriver om Frida Kahlos kroppsgestaltning att "as made things [in her paintings] her bodies become sites for future mapping, marked by further resistance, in the ongoing ideological struggles that characterize scholarship on her work".¹⁴⁷ Till denna pågående ideologiska strävan vill jag föra den lidandediskurs som Frida Kahlos självporträtt sluter an till genom tårar på kinderna, rinnande blod och sår på kroppen. Istället för att tolka dessa inslag som ett uttryck för en biografisk dokumentation har självporträtten en ideologisk dimension som sträcker sig förbi det rent privata, och mot bakgrund av den postrevolutionära fasens ideologiska agenda kan ansiktätargivningen, kroppsgestaltningen och den omgivande miljön i självporträtten knytas till synliggörandet av det indianska arvet och omformuleringen av en nationell identitet. Den postrevolutionära epokens inlemmande av "det indianska" i den nationella identiteten var en problematisk process som kanske tydligast är beskriven i Octavio Paz essäsamling *El Laberinto de la Soledad* (Ensamhetens labyrint) som publicerades i Mexiko 1950. Det som gör Paz analys så intressant är att hans text skrevs under 1940-talet och därigenom beskriver en problematik som var aktuell under Frida Kahlos livstid, och boken finns som tidigare nämnts även i hennes bokhylla.¹⁴⁸ Enligt Paz kom den mexikanska revolutionen att utgöra en rörelse som syftade till en återerövring av det förflutna, med ett försök av "mexikanen" att förlika sig med sin historia och sitt ursprung.¹⁴⁹ Den spanska erövringen av den indianska ursprungsbefolkning och den efterföljande 300 år långa kolonialisering av det geografiska territorium som omfattade Nya Spanien resulterade enligt Paz i ett trauma som innebar en svårighet med att förena det spanska arvet med det indianska arvet, vilket är en problematisk process som fortfarande pågår. I en nyligen utgiven avhandling inom religionsvetenskap om hur dagens mexikaner konstruerar sin nationella identitet skriver Daniel Andersson:

National pride as well as a sense of inferiority were expressed in the interviews and several people have explained to me: 'I am Mexican and I am proud of being a Mexican, but I do not have an identity'. This thought articulates a comprehension that the conquest robbed the Mexicans of a national identity. The Spaniard made them a race with no face, no pride. The conquest and the subsequent colonisation created a situation that had far-reaching implications for Mexico. As in perhaps no other country, the clash between the two cultures created a mixture – a *mestizaje* – that today characterises a great part of the national mentality. A new race was involuntarily created through force and humiliation. Still in the twenty-first century, Mexicans by and large feel that they are the victims of cultural rape.¹⁵⁰

Enligt Andersson upplevde många av de intervjuade erövringen som ett sår som aldrig vill läka och *mestizon* som en person förevigt dömd att bära "den andre" inom sig.¹⁵¹ Konstruktionen av en mexikansk nationell identitet med ett inlemmande av det indianska bär utifrån en *kvinnlig* horisont dessutom på en dubbel problematik, som även den har sitt ursprung i erövringen. För att göra diskussionen om en nationell identitetsproblematik i förbindelse med kön och etnicitet åtkomlig, behöver de komponenter i samband med spanjorernas erövring av den indianska ursprungsbefolkningen på 1500-talet silas ned till fyra övergripande kategorier: kvinnligt, manligt, indiansk, och spanskt. Kombinationen av dessa fyra kategorier speglar problematiken i en nationell identitetskonstruktion vilket har sin uppkomst i det historiska mötet mellan den spanske erövren Hernán Cortéz och indianskan Malintzín, och ur detta möte har de negativt kodade och könade begreppen *la Malinche* och *la Chingada* sin upprinnelse.

Den historiska personen Malintzín förekommer beroende på sammanhang och källa under olika namn.¹⁵² Malintzín eller Malinalli Tenepal som hon ibland kallas var en språkbegåvad kvinna född i ett náhuatl-språkligt område, det språk som talades av bland annat aztekerna vilka dominerade omkringliggande samhällen på den mexikanska högplatån vid spanjorernas ankomst. Som ung blev hon såld av sin familj och förd till ett område vid nuvarande Tabasco där hon lärde sig detta folks språk, och vid spanjorernas ankomst skänktes hon som gåva till Hernán Cortéz och lärde sig spanska. I egenskap av tolk kom hon att spela en mycket viktig roll för det historiska förloppet under erövringprocessen, och i samtida handskrivna manuskript från 1500-talet, så kallade *codex* med en piktografisk återgivning av olika indianska samhällens historia, religion, seder och bruk, finns hon avbildad som tolk genom vars transparenta kropp ord faller som droppar från Hernán Cortéz mun in i den aztekiska kejsaren Moctezumas öron.¹⁵³ Spanjorerna gav henne det kristna namnet Doña Marina, och under detta namn tillägnas hon ett eget kapitel i den samtida spanske conquistadoren Bernal Díaz del Castillos krönika om erövringen.¹⁵⁴ Cortéz kallades av indianerna för *Malinche*, kapten eller ledare, och som hans kvinnan kom Doña Marina att få beteckningen *La Malinche*. Till en början betraktades *La Malinche* som en positiv gestalt. Spanjorerna såg henne som en "hjälpare" och indianerna identifierade henne med spanjorernas "magiska makt", men efterhand förändrades uppfattningen om henne.¹⁵⁵ Efter självständigheten från Spanien kom hon att betraktas som den som förått sitt folk och sålt ut sitt land till spanjorerna och *La Malinche* blev ett skymford som signalerade förräderi och att sälja ut den egna kulturen till en främmande makt och har gett upphov till begreppet *malinchismo*, vilket står för underkastelse inför det främmande och ett avvisande av det inhemska.¹⁵⁶

För den mexikanska nationens ursprung och för en identitetsuppfattning som mexikan har Hernán Cortéz och Malintzín kommit att fungera som ett symboliskt föräldraskap vilka representerar den spanske fadern och den indianska modern, och åt Hernán Cortéz födde Malintzín dessutom en son, Don Martín, som fått symbolisera den förste mexikanske *mestizon* av blandat spanskt och indianskt blod.¹⁵⁷ Det symboliska föräldraskapet läggs på ytterligare en – territoriell – nivå när man som José Vasconcelos i *La Raza Cósmica* talar om fadersland (*la patria misma / fatherland*) och Olivier Debrouse i *Figuras en el Tropicó* om modersland (*la Madre Patria*).¹⁵⁸ Debrouse skriver i en senare text att erövringen motsvarar "the missing link with the past" och menar att den strävan efter att etablera en länk med det förflutna och försöka läka såren från de trauman som erövringen inneburit

genom kulturell *mestizaje*, vars rötter alltid söks i den förspanska indianska sidan, aldrig i det koloniala spanska, resulterat i en ofullgånge process, vilken Octavio Paz kallar ensamhetens labyrinth och Roger Bartra beskriver som melankoli.¹⁵⁹ I *Ensamhetens labyrinth* skriver Paz att dilemmat i utformandet av en mexikansk identitetskonstruktion är kopplad till den djupt förankrade och negativt kodade föreningen mellan det spanska och det indianska arvet som bottnar i vanäran i att vara frukten av en våldtäkt med en spansk erövrare och utövar av våld till fader, och till tveetydigheten i att ha en skändad och utnyttjad indianska som moder som samtidigt var en förrädare av sitt folk och sin kultur.¹⁶⁰ Paz lokaliserar motsättningen i mexikanens identitetsuppfattning till ett förnekande av sitt ursprung och låter förstå att inte förrän Malinche är integrerad inom totaliteten av det mexikanska kollektiva psyket kommer mexikanen att förbli en föräldralös, en vandrande själ i ensamhetens labyrinth.¹⁶¹ Genom att bestämt ta avstånd från La Malinche ”bryter mexikanen sina band med det förflutna, förnekar sitt ursprung och går in i det historiska livet, ensam”.¹⁶²

Tveetydigheten i att vara son till *La Malinche*, i egenskap av den utnyttjade och föräddade som samtidigt var en förrädare, avspeglas enligt Paz i den mexikanska machokulturens kvinnoförakt.¹⁶³ Enligt Paz är den mexikanska manliga identiteten baserad på slutenhet i olika former, eftersom att öppna sig anses innebära att ge avkall på sin manlighet.¹⁶⁴ Öppenhet och öppnande, att vara öppen och öppnad, är egenskaper som han tillskriver kvinnor och som även kopplas till det kvinnliga könsorganet vilket beskrivs som ”det sår som aldrig läks.”¹⁶⁵ De negativa konnotationerna kring *La Malinche* förbinder Paz till den mytiska kvinnogestalten *La Chingada* med en utvikning av den etymologiska betydelsen i det mexikanska verbet *chingar*, där det slutna ställs mot det öppna och där olika grader av aggressivitet alltid finns närvarande.¹⁶⁶ Fyllt av innebörden i *chingar* kopplas myten om *La Chingada* ihop med legenden om *La Malinche* och som den öppnade, erövrade, våldtagna, utnyttjade och skändade modern ersätter *La Chingada* symboliskt *La Malinche*, och *La Chingada* får stå som metafor för erövringen som våldtäkt, inte bara rent kroppsligt av de kvinnliga indianerna, utan av hela det indianska folket och dess kultur.¹⁶⁷

Med utgångspunkt från den historiska personen Malintzín etablerar den efterföljande glidningen av det negativt kodade begreppet *La Malinche* över till begreppet *La Chingada* en förbindelse mellan indiansk etnicitet och kvinnlighet med svek, skuld och förräderi. Därigenom förbinds även ett platsbundet kvinnlighetsbegrepp med erövringen som en metaforisk våldtäkt och ett resultat av förräderi. Ett mexikanskt kvinnlighetsbegrepp i relation till indiansk etnicitet är således sammansatt av en mängd negativa konnotationer. Detta gäller även för den mexikanska *mestizan* av blandad härkomst som är dubbelt skuldbelagd, dels genom sin indianska etnicitet och det symboliska arvet från *La Malinche*, och dels genom sitt kön och kopplingen till *La Chingada*, men även genom att vara blandad och ha spanskt blod. Malintzín fungerar även som en motpol till den siste aztekiske kejsaren Cuauthémoc, Moctezumas unge brorson som Cortéz torterade till döds i Coyoacán.¹⁶⁸ De historiska gestalterna Cuauthémoc och Malintzín fungerar därmed som två motstridiga symboler där hjältedåd ställs mot förräderi, ära mot skuld, och manlighet mot kvinnlighet. Därigenom hierarkiseras och skuldbeläggs även kvinnligt-indianskt i relation till manligt-indianskt. Den språkliga narrationen av spanjorernas erövring som traditionellt förs i termer av manligt-kvinnligt, av det kvinnliga och jungfruliga landet erövrat

och taget med våld av de spanska soldaterna, innebär att erövringen sexualiseras och landet kläs i kvinnlig språkdräkt, vilket leder till att "det indianska" feminiseras medan "det spanska" maskuliniseras. Det sexualiserande språkbruket kring erövringsprocessen som en serie sexualiserade möten där det spanska förbinds med manligt, det indianska med kvinnligt och erövringen sker i termer av våldtäkt, könar även våldet och ger våldet en spansk etnicitet. Kategorierna kvinnligt – manligt – indianskt – spanskt laddas så med olika innebörd och organiserar dem i inbördes relationer till varandra. Den problematik som är förknippad med en mexikansk nationell identitetskonstruktion är således komplicerad.

Frida Kahlos metaforiska landskap och kroppar

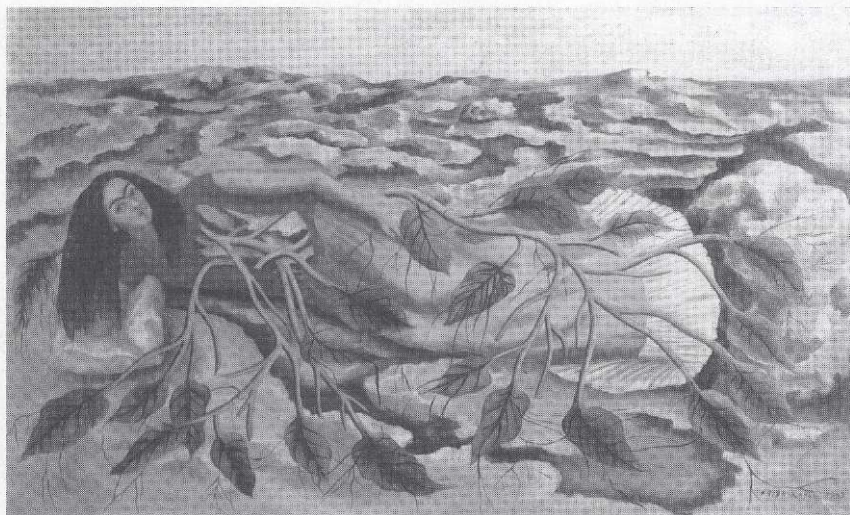
Under erövringsprocessen samarbetade spanjorerna med flera indianska kulturer runt den mexikanska högplatån i kriget emot aztekerna. Ändå har det historiska minnet utformats så att skuldbeläggandet av den förlorade indianska kulturen läggs på Malintzín, ensam, en tematik som känns igen från Gamla Testamentet och skuldbeläggandet av Eva för hennes förräderi mot människosläktet och utdrivandet ur Paradiset.¹⁶⁹ Från 1960-talet i Mexiko och från 1970-talet bland chicanas i USA har den negativa bild av Malintzín som förmedlats i tidigare texter – som hos Paz – reformulerats och hennes historia har skrivits om.¹⁷⁰ Hos feministiska chichanateoretiker har Malintzín omvärderats från ett passivt offer, utnyttjad och skuldbelagd, till en intelligent och språkbegåvad kvinna som skickligt klarade en svår balansgång mellan två kulturella system under en orolig och farlig tid, och istället för att anklagas för att ha förått sitt folk låter man förstå att hon själv blev förådd av sitt folk och sin familj, bortmanövrerad som ung flicka från sitt hem för att säkra en yngre broders arvsrätt.¹⁷¹

Sandra Messinger Cypress skriver i sin textbaserade analys av *La Malinche* som ett föränderligt tecken att det revisionistiska arbetet med en reformulering av Malintzín bland chicanas var en reaktion på en negativ representation av Malintzín som ett direkt förtal av dem själva.¹⁷² "The worst kind of betrayal lies in making us believe that the Indian woman in us is the betrayer", skriver till exempel Gloría Anzaldúa i *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).¹⁷³ För chicanas har omdefinieringen av Malintzín resulterat i en förvandling av en mexikanskt kodad kvinnlig självmedvetenhet, vilket för kvinnor inneburit ett bejakande av en mexikansk etnicitet och ett prespaniskt indianskt ursprung. Denna omdefiniering föregås av Frida Kahlos självporträtt genom en metaforisk återgivning av landskap och kroppar. Oriana Baddley och Valerie Fraser menar att mot bakgrund av den traditionellt könsbundna bilden av koloniseringen – av ett kvinnligt land taget med våld och dömt att föda fram en bastardkultur – innebär Frida Kahlos medvetet ikonografiska måleri en förvandling med utrymme för en mer positiv läsning av det indianska genom att Frida Kahlos allegoriska kvinnlighet (female) inte är framställd som offer, en våldtagen, passiv *chingada*.¹⁷⁴ Liknande tankegångar har framförts av Elizabeth Bakewell som i en analys av Frida Kahlos måleri tolkar hennes självporträtt som en piktografisk utmaning till myten om *la chingada* med kvinnan som svag och sårbar genom att hon förmedlar en aktiv representation av sig själv.¹⁷⁵ Jag menar att i denna omdefiniering ingår även den lidandediskurs som Frida Kahlos självporträtt skrivs in i som på ett ideologiskt plan handlar om en reformulering av ett historiskt minne, med en omdefinierad identitetskonstruktion i relation till ett samtida nationellt projekt. Detta är förmodligen

en bidragande orsak till att Frida Kahlo kommit att spela en så betydelsefull roll för chicanas i arbetet med en identitetskonstruktion baserad på "mexikanskhet", och för konstnärer på båda sidor om gränsen vilka arbetar med identitetsbaserade projekt i relation till ett historiskt minne, som till exempel Rupert García, Amalia Meza-Bains, Francisco Alvarado-Juárez och Guillermo Gómez Peña i norr, och Nahum B. Zenil, Alfredo Castañeda, Dulce María Nuñez, och Julio Galán i syd.¹⁷⁶ Frida Kahlos indianiserade ansikte, landskapsåtergivning och den nakna skadade kroppen kan utifrån denna aspekt läsas som visuella metaforer som insatta i en lidandediskurs handlar om allegoriska beskrivningar av kolo-nialisering, övergrepp, ursprung och identifikation.

Av Frida Kahlos självporträtt är ungefär hälften ansiktsporträtt, omkring 35 stycken. De sträcker sig tidsmässigt över nästan tre decennier, från mitten av 1920-talet fram till hennes sista levnadsår 1954. De övriga självporträtten, omkring ett 30-tal, är i helfigur. Dessa sträcker sig tidsmässigt över två decennier, de första är från 1932 och de sista från hennes sista levnadsår 1954. Självporträtten i helfigur innehåller ett betydligt bredare spektrum av variationer än de i delfigur både vad gäller kroppsgestaltning och miljöåtergivning. I delfigursbilderna är Frida Kahlos gestalt placerad framför en bakgrund som stänger av ett djup i bilden. I självporträtten i helfigur är Frida Kahlos gestalt däremot placerad inne i ett rumsligt djup, vilket kan bestå av en interiör miljö med en vägg och ett golv, eller av en exteriör miljö med ett markplan och en himmel. De interiöra miljöerna är återgivna med ett golv av träplankor, målad cement eller tegelplattor, och pastellfärgade väggar i rosa, gult, blått och grönt, som i *Födelse* (1932), *Passionerat förälskade* (1935), *Mellan draperierna* (1937), *Jag och min docka* (1937), och *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951).

Bakgrunden i de övriga självporträtten i helfigur utgörs av olika slags landskap. Marken kan vara återgiven som en plan steril markyta, och himlen som ett vertikalt plan med dramatiska molnformationer eller svaga molnshatteringar i ljusst grått. Denna typ av bildrum har *Förlorat begär* (1932), *Itzcuintlihund med mig* (daterad till ca 1938), *De två Fridorna* (1940) och *Självporträtt med avklippt hår* (1940). Den tomma och sterila marken i dessa bilder framstår som ett stampat jordgolv och himlen som en målad vägg vilka möts i en rät vinkel vid horisonten. Denna typ av bildrum har även dubbelporträttet *Frida Kahlo och Diego Rivera* (1931), där en grön vägg möter ett brunt jordgolv. I dessa bilder löses gränsen upp för exteriör och interiör, mellan ute och inne. I de båda sena helfigursbilderna *Självporträtt med porträtt av Stalin* (daterad till ca 1954) och den tidigare beskrivna *Självporträtt i mitten av en solros* (daterad till ca 1954), består bakgrunden av ett mellanting mellan ett öppet landskap som ger ett djup i bilden, och delfigurs-bildernas lodräta bakgrund och närhet till förgrund. I båda dessa självporträtt är Frida Kahlos gestalt återgiven i en likartad sittande pose med kroppen frontalt och huvudet vridet en aning åt vänster. I båda är hon även iklädd en röd tehuanakjol och i båda är tehuanakjolens vita spetsbård avskuren längst ned genom bildens nedre kantlinje i höjd med fotknölnarna.¹⁷⁷ Snett bakom Frida Kahlos sittande gestalt i *Självporträtt med porträtt av Stalin* (daterad till ca 1954) står ett staffli med ett ansiktsporträtt av Stalin, som dog i mars 1953. Han är återgiven från axelpartiet och uppåt mot en enhetlig bakgrund i grönt med inslag av blått med huvudet i trekvartsprofil och blicken mot betraktaren. Porträttet av Stalin i självporträttet följer därmed den mall som Frida Kahlos självrepresentation är baserad på. Bakgrunden i *Självporträtt med porträtt av Stalin* (daterad till ca 1954) utgörs av ett landskap i form av först



El Pedregal (1943), olja på metall, 30,5 x 49,9 cm. Privat samling, USA.

ett grönt parti och därefter ett brunt vilket följs uppåt i bilden av en brunröd himmel. Markplanet i bilden ger ingen illusion av att sträcka sig bortåt i bildrummet, mot en horisont, utan dess två avgränsningar i grönt och brunt med en himmel i brunrött ovanför är återgivna som tre plan staplade ovanpå varandra. Ovanför Frida Kahlos gestalt svävar ett jordklot mot himlen i likhet med i självporträttet *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism* (daterad till 1953). I *Självporträtt med porträtt av Stalin* (daterad till ca 1954) är jordklotet återgivet med havspartier i grönt och kartbilden över Asien, forna Sovjetunionen och en bit av Afrika i gult med inslag av rött. En plats på den nordvästra delen av forna Sovjetunionen är markerad med en röd punkt, möjligen avsedd att ange Moskva, sätet för Stalins maktapparat.

Landskapet i helfigurs-bilderna kan även bestå av en böljande lavaöken eller en jordig terräng som försvinner bort mot horisonten och i fjärran kantas av kullar eller berg. Hit hör till exempel *Släkträdet* (1936), *Hjärtat* (1937), *Minne av ett öppet sår* (1938) och *Hoppets träd* (1946). Ibland har den flacka marken djupa sprickor, som i *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), eller har bergen spruckit upp i djupa raviner, som i *Släkträdet* (1936). I flera är den böljande terrängen genomkorsad av sprickbildningar som sår i marken, som i *Samma jord* (1939), *El Pedregal* (1943), *Den brustna kolonnen* (1944), *Utan hopp* (1945), *Hoppets träd* (1946), *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xlototl* (1949), och *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism* (daterad till 1953). I *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Samma jord* (1939) och *Hoppets träd* (1946) övergår markens yta även ner till ett öppnat skick under markplanet med underjorden återgiven i genomskärning. I några landskap finns även en bit hav med, som i *Släkträdet* (1936), *Hjärtat* (1937), *Den brustna kolonnen* (1944) och *Den lilla hjorten* (1946).

Ibland finns inslag av vegetation i det flacka landskapet, emellanåt i form av frodig grönska. På den ena sidan av de båda nakna kvinnogestalterna i *Samma jord* (1939) utgörs

landskapet till höger i bilden av ett flackt och öde markplan, medan en knotig trädstam och stora växtblad reser sig likt en kompakt skog på den motsatta sidan av bilden. I *Den lilla hjorten* (1946) finns en skogsglänta som på båda sidor omges av en allé i form av höga raka trädstammar. Bakom den ena raden av kala träd skymtar lövade buskar och på marken ligger en avbruten kvist med små löv. På den mexikanska sidan i *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), där det sterila landskapet är översållat av arkeologiska stensulpturer, stenhögar och pyramidruiner, är gränsen mellan markplan och underjord kantad av blommande tropiska växter. I *Jag och min amma* (1937) är amman som håller Frida Kahlos gestalt i famnen placerad framför en häckliknande rad av upprättstående förstorade växtblad, vilket påminner om den kulissartade väggen i *Det sårade bordet* (1940). Omgivningen i *Det sårade bordet* (1940) kan varken beskrivas som en interiör eller en exteriör, snarare som en kombination av båda. Bakgrundens växtlighet i *Jag och min amma* (1937) stänger av ett djup i bilden i likhet med i delfigurs-bilderna och utomhusmiljön i denna bild skiljer sig därigenom från den exteriöra miljön i de övriga självporträtten i helfigur. I *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949) kantas jorden av en krans av kaktusar. I denna bild svävar hela jordklotet i universums rymd och omges av dygnets växlingar mellan dag och natt. I *Drömmen* (1940) finns inget markplan med i bilden alls. Istället svävar en säng med Frida Kahlos sovande gestalt under ett täcke uppe i luften framför en lodrät vägg av vita moln.

I flera av helfigursbilderna är det ett flackt och öde landskap som breder ut sig inför betraktarens blick, en terräng genomkorsad av sprickbildningar och djupa fåror vilka skär över det vidsträckta landskapet och bildar en sårig landmassa. I detta vidsträckta och såriga landskap är Frida Kahlos gestalt inplacerad. Hon kan vara stående, sittande eller liggande, med kroppen klädd eller naken. Ibland är kroppen omsvept av vita tygsjok som i *Den brustna kolonnen* (1944) och *Hoppets träd* (1946), eller dold under lakan som i *Utan hopp* (1945). Kroppen kan vara hel eller öppnad, ha såriga revor och ibland djupa sprickor eller hålor, som i *Hjärtat* (1937), *Minne av ett öppet sår* (1938), *De två Fridorna* (1939), *El Pedregal* (1943), *Den brustna kolonnen* (1944), *Hoppets träd* (1946), och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949). Huden kan vara rispad, eller täckt av spikar som i *Den brustna kolonnen* (1944), eller genomstungen av pilar som i *Den lilla hjorten* (1946). Ibland är kroppen även dubblerad som i *De två Fridorna* (1939) och *Hoppets träd* (1946), och i *Den lilla hjorten* (1946) är kroppen återgiven med en djurkropp. Ibland saknas kroppslemmar, som armar i *Hjärtat* (1937) och *Det sårade bordet* (1940), och i några har kroppen blottade organ, som hjärtat i *De två Fridorna* (1939) och mjölkgångarna i *Jag och min amma* (1937), och ibland är organ avskiljda från kroppen och placerade en bit bort, som hjärtat i de båda målningarna *Hjärtat* (1937) och *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951).

Från kroppen rinner även kroppsvätskor av olika slag, som bröstmjölk i *Jag och min amma* (1937) och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949), och tårar i *Förlorat begär* (1932), *Hjärtat* (1937), *Den brustna kolonnen* (1944) och *Utan hopp* (1945). Tårar förekommer även i fyra självporträtt i delfigur, teckningen *Självporträtt dedicerat till Marte R. Gómez* (1946), och målningarna *Självporträtt som tehuana* (1948) och *Diego och jag* (1949), samt *Masken* (1945) där ansiktsmasken gråter tårar framför Frida Kahlos ansikte.¹⁷⁸ Från kroppen rinner även blod av olika slag. I *Förlorat begär* (1932) och *Födelse* (1932) rinner det blod från den kvinnliga kroppens underliv och

i *De två Fridorna* (1939) rinner det blod från en öppen åder ut över det vita klänningstyget. Från kroppen i *Minne av ett öppet sår* (1938), *Den brustna kolonnen* (1944), *Hoppets träd* (1946) *Den lilla hjorten* (1946) och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949) rinner blod från sår, revor eller sprickor i kroppens kött. Men även växter, mark och föremål blöder. I *Det sårade bordet* (1940) rinner det blod från öppna sår i träbordets skiva ner på golvet till pölar av blod. Från det röda huvuddok som omger den ena av de två kvinnogestalterna i *Samma jord* (1939) faller droppar av blod ner i en hålighet i marken, och under den mörkhyade kvinnogestalten flyter även blod ut under kvinnans kropp och färgar den underliggande marken röd. I *El Pedregal* (1943) rinner blod från växtbladens nervtrådar ut i tunna strömmar över marken och ner i terrängens sprickor. Växternas stjälkar slingrar sig genom en öppen hålighet i bålpartiet på Frida Kahlos liggande kropp, och från växternas röda nervtrådar fortsätter tunna röda trådar ut från bladen likt ådror. I den sena *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism* (daterad till 1953) är landmassan på ena sidan av Frida Kahlos gestalt genomkorsad av ett flodsystem av blod.

Skildringen av landskapet och kroppen i självporträtten ovan har vissa gemensamma drag. Där finns en överensstämmelse mellan den nakna terrängen och kroppens nakenhet, mellan en sårad landyta och kroppens sårade yta, mellan färör och håligheter i landskapets jordmassa och i kroppens kött. Mot bakgrund av den könade problematiken kring erövringen skulle landskapet och kroppen kunna beskrivas som en utdragen metaforisk våldtäkt med det öppna landskapet och den öppnade kroppen överkorsade av ett sexualiserat och manligt könat våld.¹⁷⁹ I sina självrepresentationer öppnar Frida Kahlo upp kroppens yta och upplöser gränserna för det yttre och det inre av kroppen, stympar den på delar, dubblar den och förenar den med ådror och inre organ och återger den i olika tillstånd av tillblivelse. Återgivningen av kroppen täckt av stigmas, sår och skador i Frida Kahlos självporträtt kan jämföras med video- och performance-konst av chilenska konstnärer under 1970-talet som i protest emot ett politiskt system kullkastade gränserna mellan biografi och samhälle genom att utöva självstympning på sina egna kroppar.¹⁸⁰ På ett metaforiskt plan låter sig Frida Kahlos självporträtt läsas som ett minne som måste hållas vid liv vilket inte handlar om en nostalgisk dröm om ett förlorat arv eller en romantisering av Malinche, som i José Clemente Orozcos fresk *Cortés y Malinche* (1926) på Preparatoria och Antonio Ruiz oljemålning *El sueño de la Malinche* (Malinches dröm) (1939).¹⁸¹ Det minne Frida Kahlos självporträtt låter sig läsas som handlar istället om att ge vittnesbörd åt historiska övergrepp genom erövring, kolonialisering, politiska system och blodiga krig, och ett synliggörande av kolonialismens kulturella våldtäkt på den indianska närvaron.¹⁸² Detta synliggörande inbegriper även ett synliggörande av en ideologisk våldtäkt på det indianska arvet genom ett historieskrivningens skullbeläggande av Malintzín. Frida Kahlo som till och med signerade brev med "Malinche" återupprättar genom sina självporträtt inte bara Malintzín som gestalt, utan även det framskrivna historiska minnet av henne.¹⁸³

En viktig ingrediens i denna metaforiska skildring är Frida Kahlos blick. Blicken i hennes självporträtt skulle kunna beskrivas som bildens *punctum*, den ingrediens som enligt Roland Barthes fyller bilden med sin närvaro, träffar och berör, fångar och håller kvar.¹⁸⁴ Med den direkta blicken upprättas en subjektposition som innebär en förskjutning av hennes gestalt i bilden från en objektiviserad "andra" till ett subjekt med erhållen auktoritet

genom att återböda blicken mot betraktaren ("returning the gaze").¹⁸⁵ Med den direkta blicken i bilden träder Frida Kahlo in i en subjektivitet och i denna subjektivitet placeras den marginaliserade indianskan – den dubbelt "andra" – i centrum. Därigenom erhålls ett symboliskt återtagande av den tabubelagda plats som historiskt tilldelats den erövrade metaforiska kroppen i egenskap av indianska kvinnors kroppar, indiansk kultur och kolonialiserat territorium.¹⁸⁶ Genom att Frida Kahlos kroppar inte erbjuds som objekt och nakenheten överskrider gränserna för den idealiserade kroppen genom förmörkandet av hudfärg, markeringen av hårutväxt, blod, sår och defekter, bjuder intagandet av en subjektposition genom blicken även på ett visuellt motstånd genom att inte erbjuda njutning för en begärande blick. Samtidigt är blicken det kommunikativa inslag i bilden som etablerar en kontakt med betraktaren och fångar in betraktaren i en relation till iscensättningen av det historiska minnet, där den nästan anklagande blicken med en upplösning av positioneringen i subjekt- och objektskap för det seende och sedda vänder på perspektivet om vem som tilltalar vem. Kort sagt, i sina självporträtt möter Frida Kahlo betraktarens blick, ger plats åt och visar fram vad ett framskrivet historiskt minne inte velat se.

Frida Kahlos metaforiska ansikten

Den samtida uppfattningen om den mexikanska nationen efter revolutionen beskrivs i en text av Gabriela Cano "as a masculine community with no place for women", samtidigt som definitionen av en samtida nationell identitet var definierad utifrån ett manlighetsbegrepp.¹⁸⁷ I den samtida identitetsdefinitionen som var baserad på ett platsbundet *mestizaje*-begrepp ingick en inneslutning av "det indianska", men denna inneslutning innebar en uteslutning av indianen som kvinna.¹⁸⁸ I *La raza cósmica* (1925) talar Vasconcelos till exempel om en rasgemenskap i termer av "broderskap" (brotherhood / fraternidad).¹⁸⁹ Som beskrivits i kapitel 4 innebar principen om *mestizaje* med en strävan att intergrera det indianska med det spanska ett rättfärdigande av koloniseringen som ursprung för framalstringen av den etniskt blandade *la raza*, där spansk erövrare blandas med erövrad indian.¹⁹⁰ När *mestizaje*-begreppet dessutom används för en symbolisk uteslutning av kvinnor, som i Octavio Paz *Ensamhetens labyrint*, där mexikanska kvinnor som den andra i relation till den mexikanske mannen förvisas till platsen för den erövrade indianska modern, blir konsekvensen att en nationell identitetskonstruktion ur en kvinnlig horisont blir problematisk för den indianska kvinnan och den etniskt blandade mexikanska *mestizan*, som därigenom blir dubbelt marginaliserad, både ur ett etniskt perspektiv och ur ett genusperspektiv. I denna blinda fläck kan Frida Kahlos produktion av självporträtt föras in, inte minst hennes metaforiska ansiktsporträtt.

Insatt i en konsthistorisk tradition är Frida Kahlos självporträtt fundamentalt annorlunda andra konstnärers vars bildproduktion till stor del ägnats åt just självporträtt, som till exempel Rembrandt eller van Gogh. I jämförelse med porträttmåleri som genre handlar Frida Kahlos självporträtt inte heller om ett återgivande av social status, en inre karaktär, en själens spegling, skiftande känslöstämningar, olika psykologiska tillstånd, eller en dokumentering av en åldringsprocess.¹⁹¹ I ett konsthistoriskt perspektiv har Frida Kahlos iscensatta gestaltningar en betydligt större närhet till senare kvinnliga konstnärers itrådande av olika roller, som till exempel Cindy Shermans med ironiska kommentarer till en

konsthistorisk tradition.¹⁹² I Frida Kahlos självporträtt är ansiktet märkligt oföränderligt från de första på 1920-talet till de sista på 1950-talet.¹⁹³ Ansiktet upprepas på ett likartat sätt som en frusen spegelbild i målning efter målning. Med sin ström av likartade ansiktsåtergivningar tar Frida Kahlo därigenom steget från ett traditionellt porträttmåleri till vad Richard Brilliant beskriver som "image-making through repetition" med en semiotisk förskjutning av porträttet till en ikon och vars repetitiva process kan jämföras med till exempel Andy Warhols serier bilder av Marilyn Monroe och Elizabeth Taylor, vilka förvandlas till ikoniska tecken.¹⁹⁴ I den bemärkelsen är Frida Kahlos självporträtt inte självporträtt i en traditionell mening, lika lite som hennes landskapsåtergivningar kan beskrivas som ett landskapsmåleri. Fyra av Frida Kahlos självporträtt befinner sig dessutom i en gränsszon för vad som av tradition kan kallas självporträtt.¹⁹⁵ I *Min klänning hänger där* (1933) är Frida Kahlos gestalt inte med i bilden alls utan hennes närvaro är istället markerad genom hennes tehuanklänning upphängd på ett klädstreck. I *Vad vattnet gav mig* (1938) är enbart hennes båda fötter återgivna från det perspektiv Frida Kahlo själv haft över sin nedsänkta kropp under vattnet i ett badkar i vilket kontureorna av hennes ben kan anas och de båda fötterna sticker upp ovanför vattenytan längst bort. I *Masken* (1945) är hennes ansikte inte synligt alls utan dolt bakom en ansiktsmask, och i *Den lilla hjorten* (1946) har hennes huvud placerats på kroppen till en hjort och återgetts med två stora hjorthorn.

Ingen annan mexikansk konstnär varken före eller under hennes samtid har ägnat så stor del av sin bildproduktion åt självporträtt som Frida Kahlo. De spänner över en tidsperiod på nära 30 år och gemensamt för hennes två parallella serier i hel- och delfigur är en komposition präglad av symmetri och axialitet med ansiktet och kroppen placerad centralt i bilden och med en jämn fördelning av bildens olika delelement över den målade ytan. I samtliga självporträtt är hennes självrepresentation baserad på en repetitiv struktur med en stel kroppshållning, överkropp och axlar ofta återgivna frontalt, huvudet frontalt eller vridet i trekvartsfigur på en sträckt hals, ett allvarligt ansiktsuttryck, och en blick riktad ut ur bilden mot betraktaren. Av de över 60 självporträtten är nästan hälften ansiktsporträtt vilka utgör en sammanhållen serie bilder från tre decennier varav de flesta är tillkomna på 1940-talet. De har inte samma variation i bakgrunden som självporträtten i helfigur, där hennes gestalt är placerad i ett rumsligt djup, utan bakgrunden i dessa är placerad nära bildens ytplan vilket stänger av ett djup i bilden och pressar in Frida Kahlos gestalt i ett trångt utrymme mellan för- och bakgrund på ett sätt som för tanken till Dante Gabriel Rossettis kvinnoporträtt.¹⁹⁶ I flera av de i delfigur utgörs bakgrunden av ett enhetligt hållet monokromt färgfält, som i *Självporträtt* (1930), *Självporträtt med halsband* (1933), *Självporträtt med lockigt hår* (1935), *Ramen* (daterad till ca 1938), *Självporträtt* (i miniatyrformat) (1938), *Självporträtt dedicerat till Sigmund Firestone* (1940), *Självporträtt med fläta* (1941), *Självporträtt* (1941), *Jag och mina papegojor* (1941), *Självporträtt som tehuana* (1943), *Självporträtt med Changuito* (1945), *Självporträtt* (i miniatyr) (1946), *Självporträtt dedicerat till Marte R. Gómez* (1946), och *Diego och jag* (1949). I *Självporträtt med utsläppt hår* (1948) är Frida Kahlos gestalt placerad framför en grå stenmur och i några består bakgrunden av tät vegetation som en kompakt vägg, som i *Fulang Chang och jag* (1937), *Självporträtt med apa* (1938), *Självporträtt med apa* (1940), *Självporträtt med törnehalsband* (1940), *Självporträtt med Bonito* (1941), *Självporträtt med apa och papegoja* (1942), *Självporträtt med apor* (1943), *Tankar på döden* (1943), *Självporträtt med apa* (1945), *Masken* (1945), och *Självporträtt som tehuana* (1948). I den övre delen av bildplanet i *Självporträtt*

dedicerat till doktor Leo Eloesser (1940) och *Självporträtt med törnehalsband* (1940) finns även en bit blå himmel med och i *Självporträtt med apa och papegoja* (1942) följs vegetationen i form av veteax och gulaktiga växtblad av en monokrom yta i lysande gult.

Några av självporträtten i delfigur avviker något från ett i övrigt enhetligt mönster. I två är huvudet inte vridet i trekvartsprofil, *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929) och *Självporträtt med törnehalsband* (1940). I *Självporträtt med fläta* (1941) med en monokrom bakgrund i ljus grått är växtligheten inte placerad bakom Frida Kahlos gestalt utan framför, i bildens förgrund, där växterna fungerar som en skylande drapering kring hennes nakna kropp. I självporträtten *Självporträtt som tehuana* (1943) och *Självporträtt som tehuana* (1948) är Frida Kahlos ansikte omramat av den huvudbonad som hör till tehuandräkten och i båda täcker det stärkta spetsstyget större delen av den omgivande bildytan. Den vita spetsen befinner sig lika nära bildens ytplan som ansiktet i bildens mitt vilket får spetsen att fungera som en bakgrund vilken förvandlats till förgrund. I *Självporträtt med itzcuintlihund och sol* (daterad till 1953/1954) är bakgrunden inte återgiven som en lodrät uppbromsande vägg. Istället består bakgrunden av ett landskap som sträcker sig en bit in i bildrummet i form av ett plant markparti som följs av en bergskedja och en himmel vilket öppnar upp ett djup i bilden, i likhet med de i helfigur. Första gången denna målning omnämns är 1987 i Martha Zamoras biografi där den kallas *Autorretrato con perro itzcuintli y sol* (Självporträtt med itzcuintlihund och sol).¹⁹⁷ I verkskatalogen kallas målningen *Självporträtt med bilden av Diego på bröstet och bilden av Maria mellan ögonbrynen*.¹⁹⁸ Men bilden av Maria är inte placerad mellan ögonbrynen i Frida Kahlos ansikte utan i pannan, och bilden av Diego på bröstet är enbart skisserad till skillnad från en hund bakom ena axeln och solen på himlen ovanför. I solen finns dessutom ytterligare en antydd bild av Maria vilket gör att den titel Martha Zamora gav självporträttet bättre överensstämmer med målningens motiv.

Frida Kahlos självporträtt skulle kunna beskrivas som ett sammanhållet tema med vissa variationer. De är uppbyggda av ett urval komponenter som flyttats om i olika kombinationer och strukturerade enligt en mall som upprepas i bild efter bild genom ett bildspråk vars vokabulär följer vissa grammatiska regler.¹⁹⁹ Ibland kan ett tidigt bildinslag försvinna för att sedan återkomma långt senare något förändrat och i kombination med andra delar, detaljer och symboler. Egentligen är det märkligt att Frida Kahlos självporträtt har kommit att bli så djuppsykologiskt analyserade när de inte alls är psykologiska porträtt.²⁰⁰ Istället repeteras ansiktet som ett tecken, men utan att bli tomma upprepningar samtidigt som hennes närvaro i bilderna är starkare än den identifierade av bilderna.²⁰¹ Repetitionen antyder att varje självporträtt är en del i ett övergripande projekt. Mot bakgrund av en samtida strävan att omformulera en nationell identitet kan Frida Kahlos enhetligt komponerade självporträtt betraktas som ett sammanhållet projekt vilket metodiskt och tålmodigt arbetats fram med avsikt att föra fram en formulering av en nationell identitet. Som självporträtt representerar de därigenom på en och samma gång det personliga och det nationella, och utifrån den aspekten är Frida Kahlos sammanhängande serier av självporträtt ett projekt som är jämförbart med 1970-talets feministiska strategi "att göra det personliga politiskt".²⁰²

Margaret Lindauer skriver om *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) där hon menar att Frida Kahlo fungerar som ett betecknande tecken (signifier) att målningen kan betraktas som ett verktyg för en "personifiering av en ideologi" (personifying

an ideology), snarare än som en illustration av sig själv.²⁰³ Jag menar att detta gäller även Frida Kahlos övriga självporträtt genom att de som ett sammanhållet projekt har samband med en övergripande och statligt sanktionerad strävan efter att omformulera en nationell identitet. Därigenom skriver de in sig i en samtida nationell identitetsdiskurs där Frida Kahlos självrepresentation fungerar som en utsaga om en nationell identitet med en ideologisk vridning från ett manligt till ett kvinnligt perspektiv och med en utmaning av den samtida nationella identitetsdefinitionens uteslutning av den mexikanska *mestizan*, det vill säga av indiansk etnicitet i förbindelse med kvinnligt kön/genus. I den nationella identitetsdefinition som självporträtten gestaltar framställer Frida Kahlo sig själv som en symbol för en nationell identitet baserad på principen för *mestizaje* men där den indianska rösten på den ”andra” – kvinnliga – sidan av *mestizaje* talar. Med det indianiserade ansiktet på den kvinnliga kroppen som två identitetsmarkörer för *mestizaje* återerövrar därigenom det indianska inslaget i kvinnligt genus.²⁰⁴ Och tvärtom. Samtidigt ges indiansk etnicitet och *la raza* kvinnligt kön. Frida Kahlos självporträtt fungerar därmed som alternativa motbilder till en samtida nationell identitetsdefinition.

I den postrevolutionära epokens bildkonst användes indianen som ett visuellt tecken för ”det nationella”. I både vägg- och stafflimåleriet är indianen som trop för det nationella återgiven som en stereotyp vars representation förmedlar en tidlös anonymitet, vilket exemplifierats med David Alfaro Siqueiros tidigare beskrivna målningar *Etnografía* (1939) och *Nuestra imagen actual* (1947).²⁰⁵ I den nationella identitetsdiskurs som Frida Kahlos självporträtt skriver in sig i får tropen för det nationella – indianen som ett visuellt tecken – istället ett personifierat ansikte. I jämförelse med den samtida bildkonstens stereotypa skildringar av indianen vars repetitiva teckenschablon förmedlar en anonym tomhet är Frida Kahlos självrepresentationer tvärtom fyllda av en påtaglig närvaro, med en total *frånvaro* av anonymitet. Frida Kahlos självporträtt skulle kunna beskrivas som ett projekt där indianen som ett visuellt tecken ”kläs” med hennes eget ansikte. På så sätt fylls tomheten ut och anonymiteten ersätts av individualitet. Ur den aspekten kan Frida Kahlos projekt med självporträtt ses som en gestaltning av en övergripande nationell identitetsdefinition där hon – tvärtemot 1970-talets slogan om att det personliga är politiskt – istället formulerar det politiska personligt genom att föra ner ett övergripande ideologiskt projekt till en individnivå, men en förskjutning av ett politiskt plan till ett personligt. Här kan jag inte låta bli att citera Diego Rivera från början av 1920-talet när han studerade det monumentala muralmåleriet under sina resor i Italien och menade att ”what is universal only becomes so when it is profoundly particular”, vilket fungerar en träffande beskrivning av Frida Kahlos självporträttsprojekt.²⁰⁶ Det förklarar även varför Frida Kahlo genom sina självporträtt kommit att få en så omfattande genomslagskraft i ett internationellt perspektiv och varför hennes självporträtt kan användas som redskap för identifikationsprocesser som går förbi och utanför Mexikos ramar.

För iscensättning och gestaltning av ett nationellt identitetsprojekt kan valet av just självporträtt som motivkategori betraktas som ett synnerligen väl valt medium. Med självporträtt som strategi för Frida Kahlo fram en identitetsdefinition och i denna identitetsdefinition använder Frida Kahlo sitt eget ansikte som ett berättartekniskt grepp där hon genom en visuell retorik lyfter fram den mexikanska *mestizan* och framställer sig själv som en *symbol* för en nationell identitet. Därigenom erbjuds en genialt enkel lösning på de problem som den samtida bildkonsten uppvisar med indianen som ett anonymt visuellt

tecken. Likaså på den samtida identitetsdefinitionens begränsade möjligheter med att förena det spanska arvet med det indianska genom skulbeläggandet av Malintzín. Genom att ansiktet i Frida Kahlos självporträtt dessutom tillhör en identifierbar individ i en samtid innebär denna identitetsdefinition även att ett historiskt förlopp från postrevolutionens nu bakåt till erövringens då tidsmässigt knyts samman.

Allegoriska framställningar av nationen

I diskurser kring nation figurerar nationen ofta i form av anonyma kvinnogestalter med den kvinnliga kroppen konstruerad som ett tecken, och i relationen mellan betecknande (signifier) och betecknad (signified) kropp sker historiskt en ideologisk kamp om mening och ägande av denna kropp.²⁰⁷ Nation, skriver Lydia Liu i en essä om förbindelsen mellan kvinnlig kropp och nationell diskurs, kan därigenom förstås inte som en oföränderlig essens, utan som en historisk konstruktion i korspunkten mellan olika subjektpositioner, narrationer och röster.²⁰⁸ I en sådan korspunkt befinner sig Frida Kahlos självporträtt, vars visuella gestaltning sluter an till en lång tradition i Mexiko av allegoriska representationer av nationen i form av kvinnliga figurer. Några av de allra tidigaste är från den koloniala epoken där allegoriska representationer för Spanien och Nya Spanien är återgivna med den mexikanska Jungfrun av Guadalupe.

Jungfrun av Guadalupe är den mest vördade religiösa gestalten i Mexiko och Guadalupekulten är historiskt sammanlänkad med Mexikos framväxt som nation.²⁰⁹ Spanjorerna ledda av Hernán Cortéz anlände till sin nya värld 1519 och 1521 var denna värld en spansk koloni. Tio år senare uppenbarade sig Jungfrun av Guadalupe vid fyra tillfällen under loppet av lika många dagar i december år 1531 för en aztek av nobel börd som kristnats och fått det spanska namnet Juan Diego.²¹⁰ För att den spanske ärkebiskopen i Mexiko City skulle låta sig övertygas om jungfruns önskan om uppförandet av en katedral på platsen för sin uppenbarelse, lät hon vid sin sista uppenbarelse rosor växa upp ur marken som Juan Diego samlade ihop och lade i sin *tilma* (halvlång tunika). När han bredde ut sin klädnad så rosorna kunde falla ned framför ärkebiskopen hade uppenbarelsen fastnat som ett fotografiskt avtryck på dess tyg. I katedralen som byggdes på platsen för hennes uppenbarelser och sedermera ersattes av en större efter att kulten kring henne växt placerades klädnaden med den fastnade bilden av Jungfrun av Guadalupe framför altaret.²¹¹

Under den koloniala fasens tidiga skede kom Jungfrun av Guadalupe att fungera som en viktig kanal för övergången från tidigare trossystem till det nya kristna och som ett redskap för att kunna ta till sig den katolska religionen.²¹² I bilden av Jungfrun av Guadalupe uppenbarelse som fastnade på Juan Diegos klädnad ingår inslag med en förspansk symbolik, som solen, månen, stjärnorna på hennes mantel, mönstret på hennes dräkt, och hennes gest med händerna.²¹³ En viktig faktor var även hennes mörka hud, likaså skeendet i samband med hennes fyra uppenbarelser, som att hon valde blommor som tecken för sin existens, hennes ödmjuka tilltal och att hon stod upp när hon talade med Juan Diego, att hon talade náhuatl samt att hon uppenbarade sig för en indian – och inte för den spanske ärkebiskopen.²¹⁴ Platsen för hennes uppenbarelse var dessutom det heliga berget Tepeyac i norra delen av nuvarande Mexiko City som var tillägnad den aztekiska frukbarhets- och modergudinnan Coatlicue, som aztekerna kallade Tonantzín. Genom sin indianska etnicitet och att hon visade sig på kultplatsen för den aztekiska gudinnan Tonantzín, kom

Jungfrun av Guadalupe att uppfattas som en indiansk jungfru och som en variant av Tonantzín, kallad Guadalupe-Tonantzín.²¹⁵ Blommorna som ”tvingade” spanjorerna att acceptera hennes uppenbarelse har även förlänats en symbolisk kod av seger till förmån för den ödmjuka indianen Juan Diego över den motvilligt accepterande spanske ärkebiskopen, vilket rymmer ett nederlag för ”det spanska”.²¹⁶

Under 1600-talet växte kulten kring Guadalupe och år 1737 utsågs Jungfrun av Guadalupe till Mexiko Citys skyddshelgon, 1754 kanoniserades hon av påve Benedictus XIV och den romersk-katolska kyrkan, och samma år utsågs hon till Nya Spaniens (Mexikos) skyddshelgon, 1910 till hela kontinenten Amerikas skyddshelgon.²¹⁷ Under 1700-talet kom kulten av Guadalupe att fungera som en symbol för en inhemska nationalism gentemot den spanska regimen och en sprituell aspekt i den creolska – spanska infödda – befolkningens sökan efter en symbol för en nationell identitet att samlas kring.²¹⁸ I kriget för ett självständigt Mexiko i början av 1800-talet stred Miguel Hidalgos trupper under Jungfrun av Guadalupes banér medan försvararna av vicekonungadömet Nya Spanien stred under Jungfrun av Remedios banér, som förts över från Spanien av Hernán Cortéz.²¹⁹ På ett symboliskt plan kom inbördeskriget för självständighet gentemot Spanien att uppfattas som ett personligt krig mellan jungfrur, där den ”spanska” Jungfrun av Remedios förlorade till förmån för den inhemska ”mexikanska” Jungfrun av Guadalupe, och där Jungfrun av Guadalupe som en symbol för *la mestizaje* med en synkretism av spanskt och indianskt segrade.²²⁰ I inbördeskriget på 1910-talet hundra år senare användes Jungfrun av Guadalupes banér av Emiliano Zapatas trupper under den mexikanska revolutionen, och under inbördeskriget på 1920-talet användes hennes banér av *los cristeros*. Den politiska roll man under historiens lopp tilldelat Jungfrun av Guadalupe har fått hennes bild att förlänas med en ideologisk innebörd, kopplad till politisk kamp, nationalism och nationell identitet och hon vördas som en mexikansk modersgestalt och *La Reina de las Americas* (Amerikas drottning).²²¹

Jungfrun av Guadalupes existens utgörs rent konkret av en fastnad *bild* på ett stycke tyg, det kläde som Juan Diego bar vid hennes uppenbarelser och kring vilken hennes kult har byggts upp. Från 1600-talet då kulten av henne tog fart och framåt, följer den målade bilden av Jungfrun av Guadalupe ”originalet”, avtrycket på Juan Diegos klädnad, så nära som möjligt. Alla återgivningar av hennes bild är därmed så likartade som möjligt. Den kopierade och massproducerade bilden av Guadalupe är den mest spridda i Mexiko och den finns överallt, i kyrkor, vid altaren, i gatuhörn, i affärer, hem, restauranger, bussar, taxibilar, som affisher, t-shirts, amuletter, statyetter, osv. Denna bild av Jungfrun av Guadalupe finns även med i några av de allra tidigaste allegoriska målningarna av Nya Spanien från det koloniala 1700-talet. Tre av dessa allegoriska målningar hänger på Museo de la Basílica de Guadalupe i Mexiko City, och de innehåller personifikationer av Nya Spaniens etniska sammansättning. En av dessa tre är målad av en anonym konstnär och dateras till ca 1746, *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como Patrona de la ciudad de México* (minnesbild av Jungfrun av Guadalupe som Mexiko Citys skyddshelgon).²²² I målningens mitt är bilden av Jungfrun av Guadalupe återgiven på ett stycke tyg som hålls upp av en man som ska föreställa Juan Diego. På var sida om Jungfruns bild står två allegoriska kvinnogestalter längst ned i målningen vilka tillsammans representerar Nya Spanien. Den ena till vänster har mörkare hud och är klädd i en tunika av fjädrar och en guldhjälm med röda plymer, den andra till höger har ljus hud och bär en röd mantel och en guldkrona.

Framför sig håller de varsitt emblem. Den ljusa i (gamla) Spaniens emblem, ett lejon, och den mörka Nya Spaniens emblem, en örn som sitter på en kaktus och håller en orm i näbben. Kaktusen är en nationell symbol som är hämtad från aztekisk mytologi, och den återkommer i flera av Frida Kahlos målningar. Örnen som sitter på en kaktus och håller en orm i näbben kom efter självständigheten från Spanien 1821 att föras in på den nya nationalstatens flagga, och i likhet med emblemet är även namnet Mexiko på nationen hämtat från aztekisk mytologi.²²³

Den andra allegoriska målningen är målad av José de Ribera y Argomanis år 1778 och den har samma titel som den förra, *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como Patrona de la Ciudad de México*.²²⁴ Den tredje målningen, *Nuestra Señora de Guadalupe de México, Patrona de la Nueva España* (Vår fru Guadalupe av Mexiko, Nya Spaniens skyddshelgon), är målad av en anonym konstnär och daterad till 1700-talet.²²⁵ Båda har en likartad komposition. I mitten i den övre delen är bilden av Jungfrun av Guadalupe återgiven omgärdad av fyra scener från berättelsen om hennes fyra uppenbarelser för Juan Diego. Strax nedanför bilden av Guadalupe sitter en örn som håller en orm i näbben på en kaktus. Kaktusen är placerad i en sjö med en ö på var sida om kaktusen, och på var sin ö i sjön står två människogestalter. I målningen av José de Ribera y Argomanis är de båda figurerna indianska män. Den till vänster har rakat huvud och är klädd i en särk och knälånga byxor, och i sin ena hand håller han upp en bukett blommor mot bilden av Guadalupe. Den andre till höger är halvnaken och draperad i fjädrar, har långt utsläppt hår, smycken i öron och kring hals, och över ryggen har han en pilbåge och ett koger fyllt med pilar. I den andra målningen av en anonym konstnär är figuren till höger i bilden återgiven ungefär som i den förra, klädd i fjädrar och med pilbåge och koger på ryggen. Figuren till vänster, som i den förra förmodligen var avsedd att föreställa Juan Diego, är här antingen en man eller en kvinna som är klädd i en lång röd mantel, har ljus hud och håller en gyllene krona i sina upplyfta händer. På öarna som de båda personifikationerna står på är det i denna målning skrivet *Europa* respektive *America*, vilket ger det omgivande vattnet dubbla innebörder, dels sjön (*Lago Texcoco*) där Mexiko City byggdes på ruinerna av aztekernas Tenochtitlán, och dels havet mellan kontinenterna.

Denna tradition med allegoriska framställningar av nationen i form av människogestalter fortsatte efter revolutionen på 1910-talet in i den postrevolutionära epokens omgestaltung



Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como Patrona de la ciudad de México (daterad till ca 1746), av anonym målare, olja på duk, 126,4 x 96,2 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexiko City.

av den nationella identiteten. Under de postrevolutionära decennierna formligen väller anonyma kvinnofigurer in över dukar och väggar vilka är återgivna i vitt, rött eller svart, sittande, badande, dansande, musicerande, liggande, vilande, insomnande, osv.²²⁶ Allegoriska kvinnogestalter förekommer även i Diego Riveras många väggmålningar i Mexiko City med omnejd, som i det tidigare kapellet i Chapingo (1926-1927) där Rivera använt Lupe Marín och fotografen Tina Modotti som modeller, vilka förvandlats till avindividualliserade och anonyma kvinnogestalter.²²⁷ Flera av kvinnogestalterna utmed väggarna i Chapingo är nakna och placerade liggande på marken, några delvis nedsänkta i jorden med ansiktet dolt av hår eller vända in mot bildrummet med kroppen skildrad från sidan eller med ryggen ut mot betraktaren.²²⁸ Som metaforer för jord, natur och fertilitet är kvinnornas kroppar återgivna som materia och ett med jorden i linje med traditionella föreställningar om en kvinnlig sexualiserad jord och land i termer av kvinna, vilket i sin tur följer en traditionell uppdelning av kön med män länkade till tanke, förnuft, aktivitet och kultur, och kvinnor till kropp, känslor, passivitet och natur.²²⁹ Denna typ av allegoriska kvinnoframställningar förekommer ända fram på 1950-talet, som i Rufino Tamayos målningar *Hyllning till la Raza* (1952), *Nationens födelse* (1952), och *Den amerikanska kontinenten* (1955).²³⁰

I jämförelse med samtida allegoriska kvinnorepresentationer från de postrevolutionära decennierna har Frida Kahlos metaforiska självporträtt en betydligt större närhet till de tre tidiga allegoriska målningarna från 1700-talet med bilden av Jungfrun av Guadalupe, både vad gäller stil och motivens komposition, likaså vad gäller symbolspråket och användningen av emblem samt den omgivande uppsättningen tecken av nationell karaktär. Uppdelningen i de tidiga allegoriska återgivningarna från 1700-talet av Nya Spanien i två olika personifikationer genom attribut som färg på hud, klädedräkt och symboliska emblem, kan även jämföras med hur Frida Kahlo delar upp sin egen självrepresentation i flera versioner genom attribut som färg på hud, klädedräkt och symboliska inslag i några av sina självporträtt, som två versioner i *De två Fridorna* (1939) och *Hoppets träd* (1946), och tre i *Hjärtat* (1937) och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949). Samtidigt baseras de övriga självporträtten på en sammansmältning av meningsbärande attribut i dessa nationella allegorier, vars visuella koder transformerats till en syntes av en nationalistisk ikonografisk tradition. Frida Kahlos teckenbaserade självrepresentationer skulle kunna beskrivas som en sammansmältning av dessa tidiga allegoriska målningarnas tre gestalter, vars ljushyade representant för gamla Spanien och mörkhyade för Nya Spanien förenats till en nationell representation i form av en blandad *mestiza* som samtidigt lånat drag av Guadalupebildens ikonografi. Självporträttens repetitiva återupprepning i form av likartade bildframställningar fungerar även som en upprepning av Guadalupekultens repetitiva process med likartade Guadalupebilder.

I Mexiko är bilden av Jungfrun av Guadalupe ett nationellt emblem och som religiös gestalt vördas hon framförallt inom samhällets lägre sociala skikt. Som *morena* (mörk) fungerar hon som en folkets jungfru, en identifikation med lidandet och en tröstande modersgestalt som ger villkorslös kärlek.²³¹ Guadalupes kontrast är Malintzín. Dessa båda nationella modersfigurer vilka båda förekom under en och samma tidsperiod – under och strax efter erövringen – är specifikt mexikanska företeelser, kulturellt och historiskt koppade till Mexiko som nation och en nationell identitetsuppfattning. Mellan dessa båda nationella modersfigurer skär en religiös/katolsk grundad skamproblematik baserad på

kvinnligt kön som fått Guadalupe och Malintzín att symboliskt motsvara kategorierna horan och madonnan. Jungfrun av Guadalupe är den rena och kyska, jungfruliga och obefläckade mexikanska modern, den enda kvinnliga gestalten i Mexiko som en machokultur egentligen kan visa någon vördnad för.²³² Malintzín är den skuldbelagda, föraktade modern, och genom att hon sätts i förbindelse med ett manligt/spanskt sexualiserat våld och erövringen som en metaforisk våldtäkt och dessutom är moder till den son med Hernán Cortéz som symboliskt fått representera den förste blandade *mestizon*, kan det symboliska upphovet genom Malintzín till Mexikos blandade *mestizo*-befolkning och kultur beskrivas som en "befläckad avelse", oren och fylld av skam och skuld.

Både Jungfrun av Guadalupe och Malintzín har av tradition – och fortfarande under Frida Kahlos tid – framställts som passiva gestalter, men parallellt med senare omskrivningar av Malintzín har även Guadalupe förändrats. I Mexiko är bilden av Jungfrun av Guadalupe en så pass religiöst laddad symbol att omförvandlingar av hennes bild lett till ursinniga manifestationer och protester.²³³ Inom chicano/a-kulturen norr om gränsen har Jungfrun av Guadalupe och Malintzín omvärderats och använts som inspiration för befrielse och uppbrott. I en nordamerikansk kontext är Jungfrun av Guadalupe en av de viktigaste symbolerna för kulturell identifikation med Mexiko och identitetskonstruktioner baserade på en latinsk etnicitet, och bilden av Jungfrun av Guadalupe som markör för etnicitet har laddats med en ny slags kraft med ett bejakande av och en stolthet över kulturellt ursprung. Hennes bild förekommer inte bara i kyrkor och hem, hon målas på husväggar av unga muralmålare eller sprayas av graffitikonstnärer, dekorerar bilar och kläder, bärs som amulett och tatueras in i huden, och konstnärer som arbetat med bilden av Jungfrun av Guadalupe har förvandlat betydelsebärande koder i hennes bild vilket gett henne en ny utstrålning.²³⁴ I verk av chichanakonstnärer, som till exempel *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Chicanos* (1975) av Ester Hernández och en Guadalupetriptyk (1978) av Yolanda López, har hon förvandlats till en stark madonna med en annorlunda utstrålning och beskaffenhet än tidigare, från en passiv jungfru med nedslagen blick till en styrkesymbol av feministiskt slag.²³⁵ Norr om gränsen spelar Jungfrun av Guadalupe även en viktig roll inom feministisk teologi. Hon har tolkats som en jungfru som erbjuder andra aspekter för identifikation än Jungfru Maria och dels knutits närmare den aztekiska modergudinnan Tonantzín och dels gett upphov till en annorlunda gudsuppfattning, som den kristna gudens kvinnliga ansikte och en aktiv och stark symbol ur vilken kvinnor hämtar kraft och styrka.²³⁶ Men fastän både Guadalupe och Malintzín har omdefinierats och laddats med nya betydelseinnehåll lever den negativa kraft som utövas på kvinnor i relation till katolicismens jungfru/madonnaideal kvar genom skuldbegreppet "hora".²³⁷ För chicanas har denna religiösa/katolska grundade skamproblematik i förbindelse med kvinnligt kön en etnisk dimension. En etniskt baserad chicana-identitet kräver enligt Gloria Anzaldúa en upplösning av det dikotoma begreppspar "horan" och "madonnan" för att kvinnor ska kunna bejaka sin icke-vita etnicitet. I *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* skriver Anzaldúa:

As long as woman is put down, the Indian and Black in all of us is put down. The struggle of the mestiza is above all a feminist one. As long as *los hombres* think they have to *chingar mujeres* and each other to be men, as long as men are taught that they are superior and therefore culturally favored over *la mujer*, as long as to be a *vieja* is a thing of derision, there can be no real healing of ours psyches. We are halfway there – we have

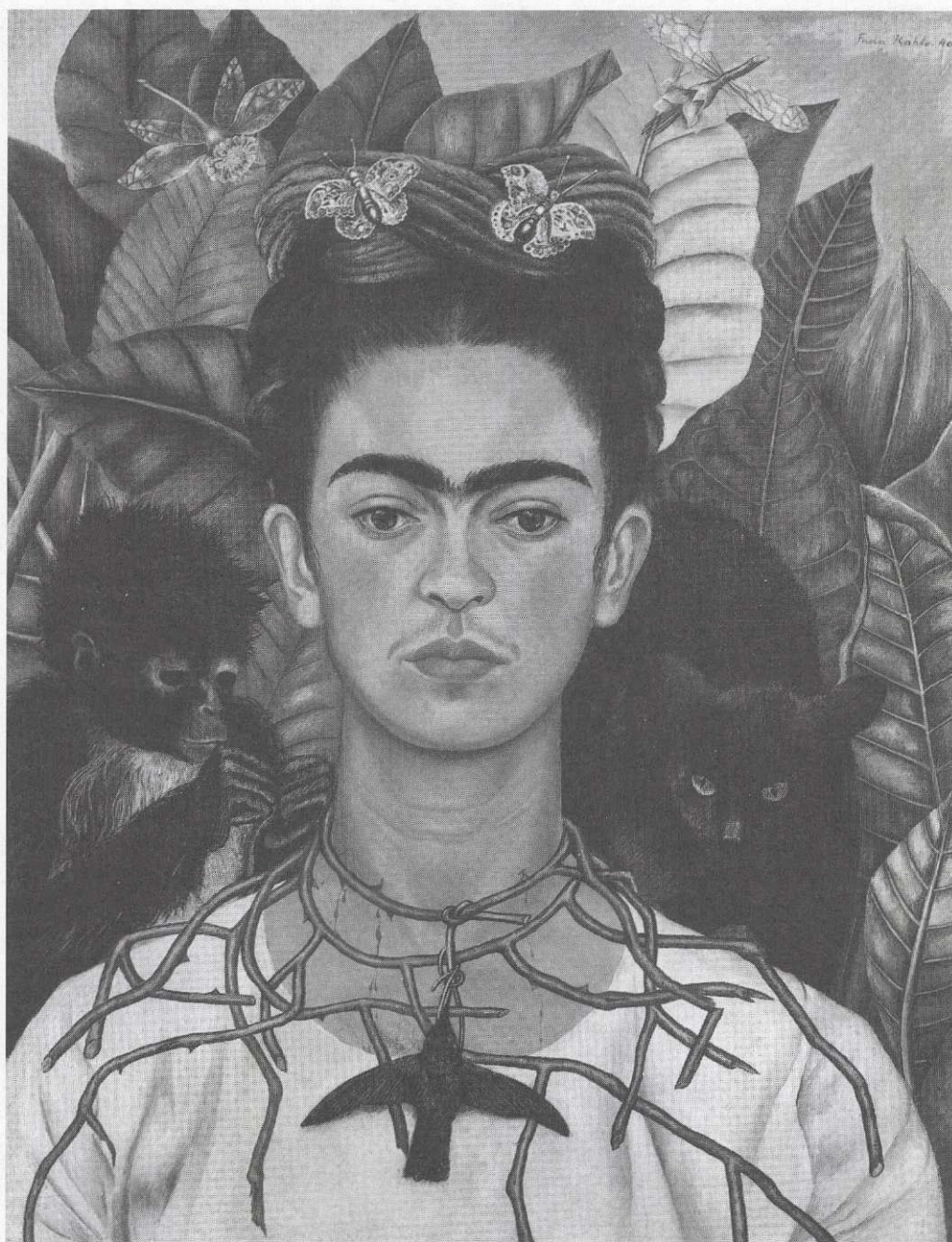
such love of the Mother, the good mother. The first step is to unlearn the *puta / virgen* dichotomy and to see *Coatlapoeh-Coatlicue* in the Mother, *Guadalupe*.²³⁸

Frida Kahlos självporträtt rymmer en konfrontation med denna problematik. Genom att placera sin självrepresentation inom ramen för en nationalistisk ikonografisk tradition där hon lånar drag från Guadalupekultens bildtradition, vad man enligt sociologen Dick Hebdige skulle kunna beskriva som *stjäl* symboliska tecken från hennes ikonografi, och samtidigt vänder på de negativa konnotationer som är sprungna ur Malintzín och det kvinnoförnedrande begreppet *la chingada*, förändras polariseringen dem emellan.²³⁹ Därigenom dekonstrueras även det dikotoma begreppspar som de symboliserar. Samtidigt innebär anspelningarna på de nationella modersgestalterna Guadalupe och Malintzín genom de konnotationer de bär på en dynamisk motsättning med en polaritet mellan renhet och smuts, vördnad och förakt, befläckelse och obefläckelse, men även mellan himmel och jord, religiöst och profant. Dessa koder blir i Frida Kahlos självporträtt sammanförda i bilden av hennes självrepresentation, där hon genom en historiskt förankrad nationell ikonografi träder in i rollen av en nationell ikon med en upplösning av den negativa laddningen och till synes olösliga konflikten mellan kvinnligt kön/genus och indiansk etnicitet. Denna allegoriska representation bär på en positiv kraft och denna positiva kraft fungerar som en förklaring till varför just Frida Kahlos bildspråk kommit att spela en så betydelsefull roll i en sökan efter visuella uttryck för olika identiteter som kräver en omdefiniering av fördomande strukturer.

Frida Kahlos visuella projekt

På 1920-talet hade Vasconcelos hyllat katolicismen, erövringen och spanjorerna, tre komponenter med inbördes återkopplingar. Som påtalats tidigare var detta problematiskt för många i en framväxande intellektuell medelklass, när rötterna för nationen placerades i ett förkolonialt förflutet – före spanjorernas erövring av indianerna – och genom det antikatoiska klimatet efter revolutionen i Mexiko, då många förhöll sig kritiska till den katolska kyrkan.²⁴⁰ Ur ett postrevolutionärt perspektiv, vilket låter sig beskrivas som ett postkolonialt i betydelsen kritisk analys av koloniala maktstrukturer, utgjorde katolicismen en förtryckarstruktur genom att den katolska religionen användes som ett verktyg efter erövringen av det aztekiska väldet med vilket spanjorerna genomdrev kolonialiseringen av den inhemska befolkningen. Genom att den katolska religionen skrevs in i en dominerande bildtradition förankrades denna förtryckarstruktur även visuellt. Flera av den postrevolutionära generationens konstnärer gav öppet uttryck för sin avståndstagande attityd gentemot den katolska kyrkan som institution och till katolicismen som religionen i sina bilder. Denna kritik ingår även i Frida Kahlos bildproduktion. Tydligt uttalad genom sexualitetstematiken, kroppsåtergivningen och införandet av apan, subtilt genom en bildspråklig strategi där hon tar i bruk ett katolskt symbolspråk men med en omkastning av koder, parodiska citat och ett förändrat symbolinnehåll, vilket senare kom att användas som postkoloniala strategier inom latinamerikansk bildkonst.²⁴¹

I sökandet efter visuella uttryck för en omdefinierad nationell identitet i det av Vasconcelos initierade muralprojektets tidiga skede, knöt flera konstnärer an till existerande motivtraditioner. Flera av muralerna från tidigt 1920-tal på Preparatoria sluter an till



Självporträtt med törnehalsband (1940), olja på duk, 63,5 x 49,5 cm. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

allegoriska framställningar hämtade från en katolsk bildtradition, som Diego Riveras kristna skapelse-allegori i indiansk tappning, Fernando Leals av indianska religiösa ceremonier, Jean Charlots av spanjorernas massaker på aztekerna, och José Clemente Orozcos revolutionsmotiv.²⁴² Även flera av Diego Riveras muraler på Utbildningsministeriet (1923-1928) och i Chapingo (1924-1927) innehåller anspelningar på en kristen symbolik genom scener av frontalt återgivna arbetare och indianer vilka står med utsträckta armar åt sidorna som i korsfästelse-scener, och i det tidigare kapellet i Chapingo är för övrigt det visuella programmet i taket med socialistiska arbetarmotiv baserat på Leonardo da Vincis takmålningar i Sixtinska kapellet i Vatikanen.²⁴³ Flera av Orozcos motiv med antireligiösa teman har titlar som refererar till bibliska motiv, som *Kristus slår sönder sitt kors* (1943), *Lazarus återuppståndelse* (1943) och *Den helige Stefans martyrium* (1943), och Siqueiros expressiva måleri med motiv av historiska personer från det aztekiska väldet har också titlar som refererar till en kristen mytologi som till exempel hans sena *Cuauhtémocs återuppståndelse* (1950).²⁴⁴ I en jämförelse mellan den postrevolutionära generationens måleri och Frida Kahlos måleri finns vad avser visuellt utförande flera gemensamma nämnare. Men i jämförelse med samtida kvinnliga konstnärer som Olga Costas naivistiska och nästan avpolitiserade måleri, María Izquierdos surrealistinfluerade motiv, eller invandrade europeiska kvinnliga konstnärer som Alice Rahon, Remedios Varo och Leonora Carrington vars måleri knyter an till en surrealistisk tradition från Europa, har Frida Kahlos måleri en betydligt större närhet vad avser ideologiskt innehåll med måleri av konstnärer som Adolfo Best Maugard, Abraham Angel, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, Juan O'Gorman, Rivera, Siqueiros och Orozco, med anknytning till ett statligt sanktionerat muralmåleri. Men när dessa konstnärer alltmer lämnar en bildspråklig förankring i den katolska religionens ikonografi och motiv gör Frida Kahlo tvärtom, istället närmar hon sig den katolska traditionens bildspråk.

Som framgått av kapitel 2 var Frida Kahlo från sin barndom och uppväxt väl förtrogen med den katolska religionen, dess ritualer och bildtraditioner, men tog som vuxen i likhet med många andra konstnärer och intellektuella avstånd från katolicismen som religion. Ändå är referenserna till den katolska bildtraditionens motivkategorier och symbolspråk genomgående i Frida Kahlos bildspråk, framförallt från år 1937 och framåt, genom solen och månen och passionssymboler som törnekransar, öppna sår, rinnande blod, och det blödande hjärtat, och mariologiska attribut som en mur av växtlighet, fjärlar, blommor, bröstmjolk, och tårar.²⁴⁵ Det är också samma slags ansiktsuttryck i Frida Kahlos självporträtt vi möts av i den katolska traditionens martyr- och helgonbilder – stoiskt behärskat, allvarligt och stelt – vilket i kombination med den lidandediskurs som självporträtten skriver in sig i med tårar på kinderna, rinnande blod, sår på kroppen och skadade kroppslemmar knyter an till den katolska bildkonstens uttryck av lidande och sublimerad smärta, och i flera av sina självporträtt intar hon även den symboliska platsen för gestalter som Kristus, Jungfru Maria, helgon och martyrer.

I likhet med den katolska bildtraditionens motivkategorier och symbolspråk är porträttmåleri en genre som fördes över till den ”nya världen” från Spanien. Det sätt på vilket Frida Kahlos självporträtt är strukturerade följer ett mönster som är hämtat från Europa under den tidiga renässansen, det vill säga den epok som motsvarar den epok då spanjorerna drev igenom erövringen av sin nya värld. Den mall som Frida Kahlos självporträtt följer med en hieratisk, centraliserad och symmetrisk bildkomposition överensstämmer

med porträttmåleri i Europa under renässansen, inte minst ett spanskt porträttmåleri från 1500-talet och porträtt av den spanska kungafamiljen av Alonso Sánchez Coello, Antonio Moro, Franz Pourbus, Bartolomé González och Sofonisba Anguissola, samt senare porträtt från 1600-talet av Diego Velázquez da Silvas.²⁴⁶ Den stiltradition med vilken flera av Frida Kahlos självporträtt är målade, med en kylig och nästan "krispig" realism med minutiöst utformade detaljer, menar jag har en betydligt större närhet till en akademisk, europeisk och inte minst en spansk renässanstradition än en folklig och naivistiskt präglad mexikansk porträtt-tradition från 1800-talet.²⁴⁷

Referenserna till en katolsk bildtradition i målningar som *Hjärtat* (1937), *Jag och min amma* (1937), och *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego och Señor Xolotl* (1949) har beskrivits i tidigare textavsnitt. I två självporträtt från 1940, båda i delfigur, framstår Frida Kahlos gestalt genom referenserna till ett katolsk symbolspråk som en Kristusgestalt. I *Självporträtt dedicerat till doktor Eloesser* (1940) är den övre synliga delen av kroppen draperad i ett brunt kläde som en mantel, och kring halsen är en törnekvist virad vars taggar trängt in i hudens kött och lämnat blodiga sår från vilka droppar av blod sipprar fram.²⁴⁸ I *Självporträtt med törnehalsband* (1940) är hennes gestalt återgiven i en enkel vit särk.²⁴⁹ Kring halsen är törnekvistar virade till ett dekorativt nätverk vars taggar trängt in i hudens kött och fått droppar av blod från såren att falla ned utmed hennes hals. På en av törnekvistarna kring halsen är en svart kolibri, vilken tolkats som en referens till aztekisk mytologi, fästad som ett smycke i halsgropen.²⁵⁰ Håret är uppsatt i en fläta med en tjock härva av lila ullgarn och lagt ovanpå huvudet i en form som bildar en liggande åtta eller en evighetsymbol. På ullgarnets kringla sitter två vita fjärilar med vingar av spets och ovanför dem svävar två trollsländeliknande blomknoppar på skira vita vingar, vilka tillsammans med fjärilarna bildar en svävande vit gloria ovanför hennes huvud. Huvudet är i likhet med i *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929) återgivet frontalt, och dessa två självporträtt är de enda i Frida Kahlos samlade produktion av självporträtt där huvudet *inte* är vridet i trekvartsprofil. I *Självporträtt med törnehalsband* (1940) är blicken inte heller riktad rakt mot betraktaren utan något nedåt, vilket annars inte förekommer i något av de över 60 andra självporträtten. Det är även det enda av Frida Kahlos självporträtt där en katt finns med, svart till färgen och placerad bakom hennes ena axel. På den motsatta axeln sitter en svart apa som tillsammans med den svarta katten bildar basen i en pyramidformad triangel vars topp utgörs av det svarta håret på hennes huvud och i vilken Frida Kahlos frontalt och symmetriskt återgivna ansikte skrivs in. Det frontalt återgivna ansiktet, glansdagarna över huden, den nedåtriktade blicken, och skimret i de fuktiga ögonen i detta självporträtt får det att fungera som en anspelning på ett av Albrecht Dürers mest välkända självporträtt, *Självporträtt med pälskrage* (1500) där Dürer är återgiven som en Kristusgestalt, vilket har tolkats som en referens till hieratiska Kristusbilder som anspelar på Veronikas svetteduk med ett avtryck av Kristus ansikte.²⁵¹ Inslagen med törnekvistarna kring halsen och fjärilarna ovanpå huvudet i Frida Kahlos självporträtt har å andra sidan en parallell i ett tre år tidigare porträtt av den franske surrealisten Roland Penrose, *Porträtt av Valentine* (1937), men där enbart en törnekvist är lagd kring halsen på hans hustru och fjärilarna är placerade framför hennes ögon och mun, vilket förvandlar hennes porträtt till en stum och blind kvinnorepresentation.²⁵²

I *Det sårade bordet* (1940) från samma år som de två självporträtten i delfigur intar Frida Kahlos gestalt också platsen för Kristus.²⁵³ I detta självporträtt är hennes gestalt



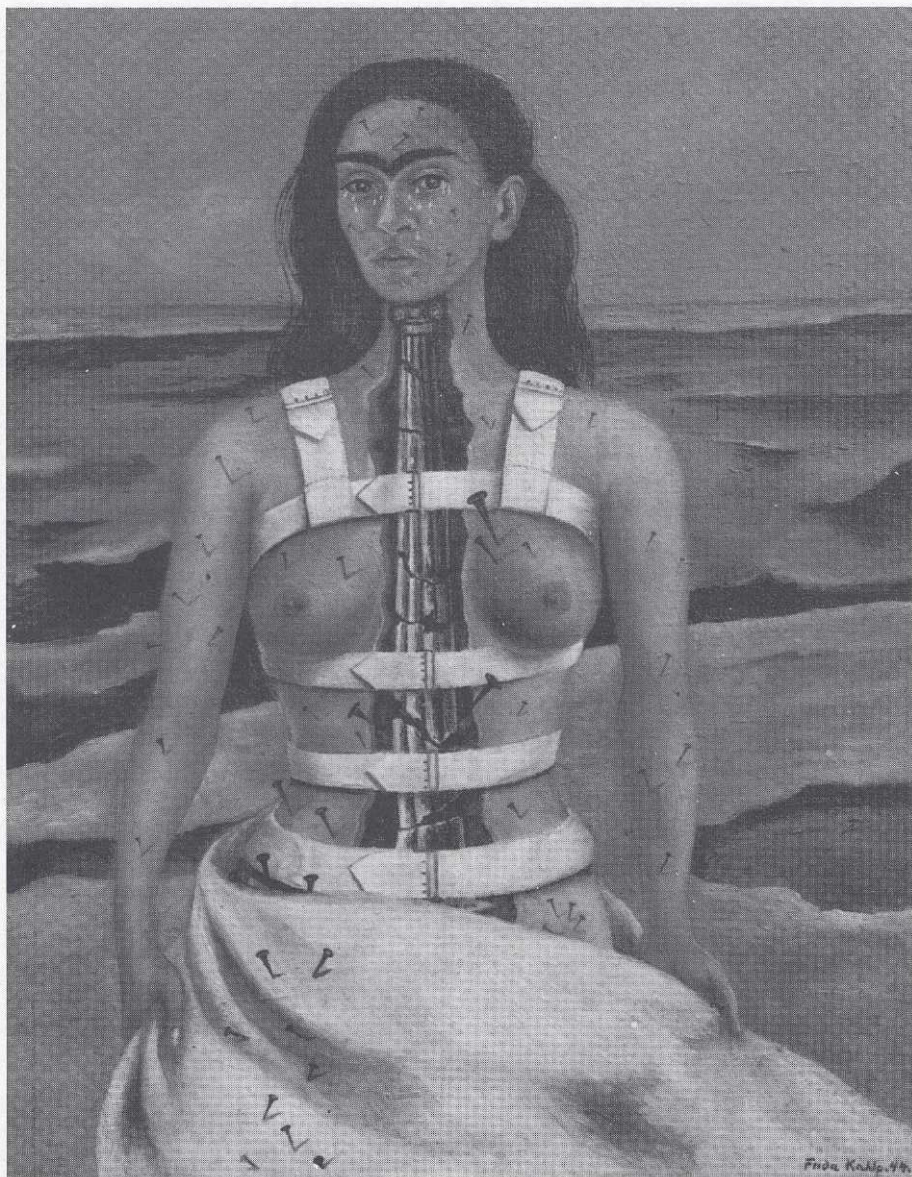
Det sårade bordet (1940), olja på duk, 121,6 x 245,1 cm (försvunnen).

återgiven i helfigur i bildens mitt, klädd i tehuandräkt och sittande bakom ett bord tillsammans med sex olika gestalter, tre på var sida. Den närmast till höger föreställer ett begravningsföremål från Nayarit i form av en keramikskulptur i mänsklig gestalt ur Frida Kahlos och Diego Riveras samling förkoloniala skulpturer, därefter en *calavera* i form av ett skrattande skelett, samt utmed bordsändan en hjort av det slag som hölls som husdjur i trädgården till bostaden i Coyoacán.²⁵⁴ De tre figurerna till vänster föreställer en Judasfigur av *papier maché* vilka Diego Rivera samlade på, samt utmed bordsändan lillasystern Cristinas båda barn Isolda och Antonio Kahlo.²⁵⁵ De tre förmänskligade figurerna närmast Frida Kahlo är delvis återgivna som en del av hennes kropp. *Calavera*-skelettet har slingor av hennes hår virade kring den ena av sina stältrådsarmar. Keramikskulpturen har en arm som är förlängd och övergår i den ena av Frida Kahlos armar ovanför hennes armbåge. Judasfigurens ena arm är återgiven som om den utgör den andra av Frida Kahlos armar. Hennes egen arm på den sidan av hennes kropp är visuellt nedtonad genom att den är dold bakom hennes svarta hårsvall och bakom bordet. Bordet är placerat på ett golv med breda träplankor och bakom bordet är en jämn rad av uppförstorade växtblad återgivna vilka följs uppåt i bilden av en himmel översållad av moln. Bakgrundens utomhusmiljö med växter och en himmel framstår som en platt yta, nästan som en tapet på en vägg eller en kuliss som lodrätt tar vid i en rät vinkel från golvplanet. I bildens förgrund är två från-dragna tunga röda draperier placerade på var sida om scenen i mitten, vilket får scenen i mitten att framstå som en teaterscen och golvet som ett scengolv, en effekt som även draperierna i *Mellan draperierna* (1937) ger.

Det frontalt återgivna motivet i *Det sårade bordet* (1940) anspelar på klassiska nattvardsmotiv, som Leonardo da Vincis välkända muralmålning *Den sista måltiden* (ca 1495-98) i S. Maria delle Grazie i Milano.²⁵⁶ Nattvardstematiken i bilden har ytterligare betonats av att

träbordet har kvistmärken vilka är återgivna som blödande sår. Från två av bordets kvistmärken rinner blod ut över bordsskivan, över bordets främre kant och ner på golvet. Från ett märke rinner det genom ett hål i bordet ner blod i en jämn ström av droppar på tehuankjolen där det bildats ett rött märke på den vita spetsbården. Från ytterligare två kvistmärken rinner det genom hål i bordet ner blod på golvet där det bildas stora blodpölar, från vilka rännilar av blod fortsätter att rinna utmed golvets träplankor framåt i bilden mot betraktaren. Bordsbenen är dessutom utformade som fyra nakna människoben med fötter, vilket förmänskligar det blödande bordet till en blödande kropp och ytterligare understryker en nattvardstematik. Inslaget med människoben på en möbel påminner om ett liknande inslag i ett några år tidigare självporträtt av Leonora Carrington som bosatte sig i Mexiko 1942, *The Inn of the Dawn Horse* (1936-1937), där Leonora Carringtons sittande gestalt är placerad i en fätölj vars ben är utformade som mänskliga fötter klädda i kängor liknande de Leonora Carrington har i bilden.²⁵⁷ I Frida Kahlos självporträtt påminner scenen i mitten med hennes gestalt omgiven av tre förmänskligade figurer om en film från året innan målningens tillkomst, *The Wizard of Oz* (1939), där Judy Garland spelar texasflickan Dorothy som tillsammans med fågelskrämman utan hjärna, plåtmanen utan hjärta och lejonet utan mod tar sig till den förtrollade smaragdsktaden där trollkarlen av Oz härskar och får sina önskningar uppfyllda.

Ytterligare två av Frida Kahlos självporträtt i helfigur, *Den brustna kolonnen* (1944) och *Den lilla hjorten* (1946), knyter tydligt an till den katolska bildtraditionens motiv och symbolspråk. Miljön i *Den brustna kolonnen* (1944) utgörs av ett vidsträckt landskap med djupa fåror som vid horisonten övergår i en strimma hav under en blå himmel.²⁵⁸ I förgrunden är Frida Kahlos gestalt återgiven från mitten av lären och uppåt. Höftpartiet är draperat av ett vitt skyнке medan resten av kroppen är naken, och från bäckenpartiet upp till hakan löper en öppning utmed kroppen i vilken en sönderfallande jonisk kolonn är återgiven. Runt kroppen löper tvärgående vita tygband vilka är ihopknäppta som skärp och i hennes ansikte faller droppar av stora vita tårar utmed kinderna. Ansiktet och kroppen är översållade av spikar vars spetsar förts in en bit i huden, och spikarna försätter neråt i bilden i en jämn rad utmed det vita höftskynket. Återgivningen av kroppen anspelar på en europeisk tradition med motiv av martyren San Sebastian som med den avklädda kroppen täckt av pilar står bunden vid en pelare eller en kolonn. I Europa förekommer kolonnen även i scener ur Kristi lidandehistoria av Kristi gisslande där Kristusrepresentationer antingen står eller sitter med händerna fastbundna vid en kolonn, som i en målning av Diego Velázquez från 1628-29 där en Kristusgestalt i vitt höftskynke sitter med pinoredskapen framför sig, har händerna fastbundna vid en kolonn och betraktas av en ängel och en personifikation av den kristna själen.²⁵⁹ I Mexiko finns en motivtradition med Kristus kallad *El Señor de Colonna*, där Kristus återges ensam och efter gisslandet med blodig kropp och händerna fastbundna vid en kolonn. Gloria Fraser Giffords skriver att under 1600-talet var scener av de smärtsammaste passagerna i Kristus liv, som Kristus vid kolonnen, bland de mest populära motiven inom *retablo*-måleriet (små altarbilder).²⁶⁰ Denna typ av motiv förekom även under 1800-talet i *exvoto*-måleriet (tacksägelsebilder), där scener är inflikade av Kristus som med ett skyнке kring höfterna och rinnande blod utmed kroppen står bunden vid en kolonn.²⁶¹ Denna typ av motiv ingår i en annan av Frida Kahlos målningar, en *recuerdo* (åminnelsebild) av en död pojke kallad *Finklädd för paradiset* (1937), där en pappersbild av *El Señor de Colonna* är lagd på kudden intill det döda barnets huvud.²⁶²



Den brustna kolonnen (1944), olja på duk, 40 x 30,7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexiko City.

Kolonnen förekommer även i motiv av Jungfru Maria, framförallt i Spanien med kulturen av Jungfrun av kolonnen i Zaragoza. Enligt legenden om hennes uppenbarelse för Johannes evangelisten, som anses ha fört kristendomen till Spanien och vara begravd i Santiago de la Compostela, uppenbarade sig Jungfru Maria på den plats som sedan kom att bli staden Zaragoza och överlämnade en statyett av sig själv och en kolonn av jasper, vilka anses vara desamma som förvaras i den basilika som byggdes på platsen, *El Pilar* i Zaragoza.²⁶³ Jungfruns uppenbarelse för Johannes har skildrats i en målning från 1760 av Francisco Bayeu y Subias, där en grupp änglar för ner en statyett och en kolonn från himlen till Johannes framför Jungfrun i bildens mitt.²⁶⁴ På Pinacoteca del Templo de la Enseñanza i Mexiko City finns en odaterad målning av en anonym konstnär vars motiv är baserat på denna tradition, *Nuestra Señora del Pilar*.²⁶⁵ Den föreställer Jungfru Maria med Jesusbarnet som omgiven av en gloria av änglahuvuden står på en pelare i bildens mitt med en skara knäböjande troende på marken nedanför, och enligt Fausto Zerón-Medina är målningen ämnad att återge Christofer Columbus upptäckt av Amerika på dagen för *la Virgen del Pilar*.²⁶⁶ För referenser i Mexiko kan Frida Kahlos målning *Den brustna kolonnen* (1944) även sättas i samband med en dikt av Sor Juana tillägnad en vän, Countess Paredes, som Sor Juana enligt Jean Franco indentifierade som en "kosmisk kvinna" (*the cosmic woman*).²⁶⁷ "Each part of the countess' body is compared to nature or state, geography or establishment", skriver Franco om dikten: "Her eyebrows are like the weapons of the army, she is a prison, her cheeks a university, her chin is described architectonically, her throat is the source of music, her body is described as geography, as Doric and Ionic architecture".²⁶⁸

Inslaget med kolonnen kan även jämföras med förekomsten av kolonner i motiv av samtida mexikanska målare. I en fresk av José Clemente Orozco, *American Civilization – Modern Migration of the Spirit* (1932) på Dartmouth College i New Hampshire, ligger en hög med kasserade krigsvapen i bakgrunden och i förgrunden står en Kristusgestalt med en yxa i handen framför ett nedhugget kors och en sönderslagen jonisk kolonn.²⁶⁹ En liknande tematik förekommer i en väggmålning av David Alfaro Siqueiros, *Porträtt av borgerskapet* (1940) på de mexikanska elektrikernas fackförbund i Mexiko City, där krigsscener omgärdar sönderfallande joniska kolonner i bildens mitt.²⁷⁰ Placeringen av vita tygband kring den nakna kroppen har även en motsvarighet i ett fotografi av Manuel Alvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (det goda ryktet sovande) (1939), där en naken ung kvinna ligger utsträckt på rygg i solen med fötter och höftparti omvirade av breda tvärgående remsor av vitt bandage.²⁷¹ I Frida Kahlos målning har referenserna till katolska bildtraditioner med kolonner i motiv med Kristus och Jungfru Maria från både Mexiko och Europa kombinerats med San Sebastian-motivet. Men istället för att kroppen är placerad intill eller ovanpå en kolonn är kroppen återgiven *runtomkring* en kolonn som är på väg att falla samman. Med den joniska kolonnen placerad som en fallossymbol inuti kroppen, får dessa referenser i kombination med förekomsten av kolonner som en negativt kodad civilisationsmetafor i samtida måleri hennes gestalt att framstå som korsfäst inifrån av en manligt kodad europeisk kultur.²⁷²

I målningen *Den lilla hjorten* (1946) slutligen återges en hjort mellan två rader höga kala trädstammar.²⁷³ Hjortens hals övergår i Frida Kahlos huvud med två stora hjorthorn och med hjortöron ovanför sina egna öron. På hjortens kropp har nio pilar genomborrat dess päls och från såren rinner blod ut över pälsen. På marken framför ligger en avbruten kvist

med små löv, och i bakgrunden skjuter gula blixtar från ett åskmoln tunna zig-zag streck över himlen och en strimma hav. Frida Kahlo målade *Den lilla hjorten* i april 1946, och den 3 maj skickade hon målningen till Arcady och Lina Boytler i New York med en bifogad dikt hon skrivit, som lyder:

Here you have my portrait / so you'll keep me in mind / through all the days and nights / when we are not together. / A portrait of my sadness / on the entire canvas, / but that is my condition / and I've no modesty. / However, there's rejoicing / I carry in my heart / to know that Arcady and Lina / do love me as I am. / Accept this little picture / painted with tender feelings / for all your noble kindness / and your immense affection.²⁷⁴

Herrera skriver att en spansk flyktingvän berättat att pilarna i bilden betecknade Frida Kahlos lidande som ett resultat av manligt förtryck, en symbolik som har en parallell i en senare dikt om en hjort av Gloría Anzaldúa kallad *Cervicide* (dödandet av en hjort).²⁷⁵ I en omarbetad katalogtext till en utställning 1982 av Frida Kahlos måleri och Tina Modottis fotografi, tolkar Laura Mulvey och Peter Wollen målningen som en symbolisk återgivning av sig själv som ett instrument för lidande, vilket de sätter i samband med en strof om en sårad hjort i en dikt av Sor Juana Inés de la Cruz, som lyder:

If thou seest the wounded stag
that hastens down the mountain-side,
seeking, stricken, in icy stream

ease for its hurt,
and thirsting plunges in the crystal waters,
not in ease, in pain it mirrors me.²⁷⁶

Till scenen med hjorten finns även en parallell i en berättelse ur Ovidius *Metamorfoser*.²⁷⁷ Den handlar om en hjort som utan rädsla närmade sig människor och blev vän med den unge och vackre pojken Cyparissus som brukade leda hjorten till gläntor med friskt gräs och klart källvatten. En dag blev hjorten som lagt sig för att vila i trädens skugga av missstag skjuten till döds av pojken som bad guden Apollo om att få sörja hjortens död förevigt, då Apollo förvandlade Cyparissus till ett högt smalt träd, en cypress, och därav kommer förbindelsen mellan detta träd och kyrkogårdar som en plats att sörja på. Nämnas kan även att i biblioteket i Frida Kahlos hus finns en bok i vars titel hjort ingår, *The land of the Pheasant and the Deer*, skriven av Antonio Mendiz Bolio med illustrationer av Diego Rivera.²⁷⁸

Inom en katolsk ikonografisk tradition i Europa förekommer hjorten i samband med två helgon, Sankt Hubert och Sankt Eustace, där hjorten har ett krucifix mellan sina horn.²⁷⁹ I två målningar från 1400-talet återges helgonets omvändelse till kristendomen vilket sker framför en hjort i en skogsglänta. I den ena som skildrar Sankt Huberts omvändelse, står helgonet omvigen av sina skällande hundar på knä framför en hjort på en smal skogsväg som leder in i en skog, och i en lund i bakgrunden ses ytterligare en hjort som jagas av en grupp jägare till häst.²⁸⁰ I den andra målningen som skildrar Sankt Eustaces omvändelse, sitter helgonet på en häst med sina hundar omkring sig och framför dem står en hjort med ett stort krucifix mellan sina horn.²⁸¹ Den omgivande skogsmiljön är fylld av olika slags djur varav flera är hjortar, och i bildens förgrund är ett textband infört som är lämnat tomt utan text. Förutom referenserna till en katolsk bildtradition med



Den lilla hjorten (1946), olja på masonit, 22,4 x 30 cm. Privat samling, USA.

hjortar har kombinationen av ett människohuvud på en djurkropp en visuell parallell i förkoloniala skulpturer av inhemska hårlösa hundar med mänskliga ansikten i terrakottafigurer från Colima.²⁸² Frida Kahlos placering av sitt ansikte på en hjortkropp kan även knytas till förkoloniala föreställningar om alter egos – *nahuals* – i djurvärlden. Dessa motsvarades av det djur som representerade den kalenderdag på vilken man var född, och Frida Kahlo, som ändrade sitt födelseår från 1907 till 1910, ändrade även sitt födelsedatum från den 6:e juli – dagen för död – till den 7:e juli som hos både azteker och mayafolket representerade dagen för hjort.²⁸³

Flera som skrivit om Frida Kahlos måleri har noterat närvaron av referenser till ett katolskt bildspråk, vilket tolkats som ett instrument för att ge uttryck för ett privat lidande.²⁸⁴ Eftersom referenserna till det katolska bildspråket i en samtida mexikansk kontext var politiskt laddat, och därigenom rymmer en ideologisk dimension, inträder frågan *varför* Frida Kahlo i sina medvetet utformade självporträtt väljer att använda sig av just detta bildspråk? Charles Merewether kommer in på en genusaspekt när han i en katalogtext från 1990 tolkar *Jag och min amma* (1937) och *Den brustna kolonnen* (1944) som en omförvandling av kyrkans och statens konstruktion av kvinnan till en representation av en kolonial erfarenhet och av en samtida situation i Mexiko.²⁸⁵ Genom att Frida Kahlo i målningarna tar platsen för manliga religiösa figurer som Kristus och San Sebastian, överförs deras manliga status och martyrskap till den kvinnliga kroppen vilket erbjuder en annan symbolisk bild av kvinnan än den som förkroppsligas av Guadalupe eller Mater Dolorosa.

Denna omförvandling synliggör enligt Merewether en kristen maktstruktur och dess koloniserande effekt, samt blottlägger en dominerande manlig auktoritetsdiskurs inom såväl spansk kolonial symbolik som mexikansk modernism.²⁸⁶

Som framgått av bildbeskrivningarna ovan och i tidigare textavsnitt av Frida Kahlos självporträtt har referenserna till ett katolsk bildspråk kombinerats med referenser till indianska förspanska kulturers föreställningsvärldar. Till dessa föreställningar hör offertematiken med inslag av blodsoffer och självstypning, dualiteten mellan liv och död, mörker och ljus, uppfattningen om komplementära enheter och en cyklisk tidsuppfattning, anspelningar på fertilitets-, jord- och mordergudinnor, samt förekomsten av solen och månen. Den första målningen med solen och månen samtidigt är *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), där de är emblematiskt återgivna som tvådimensionella symboler, i likhet med inom den katolska bildkonsten. I en målning som är signerad på baksidan med "Niña Tehuacana 'Lucha Maria' Frida Kahlo 1942", är solen och månen istället återgivna som två klotformade himlakroppar vilka svävar i luften ovanför pyramiderna i Teotihuacán, solen över den stora solpyramiden och månen ovanför den mindre månpyramiden, och framför dem sitter en indiansk flicka som håller ett flygplan i famnen.²⁸⁷ Därefter återkommer solen och månen som stora svävande klot i *Utan hopp* (1945), *Moses* (1945), *Hoppets träd* (1946), *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949), *Självporträtt med itzcuintlihund och sol* (daterad till 1953/54), och *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism* (daterad till 1953). I den sistnämnda målningen är även planeten jorden återgiven som en klotformad himlakropp mot himlen, i likhet med i *Självporträtt med Stalin* (daterad till ca 1954). Flera av självporträtten innehåller även indianska hundar, kaktusar och förkoloniala artefakter i form av stenmasker, begravningsföremål och skulpturer, som till exempel *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Jag och min amma* (1937), *Torget är deras* (1938), *Det sårade bordet* (1940), och *Självporträtt med Changuito* (1945).²⁸⁸ 1943, samma år byggandet av museet Anahuacalli startade för att rymma den gemensamma samlingen av förkoloniala skulpturer, målade Frida Kahlo ett självporträtt kallat *El Pedregal* (1943) där hon ligger utsträckt över en stenig och sårig markyta.²⁸⁹ Både namnet Anahuacalli på museet och området Pedregal (stenig mark) där museet byggdes på en lavabädd i södra Mexiko City, är ord som härstammar från *náhuatl*, det språk som talades av bland annat aztekererna. Både Frida Kahlo och Diego Rivera använde sig av ord från detta språk. Förutom titeln *El Pedregal* på målningen kallade Frida Kahlo sina aztekiska hundar Xolotl och signerade brev genom att kalla sig för *Xochitl* (blomma), vilket representerar en kalenderdag (20) och refererar till förkoloniala kvinnliga gudomar.²⁹⁰

Vad som är så unikt med Frida Kahlos bildspråk i jämförelse med andra samtida mexikanska konstnärers motiv är att hon blandar in indiansk symbolik i spanska bildtraditioner och med denna blandning skapar en syntes av spanskt och indianskt. Frida Kahlo tar i bruk från Spanien införda bildtraditioner som porträttmåleriet och det katolska bildspråket vilka båda etablerades i Mexiko under den koloniala epoken och båda hör till ett akademimåleri, inte ett folkligt måleri, och som bildtraditioner representerar de därigenom ett spanskt kulturarv. Det som är så raffinerat med den bildstrategi Frida Kahlo använder sig av är den semiotiska förvandlingsprocess som införandet av indiansk symbolik i spanska och katolska bildtraditioner leder till, vars referenser pekar åt två skilda och motsatta religiösa system. I *Jag och min amma* (1937) till exempel, förvandlas Madonnan

från en katolsk tradition till en symbolisk representation av en förkolonial moder- och jordgudinna, och jungfruns bröstmjölk till helig *pulque*. På så sätt *indianiseras* det katolska bildspråket och vad som skulle kunna beskrivas som "ges tillbaka" till ett indianskt sammanhang, det vill säga till ett kulturarv och en epok som före den postrevolutionära fasens framlyftande av nationens rötter varit osynliggjord, föraktad och marginaliserad, levt vidare vid sidan av och bakom en katolsk och spansk tradition.

Med sin identitetsrepresentation vilande på en ram av ett katolskt bildspråk skriver Frida Kahlo in sig i en katolsk bildtradition där hon tar platsen för Kristus, Jungfru Maria, helgon och martyrer. Genom att ta i bruk katolicismens bildspråk fylls Frida Kahlos bilder med en sakral aura, vilket ger den allegoriska beskrivningen av kolonialismens övergrepp på den mexikanska landmassan och indianska kvinnokroppar en religiös präglning. Detta sakrala inslag förändrar inte bara innebörden i de anspelningar som görs på ett indianskt ursprung, den historiska indianskan Malintzín och det kvinnoförnedrande begreppet *la Chingada*, utan samtidigt färgas även det sakrala inslaget med indiansk etnicitet. Referenserna till Guadalupe och Malintzín och anspelningarna till dessa båda gestalters samtidiga närvaro i Frida Kahlos självporträtt laddar om deras symbolbärande funktioner, får dem att flyta in i varandra och förenas i en och samma gestalt som bär Frida Kahlos ansikte. När skuldbeläggandet genom Malintzín fylls med ett sakralt innehåll och får en religiös dimension genom anspelningen på katolska Madonnetraditioner förändras inte bara de socialt normativa kategorierna horan och madonnan, utan samtidigt framträder relationen mellan det spanska och det indianska i ett annat ljus.

Avslutning

Frida Kahlos bildspråk är uppbyggt av ett platsspecifikt teckensystem med nationella referenser genom val av material, färger, former och symboler. I sina självporträtt refererar Frida Kahlo inte bara till ett indianskt förflutet före spanjorernas ankomst utan även till en samtida indiansk närvaro genom olika slags markörer som hudfärg, klädsel, smycken och håruppsättningar. Ingen annan samtida konstnär skulle jag vilja påstå, förmedlar ett bildspråk som famnar över ett så brett spektrum av disparata bildtraditioner, stilepoker, motivkategorier och symbolspråk; från katolska motivtraditioner från Europa av Jungfru Maria, Kristus, helgon och martyrer och renässansporträtt av den spanska kungafamiljen, till porträtt från den koloniala epoken i Mexiko av en profan elit, Sor Juana och *monjas coronadas*, nationella emblem och allegoriska framställningar av nationen i kvinnlig gestalt, inhemska katolska bildtraditioner som av Jungfrun av Guadalupe och folkmåleriets *ex-votos* och *recuerdos*, olika nationalitetsmarkörer hämtade från postrevolutionära konstteorier, samt referenser till betydelseskapande begrepp som *la Malinche*, *la Chingada*, *hispanidad*, *indigenismo*, *mestizaje* och *la raza*. Samtliga har en förbindelse med Mexiko som nation där hennes val av referenser och anspelningar istället för renodling och uteslutning tycks vara baserade på inneslutning. Dessutom för hon in symboler från en judisk tradition och från österländsk filosofi och religion, som det virade bandet, yin och yang-symbolen och det tredje ögat. Denna sammanblandning skulle närmast kunna jämföras med Vasconcelos filosofiska utopi om den blandade kosmiska rasen. I slutet av avhandlingens kapitel om Vasconcelos filosofiska projekt citeras ett stycke som avslutar hans summering av utopin om den kosmiska blandade rasen, och den sista meningen innehåller en passage som lyder: "we in America shall

arrive, before any other part of the world, at the creation of a new race [raza] fashioned out of the treasures of all the previous ones".²⁹¹ Vasconcelos beskrivning av hur det aldrig genomförda monumentet på Utbildningsministeriet skulle skildra hur invånarna i Amerika kommer att skapa en ny ras/raza formad av skatterna i de föregående, är jämförbar med det sätt på vilket Frida Kahlo arbetat med sitt bildmaterial, det vill säga av redan befintligt material skapa något nytt, men där utopin om en blandad kosmisk ras/raza förvandlats till ett visuellt projekt. Trots att hennes bildspråk är så sammansatt ger det inte intryck av att bestå av skilda utsnitt ladga bredvid varandra som i ett lapptäcke, utan istället består det av en sammansmältning av nytt och gammalt som i sig utgör ett eget och unikt bildspråk.

I sitt mångfacetterade bildspråk införlivar Frida Kahlo olika mexikanska inhemska traditioner som i ett historiskt perspektiv sträcker sig från en samtid och bakåt till tiden före erövringen. Demografiskt omfattar dessa traditioner olika kategorier av befolkningsskikt – men alla mexikaner – från ytterligheten spanjorer till ytterligheten indianer, samt alla blandningar däremellan vilka innefattas i rubriceringen *los mestizos*. Därigenom överbryggas både disparata kulturtraditioner och olika etniciteter. Frida Kahlos bildspråk tycks därmed ha en större närhet till José Vasconcelos utopi om den blandade kosmiska *la raza* än något annat samtida konstnärskap i Mexiko. Under den epok då omskapandet av den nationella identiteten var ett centralt projekt smälter Frida Kahlo samman disparata bildtraditioner från olika epoker och de två grundläggande komponenterna för Mexikos kulturarv – spansk och indianskt – och därigenom konstruerar hon ett bildspråk som är just *nationellt*.

Det intressanta med Frida Kahlos självporträtt är att de inte ensidigt knyter an till den nationalistiska diskursens starka inslag av *indigenismo*, det vill säga inhemska indianska kulturtraditioner vilka tidsmässigt sträcker sig bakåt till tiden före kolonialiseringen, utan att de referenser som tas i bruk även knyter an till *hispanidad* och spanska kulturtraditioner. Frida Kahlos eget ansikte som ett visuellt tecken för *la mestizaje* absorberas inte heller in i det indianska som inom den samtida bildkonsten i Mexiko utan pekar på båda sidor om *la mestizaje*, i likhet med den kosmiska rasen i Vasconcelos utopi. På så sätt avstyrs avsaknaden av en övergripande historisk förankring samtidigt som tidsspannet från en samtid bakåt till de förkoloniala indianska rötterna överbryggas, utan att den koloniala epoken åsidosätts. Genom att Frida Kahlos ansikte dessutom tillhör en identifierbar individ i nuet får den nationella representationen även en ideologisk förankring i en samtid, i vilken den nationalistiska diskursen som ett postrevolutionärt definierat projekt är inrymt.

SUMMARY

The subject of this thesis is the Mexican artist Frida Kahlo (1907-1954) and her works, particularly her painted self-portraits. The self-portraits can be roughly divided into two groups; those in which she is seen in half-length with main visual focus on the face, and those in which she is seen full-length in a variety of bodily representations. In the former group, she is placed near the surface plane of the picture and in front of a vertical background; a monochrome wall, a stone wall, or a dense wall of vegetation. Sometimes there are also a bit of sky at the top of the picture plane. In the full-length portraits, her figure is further away from the surface plane of the picture and some distance into the spatial depth. A typical picture space in these might be an interior; a room with walls of pink, yellow, blue or green, and with a floor of tiles or planks. The spatial surroundings might also consist of an exterior milieu depicted as a landscape; a land surface that vanishes into the picture depth and flows into a cloud-strewn sky at the horizon. There are occasionally elements of lush vegetation, but it is often a flat and barren landscape that stretches on before the eyes of the viewer; a rolling lava desert or a terrain criss-crossed by fissures and tears, bordered in the distance by hills or mountains. Frida Kahlo's full-length form is placed in this sprawling landscape. She may be standing, sitting, or lying, with her body clothed or nude. The body is sometimes shrouded in white or hidden under a sheet, sometimes clothed in embroidered blouses from various regions of Mexico and long, lace-trimmed skirts from Tehuantepec.

The landscape depicted in Frida Kahlo's self-portraits is not indefinable or anonymous, but place-specific. It is a Mexican landscape of deserts, plains, mountains and volcanoes. The representation of face and body also communicates geographical place and cultural prioritisation through the emphasis on the brown skin of the body and choice of clothes when the body is clothed. The link between face, body and landscape in Frida Kahlo's self-portraits invite interpretation of nationality, and the component of violence whose traces are found on the bodies and the terrain can be connected with Mexico as a place-bound context. Most of Frida Kahlo's pictorial production coincides with a historically delimited period of time after the revolutionary civil war (1910-1920). The post-revolutionary phase (1920-1940) when the ideals advanced during the revolution were still vital entailed a definitive break from earlier role models and ideals, politically, culturally and artistically. An earlier European-tinged paradigm was replaced by a nationalism anchored in socialism, where a hopeful view of the future was grounded in a historical and cultural view of the past. The rejection of former cultural ideals and norms entailed what could be described as a national identity crisis that brought with it a search backwards to the pre-Spanish and Indian roots of Mexico before the Spanish Conquest. Added to the re-evaluation based on new national awareness of the legacy from pre-colonial Indian cultures was a strong orientation towards contemporary indigenous cultural expression with an emphasis on popular aspects, and with fluid borders between population categories such as Indians, Mestizos, workers and the Mexican people.

This phase was an artistically dynamic period with a re-evaluative view of art and major investment in monumental painting with state support for the painting of murals. As with the easel and mural painting of other contemporary Mexican artists, Frida Kahlo's

pictorial production can be connected to a new national consciousness, a redefinition of the nation's history, a visualisation of the mythology and symbolism of the Indian cultures of origin, as well as a general striving towards a new national formulation of identity that brought the Indian ethnicity of the nation to the fore. The objective of this thesis is to put Frida Kahlo's pictorial production in relation to a place and time specific context and to test the theory of Frida Kahlo's self-portraits as a project connected to a general striving towards a new national formulation of identity.

The introductory chapter on method and theory is followed by a biographical background sketch of Frida Kahlo as an individual. The purpose is not to repeat the kind of recurring information provided in the many biographies that have been written about Frida Kahlo, but rather to place Frida Kahlo as an individual in relation to her socio-cultural milieu and shed light on the direction that is subsequently examined in her pictorial art. In this chapter the negative view of her mother as a result of her religiosity that has been conveyed in biographies of Frida Kahlo is also modified. That view may instead in all probability be connected to the course of events that played out between political factions during an era of political instability and strong antagonism between the state and the church. A large amount of women came to the defence of the Catholic Church, which led to a general prejudice against women as the allies of the church. Women were considered conservative and were thought to lack "revolutionary consciousness".

Chapters 3 and 4 are intended to provide necessary background information and an understanding of the ideological context in which Frida Kahlo's works were created. An introductory review of contemporary pictorial material is aimed at identifying and making a general characterisation of the visual markers around which the post-revolutionary national discourse orbited and how the representation of a national identity was visually depicted. In Chapter 3 a cultural political project is described for which the philosopher José Vasconcelos in his capacity as minister of education was responsible, and who despite contemporary political opposition successfully instituted a state project for mural painting. The project began in the summer of 1921 at La Escuela Nacional Preparatoria in Mexico City where Frida Kahlo became a student in 1922. Her time as a student at Preparatoria coincided with the first intensive phase of post-revolutionary muralism and the prelude to the art that came to represent a new national art based on an artistic, political and ideological paradigm shift. Of the many muralists involved in the project, Diego Rivera (1886-1957) had perhaps the greatest influence on the national art discourse through his motifs taken from Tehuantepec society. Rivera's motifs of Indian women were considered astoundingly ugly and his depictions of women at the Ministry of Education in 1924 came to be called "Rivera's monkeys" (*monos*). However, his scenes from Tehuantepec seem to have awakened interest in this region. From the mid 1920's onwards, the "Tehuantepec Indian" became a recurring motif in the pictorial art of the post-revolutionary generation and the Tehuantepec culture – represented by women in traditional Tehuana costume – became an important point of reference in the construction of a national identity. Artists in the capital city used women from Tehuantepec dressed in their traditional costumes as models. Women in the intellectual and artistic circles of Mexico City, like Frida Kahlo, began dressing like "Tehuanas", and motifs of women dressed in Tehuana costume were repeated so often that they became a symbol of the essence of Mexico.

In Chapter 4 some of the concepts related to race are explored around which the

national discourse came to revolve. One theory that has had significant repercussions, particularly within the later Chicano/Chicana movement in the United States from the 1970's and forwards, was formulated by José Vasconcelos. The year after Vasconcelos resigned as minister of education he published a book titled *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur* (1925), the contents of which dealt with the concept of race which he discussed in terms of colour. Vasconcelos launched a vision of a new, fifth race that he called the cosmic race – *la raza cósmica* – with a mix – *mestizaje* – of the other four races of black, red, white and yellow, that represented the ultimate human race with all the advantages of the other four. Vasconcelos formulated his theory as a philosophical/aesthetic project that he connected to a developmental idea of a third phase in the history of humanity. From a post-colonial perspective, in the sense of critical analysis of colonial structures, Vasconcelos's utopia stands in contrast to the idealisation of the white race in previous historical epochs in Mexico and to the striving after pure blood – *limpieza de sangre* – that dominated during the colonial epoch. His vision should also be seen in light of the contemporary discussion of races, not least in a contemporary perspective with Europe, where Vasconcelos advocacy of the mixed *mestizo* stands in opposition to the ideas that grew strong within ideologies such as Fascism and Nazism. Instead of striving towards a division and separation between races, Vasconcelos advocated the opposite, the mixing of races and the more the better. Frida Kahlo identifies most clearly with Vasconcelos's thoughts on the cosmic race in her painting *Moses* (1945), which contains a human couple whose faces and bodies are divided vertically and horizontally in four parts, each of which is reproduced in four different colours.

The formulation of the concept of race was also discussed in contemporary art manifestos. Chapter 4 explores the contents of two manifestos from the 1920's, one of which eventually came to characterise how the national identity was visualised in Mexican pictorial art in the post-revolutionary epoch. Those engaged in the effort to redefine a national identity were an elite – artists, intellectuals and politicians – who came from an urban environment, belonged to a well-educated middle class, and whose main arena was the capital of Mexico City. For this upper social stratum and intellectual elite, the manifestation of a national identity with a "popular/Indian" basis was a matter of a chosen, self-assumed identity, where the proximity to Indian origins was fabricated or underlined by means of apparel, autobiography and lifestyle. This certainly applied to Frida Kahlo, who came from a bourgeois and intellectual middle-class background and whose parents even represented two separate nationalities and religions.

The subsequent chapters are devoted to Frida Kahlo's works. Frida Kahlo began to express herself visually as early as during the first half of the 1920's and by the middle of the decade she had worked in a range of media and techniques such as drawing, water-colour, oil and graphics. The early drawings with self-portraits from the period before 1925 already contained the basic structure that later characterised her self-portraits, with a frontal reproduction of the body, a serious facial expression, and accentuation of the eyebrows. Chapter 5 first discusses the uncertain dating of early works and the watershed year of 1925 that determines much of the dating, originating in the myth that Frida Kahlo did not begin painting in oil until after a traffic accident in 1925. Thereafter I examine how her imagery was developed in dialogue with contemporary art theory and how she took elements from the pictures of contemporary Mexican artists, but also from colonial and

European pictorial sources. The artistic process that Frida Kahlo's painting underwent in the 1920's could be described as experimentation with styles, motif categories and composition methods in which she tested her way forward through the various directions that had predominated, and sometimes worked with several styles in parallel. Around 1928, one can note greater stylistic simplicity and more pared-down motifs while representatives of Indian ethnicity are added to her portraits and a new background consisting of vegetation is introduced. Frida Kahlo's self-portraits changed in parallel. Elements taken from the pictorial traditions of the colonial epoch are added and her self-representation acquires a more popular emphasis with respect to apparel and greater emphasis on Indian ethnicity through the darkening of skin colour. During the early 1930's in the United States, a more realistic style emerged in Frida Kahlo's painting that permeated her work until the early 1950's. During her period in the United States, the references to Mexican pictorial traditions broadened and the full-length self-portraits from 1932 and later also contain narrative features. Another noticeable change that came about in connection with her stay in the United States is that the narrative structure of the pictures functions as critical comments on ideological and political issues.

Chapter 6 discusses body thematics based on the naked female body. The chapter begins by debunking the myth of the miscarriage in Detroit in 1932, which was instead the result of a self-induced abortion after Frida Kahlo had taken quinine. The myth of the miscarriage is a fictional product and from a gender perspective its perpetuation may be interpreted as an expression of traditional views on women's femininity as equal to motherhood. The myth also illustrates the tenacity of the structures that control gender-based interpretations of behaviour patterns of women social actors. At the same time the myth is an example of how *history* is written into existence through text, wherein undocumented assumptions by constant repetition are gradually transformed into accepted truth. Thereafter some of Frida Kahlo's works created around 1932 are discussed that contains elements that have the nature of programmatic sex education, such as the fertilisation of egg through swimming sperm, the cell division process after fertilisation, foetuses, vaginal bleeding in connection with pregnancy, the pregnant female body and the process of childbirth itself. This motif sequence should be seen in light of contemporary political events in Mexico and the fervent political antagonisms that the conflict between the state and the church engendered through an ongoing debate on the introduction of sex education in Mexico's public schools. Rather than having been painted for the purpose of providing a covert form of sex education, Frida Kahlo's choice of thematics may be seen as a reaction to the attitude of the Catholic Church on this issue. Considering how sensitive the issue was and the violent reactions aroused by the proposal for sex education in the schools, her motifs can almost be perceived as deliberately provocative. Not only because they are utterly uncensored, with a total absence of wrapping the motifs in metaphorical circumlocutions, but also because the imagery Frida Kahlo used is based on the narrative pictorial traditions of the Roman Catholic religion. This chapter includes a detailed interpretation of the painting *Passionately in Love* (1935). The seemingly simple composition has a strictly developed pictorial structure through which aspects of power in relation to sex are brought forward. Using colour, line and form, Frida Kahlo emphasises dichotomous pairs of opposites in the picture, as standing – lying, over – under, dressed – undressed, armed – attacked, perpetrator – victim, living – dead, darkness – light, black – white.

These are connected to the man and the woman respectively in the picture and communicate a hierarchical, ideological order that reflects sex. Therewith, form and content also form a mutually related pair of opposites; the asymmetry of power is reproduced through symmetry.

Chapter 7 is concentrated on the late 1930's and Frida Kahlo's international establishment as an artist. Her artistic breakthrough and rapidly established international reputation was the result of a context of which she was part and a historical global political course of events that included the flight of artists from Europe, the simultaneous rise of surrealism as a stylistic direction, as well as the exile in Mexico of the Russian politician Leon Trotsky in particular. Trotsky's exile meant that Frida Kahlo suddenly found herself in a global political context in her own childhood home on Calle Londres in Coyocan, and that Frida Kahlo as a person and thereby also as an artist was brought into an international context. In this chapter the appearance are discussed of new elements in Kahlo's self-portraits from 1937 that had not previously been present in her self-portraits – such as the monkey, a background of vegetation, flowers in the hair, and the wearing of the Tehuana costume – which thereafter are recurring elements in her continued production of self-portraits. Apart from the change that can be noted in her self-portraits, the period from early 1937 through the end of 1940 was the most productive period of Frida Kahlo's artistic life. During those four years, she painted nearly 40 works, which corresponds to about one third of her total production painted in oil.

The eighth and final chapter discusses Frida Kahlo's self-portraits from a more general perspective. The chapter begins by questioning some of the myths that earlier biographical interpretations are based upon, both regarding the traffic accident and her many operations, and the storied relationship with Diego Rivera. Instead, the thematics of suffering found in her self-portraits are related to the reconstruction of the nation's ethnic identity and a complex of problems based on the Spanish Conquest of the indigenous Indian population in the 16th century. The historical memory has been designed to lay the sole blame for the lost original Indian culture on the Indian woman Malintzín alone. This is the origin of the negatively coded and genderised concepts of *la Malinche* and *la Chingada*. From the 1960's and forwards in Mexico and from the 1970's onwards among Chicanas in the United States, the negative interpretation of Malintzín in earlier texts was reformulated and her history has been rewritten. The continuing work on an ethnically based construction of identity among Chicanas/Chicanos which entails a process of redefinition of traditional Mexican symbols and codes also includes a redefinition of the Mexican Virgin of Guadalupe. In Mexico, the depiction of the Virgin of Guadalupe is a national emblem, and as a *morena* (dark-skinned) she functions as a virgin of the people, an identification with suffering, and a comforting mother figure who gives unconditional love. The Virgin of Guadalupe's contrast is Malintzín. These two national mother figures that both occurred in the same era – during and after the Conquest – are specifically Mexican phenomena, culturally and historically linked to Mexico as a nation and the perception of a national identity. Between these two national mother figures cuts a problematic complex of shame of a religious/Catholic nature based on the female sex, where Guadalupe and Malintzín has come to symbolise the categories of the madonna and the whore. The Virgin of Guadalupe as the pure and chaste, virginal and unstained Mexican mother, the sole female figure in Mexico for whom a macho culture can actually show any

reverence. Malintzín, however, is the despised national mother burdened by blame and whose son, fathered by Hernán Cortéz, symbolically represents the first mixed *mestizo*. Because she also has been placed in relationship with a masculine/Spanish sexualised violence and the Conquest as a metaphorical rape, her symbolic founding of the mixed *mestizo* population and culture of Mexico may be described as a "besmirched offspring", unclean, full of shame and guilt.

Frida Kahlo's self-portraits contain a confrontation with these complex and problematic issues in that she places her self-representation within the framework of a nationalist, iconographic tradition where she borrows features from the pictorial tradition of the Guadalupe cult while at the same time reversing the negative connotations arising from Malintzín. In so doing, she changes the polarisation between them, which deconstructs the dichotomous conceptual pair they symbolise. At the same time, the allusions to the connotations borne by the national mother figures of Guadalupe and Malintzín entail a dynamic antagonism, with a polarity between purity and filth, reverence and scorn, the defiled and the undefiled, but also between heaven and earth, the religious and the profane. Through a historically grounded national iconography, these codes are joined together in Frida Kahlo's self-portraits, in which she takes on the role of a national icon through her self-representation. This allegorical representation, with a dissolution of the negative charge and apparently irresolvable conflict between female sex/gender and Indian ethnicity carries a positive force, and this positive force functions as an explanation of why Frida Kahlo's imagery has come to play such an important role in the search for visual expressions of different identities that require a redefinition of condemning structures.

What is interesting about Frida Kahlo's self-portraits is that they do not one-sidedly relate to the national discourse's strong elements of *indigenismo*, that is indigenous Indian cultural traditions that reach back in time to before the colonisation. Instead, the references Frida Kahlo uses also relate to *hispanidad* and Spanish cultural traditions. Nor is Frida Kahlo's own face as a visual sign of *la mestizaje* absorbed in the Indian as within contemporary pictorial art in Mexico, but rather points at both sides of *la mestizaje*, similar to Vasconcelos's utopian ideas about the cosmic race. By this means, the lack of an overall historical grounding is averted while a span of time from the contemporary backwards to the pre-colonial Indian roots is bridged without ignoring the colonial epoch. Because Frida Kahlo's face also belongs to an identifiable individual in the present, the national representation is also given an ideological anchor in a contemporary era that embraces the national discourse as a post-revolutionarily defined project. In the epoch during which the reshaping of the national identity was a central project, Frida Kahlo coalesced in her self-portraits disparate pictorial traditions from different epochs and the two fundamental components of Mexico's cultural heritage – the Spanish and the Indian – and in so doing constructed a specifically *national* imagery.

NOTFÖRTECKNING

1. Inledning

- ¹ För teknik och materialbeskrivning hänvisar jag till verkskatalogen *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, Hrsg. Helga Prignitz-Poda et al, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1988.
- ² Se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 33, s 100 och s 237.
- ³ Se t ex *The Course of Mexican History* där perioden 1910-1920 beskrivs under rubriken "The Revolution: The Military Phase", perioden 1920-1940 under rubriken "The Revolution: The Constructive Phase", och perioden från 1940 och framåt (till 1999) under rubriken "The Revolution Shifts Gears", *The Course of Mexican History*, ed. M. Meyer et al, Oxford University Press, New York and Oxford, 1999, s 467-702.
- ⁴ Även om partiets revolutionära innehåll alltmer kom att urholkas kan åren mellan 1910 och 2000 därigenom ses som en sammanhängande period.
- ⁵ För en kommenterande genomgång av tidigare tolkningar av Frida Kahlos måleri hänvisar jag till Margaret Lindauers *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1999.
- ⁶ H. Herrera, *Frida Kahlo: En konstnärs liv*, Forum, Stockholm, (1983) 1989.
- ⁷ För Saussure, se F. Saussure, "The Linguistic Sign", *Semiotics: An Introductory Anthology*, edited with Introductions by Robert E. Innis, Indiana University Press, Bloomington, 1985, s 24-46; J. Fiske, *Kommunikationsteorier: En introduktion*, översättning Lennart Olofsson, Wahlström & Widstrand, Stockholm, (1982) 1994, s 61-63, 71. Jmf G. Sonesson, *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s 24-26, och J. Sjölin (red.), *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Studentlitteratur, Lund, 1993, s 134.
- ⁸ K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994, s 35.
- ⁹ J. Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Basil Blackwell, Oxford, 1988, s ix; L. Tickner, "Feminism, Art History, and Sexual Difference", *Genders*, Fall 1988, nr 3, s 102.
- ¹⁰ D. Hebdige, "From Culture to Hegemony", *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During, Routledge, London and New York, 1994, s 366-367.
- ¹¹ T. de Lauretis, "The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain", *the essential difference*, ed. Naomi Schor and Elizabeth Weed, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, s 11; J. Butler, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", *Feminism / Postmodernism*, ed. L. Nicholson, 1990, s 336-338.
- ¹² Dessa texter sammanställdes av professor Amy Kaminsky från University of Minnesota för en fakultetsgemensam forskarkurs våren 1996 på Institutionen för kvinnovetenskap (nuvarande Institutionen för genusvetenskap) vid Göteborgs universitet som jag tenderade av för min handledare professor Lena Johannesson. I denna kurs ingick även några av de texter om postkolonialism, etnicitet och nationalism vilka jag refererar till på olika ställen i avhandlingen, främst i kapitel 8.
- ¹³ L. Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, s 35, 47.
- ¹⁴ *Ibid*, s 35.
- ¹⁵ L. Johannesson, "Om bilden som illustration och om bilden som historisk källa", *Mörkrum* &

transparens: Studier i europeisk bildkultur och i bildens historiska evidens, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2001, s 228-229.

- ¹⁶ Gilmore, 1994, s 25.
- ¹⁷ Moxey utgår från Nehamas bok *Literature and the Question of Philosophy*, 1987, Moxey, 1994, s 57.
- ¹⁸ Ibid, s 58.
- ¹⁹ N. Broude och M. Garrard, "Introduction: The Expanding Discourse", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992, s 2. Den text de hänvisar till är M. Bal och N. Bryson, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, June 1999, vol LXXIII, nr 2, s 174-208.
- ²⁰ G. Pollock, "Artists Mythologies and Media Genius: Madness and Art History", *Screen*, 1980, nr 21, s 57-96; G. Pollock, "Agency and the Avant-Garde: Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh", *Block*, 1989, nr 15, s 4-15; M. Bal, "Reading the Gaze: The Construction of Gender in 'Rembrandt'", *Vision and Textuality*, ed. Stephen Melville and Bill Readings, Macmillan, Basingstoke, 1995, not 1, s 170.
- ²¹ Moxey, 1994, s 4.
- ²² A. Breton "Frida Kahlo de Rivera" (1938), *Mexique*, préface d'André Breton, Renou & Colle, Paris, 1939, opag., faksimilutgåva tryckt som bilaga till utställningskatalogen *Un listón alrededor de una bomba*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 1997. På engelska i A. Breton, "Frida Kahlo de Rivera" (1938), *Surrealism and Painting*, 1972, s 141-144.
- ²³ B. Wolfe, "Rise of Another Rivera", *Vouge*, nov 1 1938, s 64, 131.
- ²⁴ B. Wolfe, *Diego Rivera: His Life and Times*, Alfred A. Knopf, New York and London, 1939; B. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Stein and Day Publishers, New York, 1963.
- ²⁵ M. Helm, *Modern Mexican Painters*, utgiven av Harper & Brothers, New York, 1941, omtryckt som M. Helm, *Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*, Dover Publications, New York, 1989.
- ²⁶ Helm, 1989, s 142, 166-168.
- ²⁷ V. Stewart, 45 *Contemporary Mexican Artists*, Stanford University Press, 1951, s 120-121.
- ²⁸ Artiklarna av Diego Rivera, "La Pintura Mexicana", *Excelsior*, 1942, "Hay Crisis en la Pintura Mexicana?", *Así*, 1945, och "La Cuestión del Arte en México", *Índice*, 1952, omtryckta i D. Rivera, *Textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 254-282, 314-319, 354-374.
- ²⁹ D. Rivera, "Frida Kahlo y el Arte Mexicana", *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Octubre de 1943, Tomo 1, No 2, s 89-101. Omtryckt i Rivera, *Textos de Arte*, 1986, s 282-293. För utdrag översatt till engelska, se D. Rivera, "Frida Kahlo and Mexican Art", *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitechapel Art Gallery, London, 26 March-2 May 1982, Whitechapel Art Gallery, London, 1982, s 37.
- ³⁰ L. Cardoza y Aragón, "Frida Kahlo", *Pintura Mexicana Contemporánea*, Imprenta Universitaria, México 1953, s 87-95.
- ³¹ I. Rodríguez Prampolini, "Frida Kahlo", *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México (1969), 1983, s 60-62.
- ³² C. Sampelayo, "Pinto lo que puedo y como puedo", odaterat tidningsklipp ur ej angiven källa. (CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía s/f).
- ³³ "Pero Que ha hecho México por la Mujer?", odaterat tidningsklipp av anonym journalist ur ej

- angiven källa. (CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía s/f).
- ³⁴ T. del Conde, "La Pintora Frida Kahlo", *Artes Visuales*, Revista trimestral Museo de Arte Moderno Chapultepec – México, Octubre/Diciembre de 1974, s 1-5.
- ³⁵ T. del Conde, *Vida de Frida Kahlo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., Departamento Editorial Secretaria de la Presidencia Mexico, 1976. Följande år skrev del Conde även en av texterna i utställningskatalogen till en minnesutställning över Frida Kahlo på Bellas Artes i Mexiko City, del Conde, "Frida Kahlo Pintora", *Frida Kahlo: Exposicion Nacional de Homenaje*, Instituto Nacional de Bellas Arte, México, D.F., 1977, opag. (s 9-24).
- ³⁶ G. Orenstein, "Frida Kahlo: Painting for Miracles", *The Feminist Art Journal*, Autumn 1973, s 9.
- ³⁷ D. Bachman and S. Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, Scarecrow, Metuchen, N. J., 1978, s 266.
- ³⁸ H. Herrera, "Frida Kahlo: Her Life and Art", *Artforum*, May 1976, s 38-44; H. Herrera, "Frida Kahlo's Art", *Artscanda*, October-November 1979, nr 230-231, s 25-28; H. Herrera, "Frida Kahlo – 'Sacred Monsters'", *Ms. Magazine*, February 1978, s 29-31; H. Herrera, "Portrait of Frida Kahlo as a Tehuana", *Heresies*, Winter 1978, s 57-58.
- ³⁹ H. Herrera, "Portrait of Frida Kahlo as a Tehuana", *Heresies*, Winter 1978, s 58.
- ⁴⁰ H. Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, New York, 1983; H. Herrera, *Frida Kahlo: En konstnärs liv*, Forum, Stockholm, 1989.
- ⁴¹ "Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: Her Life, Her Art*, doktorsavhandling, City University of New York, 1981", Herrera, 1989, s 413; "Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: Her Life, Her Art*. A dissertation submitted to the graduate faculty in art history in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, the City University of New York, 1981. To be made available by University Microfilms", Herrera, 1983, s 445.
- ⁴² För arbetet på Universitetsbiblioteket i Göteborg med att försöka beställa en kopia av avhandlingen vill jag särskilt tacka bibliotekarie Sinikka Ankarling.
- ⁴³ E. Sullivan, "Frida Kahlo in New York", *Pasion por Frida*, compiladores Blanca Garduño y José Antonio Rodríguez, Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 183. Samma år som Herreras biografi publicerades, beskrev Sullivan i en artikel om Frida Kahlo i *Arts Magazine* Herreras biografi som "undoubtedly one of the most moving and intellectually satisfying artist's biographies ever written", och samtidigt gör han reklam för en kommande artikel om Frida Kahlo av Herrera i *Artforum*, E. Sullivan, "Frida Kahlo in New York", *Arts Magazine*, March 1983, s 90, not 3, s 92. Herreras artikel i *Artforum* publicerades samma månad som "Frida Kahlo: The Palette, the Pain, and the Painter", *Artforum*, March 1983, s 60-67.
- ⁴⁴ H. Herrera, "Frida Kahlo: Her Life, Her Art", *A Dissertation Abstracts International*, August 1985, vol. 46, No 2, s 286 A-287 A. Att Frida Kahlo var född 1907 och inte 1910 som hon själv uppgett under sin levnad, upptäcktes av två tyska filmare i Mexiko som 1981 intervjuade Frida Kahlos barndomsvän Adelina Zendejas som berättade att Frida Kahlo var ett år yngre än hon själv var och hon var född 1906, se R. Tibol, 1993, s 89-90. Att Frida Kahlo var född 1907 framgår även av hennes födelsecertifikat, *Varios*, nr 11507. (Kopia ur civilregistret, CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).
- ⁴⁵ E. Zetterman, *Myten om Frida Kahlo: En kritisk granskning*, opulic. C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1993. Delar av uppsatsens innehåll publicerat i "Bilden av Frida Kahlo: En omtolkning utifrån ett feministisk perspektiv", *Från runor till Modesty Blaise: Populärvetenskapliga föreläsningar hållna under Humanistdagarna den 22-23 oktober 1994*, Humanistdagboken nr 7, Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs

- universitet, 1994, s 243-253, och "Myten om Frida Kahlo", *Tvärtanten*, nr 2, 1997, s 5-8.
- ⁴⁶ A. Rico, *Frida Kahlo: Fantasia de un Cuerpo Herido*, Plaza de Valdés, S.A. de C.V., México, D.F., (1987) 1993.
- ⁴⁷ E. Bartra, "Frida Kahlo", *Mujer, ideología y arte: Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*, La Sal, Barcelona, 1987, s 55-65.
- ⁴⁸ E. Bartra, "Ideología y política en Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Mujer, Ideología, Arte*, Icaria Editorial, S. A., Barcelona, 1994, s 71-85.
- ⁴⁹ R. Richmond, *Frida Kahlo in Mexico*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994, s 76, 145; J. Rummel, *Frida Kahlo: A Spiritual Biography*, The Lives & Legacies Series, Crossroad Publishing Company, New York, 2000, passim.
- ⁵⁰ Rauda Jamis biografi *Frida Kahlo* (1983) presenterades i en mexikansk dagstidningsartikel 1988 som den mest lästa boken i Spanien, S. Berrocal, "El libro Frida Kahlo, uno de los más leídos en España", *Uno mas Uno*, 7 Mayo 1988, s 26.
- ⁵¹ Publicerad i *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, ed. Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron, 1993, översatt till svenska som "Skönheten & Odjuret: Frida Kahlo & Diego Rivera", *Skapande par*, ed. Whitney Chadwick och Isabelle de Courtivron, Alfa-beta, Stockholm, 1994, s 119-135.
- ⁵² R. Tibol, "Querida Frida, te abraza Hayden: La biógrafa se espantó de una vida abierta", *La Jornada*, Sección Libros, 9 noviembre 1985, s 1-4. Se även T. Smith, "From the Margins: Modernity and the Case of Frida Kahlo", *Block*, 1983, nr 8, s 11-23, och J. Borsa, "Frida Kahlo: Marginalization and the Critical Female Subject", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Autumn 1990, no 12, s 26-27.
- ⁵³ I samband med en presentation på universitetet UNAM i Mexiko City av Teresa del Condes bok *Frida Kahlo: La pintora y el mito* i en nyutgåva år 2001, kritiserade bland annat Raquel Tibol i den inbjudna gästpanelen utgåvan för att bidra till den fortsatta mytifieringen av Frida Kahlo, se artikel av Merry Mac Masters, "Revive la polémica Frida Kahlo. La pintora y el mito de Teresa del Conde", *La Jornada*, s.f. [2001].
- ⁵⁴ T. del Conde, "Lo popular en la pintura de Frida Kahlo", *Anales*, número 45, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976, omtryckt i *Frida Kahlo: La Pintora y el mito*, Instituto de Investigaciones Estética, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, s 135-141.
- ⁵⁵ R. Vázquez Bayod, "Pintar la propia historia clínica: Una interpretación médica de la obra Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Una Vida, Una Obra*, textos de Carlos Monsiváis y Rafael Vázquez Bayod, Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1992, 31-47.
- ⁵⁶ L. Lozano, "Frida Kahlo: Una relectura para conocer el universo estético de la pintora", och A. Saborit, "El Iztaccuhatl en el Valle del Anáhuac", *Frida Kahlo*, coordinación editorial Luis-Martín Lozano, Landucci Editores, México, D.F., 2001, s 18-170 respektive s 171-234.
- ⁵⁷ L. Lozano, "Frida Kahlo and the Will to Paint", *Diego Rivera – Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, 24 janvier-1 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998, s 161-182. Luis-Martín Lozano är den nuvarande chefen för Museo de Arte Moderno i Mexiko City. Som en kommentar till hur inställningen i Mexiko till Frida Kahlos måleri har svängt under senare år kan nämnas att under ett av mina tidigare besök på Museo de Arte Moderno i Mexiko City våren 1998 fick jag istället för ett sammanträffande med dåvarande museichefen Teresa del Conde ett möte med Manuel Senteno, som lät hälsa att allt redan var skrivet om Frida Kahlo, ämnet var uttömt, och att inget fanns att tillägga. Under ett tidigare samtal våren 1998 med lic. Dolores Arbide på Museo Dolores Olmedo Patiño i Xochimilco, menade Arbide att inställningen i Mexiko till Frida Kahlos konst varit oförstående. Lozanos text som publicerades senare samma år visar en helt ny ingång till Frida Kahlos konstnärskap.
- ⁵⁸ G. Ankori, *The Fractured Self: Identity and Fragmentation in the Art of Frida Kahlo*, diss, The

- Hebrew University, Jerusalem, 1994.
- ⁵⁹ G. Ankori, *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Contributions to the Study of Art and Architecture, Number 7, Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, 2002.
- ⁶⁰ Ankori, 1994, s 10-20.
- ⁶¹ G. Ankori, "The Hidden Frida: Covert Jewish Elements in the Art of Frida Kahlo", *Jewish Art: Journal for the Center for Jewish Art*, The Hebrew University of Jerusalem, 1993, vol. 19/20, nr 4, s 224-247.
- ⁶² L. Mulvey och P. Wollen, "Frida Kahlo and Tina Modotti", *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitcup Art Gallery, London, 1982, s 7-27. Texten ingick även i katalogerna till utställningen på andra plaster, och har senare tryckts om i ett något omarbetat skick i L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989, s 81-126, samt som "The Discourse of the Body", i *Looking on Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, ed. Rosemary Betterton, Pandora, London and New York, 1987, s 211-216.
- ⁶³ T. Smith, "From the Margins: Modernity and the Case of Frida Kahlo", *Block*, 1983, nr 8, s 11-23; C. Merewether, "Embodiment and Transformation: The Art of Frida Kahlo", *The Art of Frida Kahlo*, Adelaide Festival in association with the Art Gallery of Western Australia and the Art Gallery of South Australia, 1990, s 11-20; J. Borsa, "Frida Kahlo: Marginalization and the Critical Female Subject", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Autumn 1990, no 12, s 21-40; E. Bakewell, "Frida Kahlo's Legacy: Awareness of the Body Politic", *Pasion por Frida*, compiladores Blanca Garduño y José Antonio Rodríguez, Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 189-192; R. Bischof, "Emanzipierte oder autonome Kunst: Anmerkungen Zum Werk von Frida Kahlo", *Zitronenblau: Balanceakte ästhetischen Begreifens*, Hrsg. Mona Winter, Frauenoffensive, München, 1993, s 152-175; D. Lomas, "Body Languages: Kahlo and Medical Imagery", *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s 5-19; K. Chedgzoy, "Frida Kahlo's 'grotesque' bodies", *Feminist Subjects, Multi-media: Cultural Methodologies*, ed. Penny Florence and Dee Reynolds, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, s 39-53; *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991.
- ⁶⁴ J. Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Verso, London, 1989; C. Schaefer, *Textured Lives Women, Art, and Representation in Modern Mexico*, The University of Arizona Press, Tucson and London, 1992; O. Baddley and V. Fraser, *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Verso, London and New York, 1992; P. Cooley, *Religious Imagination & the Body: A Feminist Analysis*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1994.
- ⁶⁵ E. Zetterman, *Frida Kahlos De två Fridorna: En visualisering av en identitet som mestiza*, opublic. D-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1995. Delar av innehållet är publicerat som "Frida Kahlos måleri: Ett mexikanskt bildspråk med ett nytt innehåll", *Frida Kahlo*, Millesgårdens utställningskatalog nr 49, Stockholm, 1997, s 35-43, och "Frida Kahlo's Painting: Marginality and Transgression", *América Latina: Y Las Mujeres Qué?*, Workshop-Seminario "Investigación Nórdica sobre la Mujer en América Latina" (Mayo 1997), Serie Hania I, red Hania/ Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 1998, s 69-83.
- ⁶⁶ *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993; *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986.

- ⁶⁷ *Inventario*, [1955]. En kopia på inventarielistan över boksamlingen överlämnades under ett samtal den 13 mars 1998 på Banco de México med lic. Luis Alfredo Godoy Rendón, bankens styrelserepresentant i Frida Kahlo-museets stiftelse, mot löftet att inte publicera den. Inventarieförteckningen har kunnat ge betydligt mer information än vad som framgår av bibliotekets böcker bakom låsta glasskåp. Ett problem för forskning kring Frida Kahlo är att arkivet i Frida Kahlo-museet på Calle Londres i Coyoacán i Mexiko City sedan slutet av 1980-talet har hållits stängt. Detta på order av Dolores Olmedo-Patiño som sedan inrättandet i mitten av 1950-talet av den stiftelse som förvaltar museet varit ordförande i stiftelsens styrelse. Flera som velat forska kring Frida Kahlo har kommenterat detta problem, och några av de få som tycks ha haft tillgång till materialet i arkivet är Hayden Herrera under slutet av 1970-talet, och Gannit Ankori under en period kring 1989. Sommaren 2002 avled Dolores Olmedo, vilket innebär att en ny ordförande i stiftelsen förhoppningsvis kan leda till att arkivet öppnas och att ny forskning kan ta fart. För inrättandet av bostaden som ett museum, se Tibol, 1993, s 173-176.
- ⁶⁸ J. Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, Yale University Press, New Haven and London, 1963; O. Debroise, *Figuras en el Tropic, Plastica Mexicana 1920-1940*, Océano, Barcelona, 1983.
- ⁶⁹ J. Vasconcelos, *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur*, Agencia Mundial de Librería, Barcelona, [1925].
- ⁷⁰ "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 306-337.
- ⁷¹ *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, coordinadora del proyecto Laura González Matute, ensayo Carmen Gómez del Campo, Laura González Matute, Leticia Torres Carmona, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, INBA/CENIDIAP, México, D.F., 1993, och *30-30! contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!*, investigación documental Laura González Matute, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, INBA/CENIDIAP, México, D.F., 1993.
- ⁷² J. Meyer, *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929*, translated by Richard Southern, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976.
- ⁷³ K. Widerberg, *Kunskapens kön: Minnen, reflektioner och teori*, Norstedts, Stockholm, 1995; S. Gubar, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry*, 1981, vol 8, nr 2, s 243-263.
- ⁷⁴ O. Paz, *Ensamhetens labyrint*, översättning Irmgard Inge och Lasse Söderberg, Brombergs, Stockholm, (1950) 1990.

2. En biografisk översikt

- ¹ B. G. [B. Garduño], "Cronología", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 169; A. Almazán och M. Gutiérrez, "Guillermo Kahlo: En Busca de una Imagen", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 151; R. Tibol, *Frida Kahlo: An Open Life*, translated by Elinor Randall, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1993, s 31.
- ² Civilregistret Coyoacán, Mexiko City, utfärdat 15 april 1941, citerat i J. Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 106-107.

- ³ Tibol, 1993, s 31-32; Almazán, 1993, s 151; B. G., 1993, s 169.
- ⁴ Tibol, 1993, s 32.
- ⁵ B.G., 1993, s 169.
- ⁶ Ibid., s 169; Tibol, 1993, s 32.
- ⁷ Tibol, 1993, s 32.
- ⁸ Ibid., s 36.
- ⁹ Ibid., s 30.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² B. G., 1993, s 169. Juan Coronel Rivera (dotterson till Diego Rivera) menar att det är tveksamt om Antonio Calderón var etablerad fotograf eller om han haft någon inverkan på Guillermo Kahlos satsning på fotografyrket som han dock tillstår inträdde efter giftermålet med Antonio Calderóns dotter Matilde Calderón y González, se Coronel Rivera, 1993, s 44. I en annan katalogtext beskrivs Antonio Calderón som en ansedd fotograf hos vilken Guillermo Kahlo haft en lärotid innan han själv blev etablerad fotograf, se A. Morales och S. Aréchiga, "Domus Dei, Porta-Coeli", *Guillermo Kahlo: Fótografo oficial de monumentos*, Casa de las Imágenes, Coyoacán, México, 1992, s 30.
- ¹³ I äktenskapslicensen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera den 21 augusti 1929 i Coyoacán står det att modern var från Mexiko City, *Varios*, nr 383865. (Kopia av äktenskapslicensen ur civilregistret, CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Bibliografía Hemerografía 1943-1978). När Frida Kahlo berättade sin släkthistoria för Raquel Tibol i maj 1953 uppgav hon att modern kom från Mexiko City, Tibol, 1993, s 31. Ungefär ett år senare skrev Frida Kahlo i sin dagbok att modern var född i Oaxaca, i en passage daterad den 24 april 1954 som börjar som ett tacktal och slutar med: ".../ above all those of Coyoacán where my first cell was born, which was concieved in Oaxaca, in the womb of my mother, who was born there", se *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, with an introduction by Carlos Fuentes, translated from Spanish by Barbara Crow de Toledo and Ricardo Pohlenz, Harry N. Abrams, New York, in association with La Vaca Independiente S.A. de C.V., México, 1995, s 149/280-150/280. I Hayden Herreras biografi uppges modern komma från Oaxaca utan att någon källhänvisning ges, se Herrera, 1989, s 19.
- ¹⁴ B.G., 1993, s 170.
- ¹⁵ Ibid., s 170.
- ¹⁶ Tibol, 1993, s 33.
- ¹⁷ Morales och Aréchiga, "Domus Dei, Porta Coelli", *Guillermo Kahlo: Fótografo oficial de monumentos*, 1992, s 29-35; *Homage to Guillermo Kahlo: First Official Photographer of the Cultural Patrimony of Mexico*, North American Institute of Mexico, 1976, citerat i Tibol, 1993, s 33; Coronel Rivera, 1993, s 95.
- ¹⁸ Coronel Rivera, 1993, s 97-99; B.G., 1993, s 170.
- ¹⁹ Tre stora utställningar har hittills hållits i Mexiko över Guillermo Kahlos fotografiska arbete: *Homage to Guillermo Kahlo: First Official Photographer of the Cultural Patrimony of Mexico*, North American Institute of Mexico, Mexiko City, 1976, se Tibol, 1993, s 32-35; *Guillermo Kahlo: Fótografo oficial de monumentos*, 1992; och *Guillermo Kahlo Fótografo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993. I en källa uppskattas Guillermo Kahlos fotografier till omkring 4 500 bilder varav ca 300 är porträtt, se Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo: Fótografo 1872-1941", 1993, s 58. Enligt en annan källa omfattar Guillermo Kahlos fotografiska arbete över 5 000 bilder, se Morales och Aréchiga, "Domus Dei, Porta Coelli", 1992, s 32. Sedan mitten av 1900-talet förvaras Guillermo Kahlos arbete i fotoarkivet på Instituto Nacional de Antropología e

- Historia i Mexiko City, se Tibol, 1993, s 35.
- ²⁰ Se kapitel 1-3 i Herrera, 1989, s 17-52.
- ²¹ Ibid., s 30-31.
- ²² Ibid.
- ²³ "La Familia Kahlo siempre manejó la ambigüedad cultural, y la educación que recibieron sus hijas fue una mezcla muy particular", Coronel Rivera, 1993, s 71.
- ²⁴ Frida Kahlos muntliga uppgifter till Tibol i maj 1953, Coyoacán, se Tibol, 1993, s 36, 37; utdrag ur brev från 1922, 1923, 1924 och 1927, i Herrera, 1989, s 44, 47, 48, 49, 76, 77.
- ²⁵ Muntlig uppgift av Frida Kahlo till Tibol i maj 1953, Tibol, 1993, s 36, 37.
- ²⁶ *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 169-170.
- ²⁷ Coronel Rivera, 1993, s 71.
- ²⁸ Ibid., s 98. Bildreproduktion ur *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 98 (svartvit bild).
- ²⁹ Coronel Rivera, 1993, s 71. Gannit Ankori uppger med hänvisning till en intervju med Alejandro Gómez Arias 1989 att Frida Kahlo var den enda av döttrarna som gick på den tyska skolan i Mexiko City medan alla de andra skickades till klosterscholor, Ankori, 1994, s 23, källhänvisning not 69, s 456. Men det var bara de två äldre halvsysrarna som skickades till kloster, inte någon av de fyra helsysrarna.
- ³⁰ Tibol, 1993, s 41.
- ³¹ Herrera, 1989, s 51-52.
- ³² *Varios*, nr 383865. (Kopia av äktenskapslicensen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera utfärdad den 21 augusti 1929 ur civilregistret, CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Bibliografía Hemerografía 1943-1978). I Herreras biografi sägs modern ha motsatt sig giftermålet och inte närvarat under vigselakten som enligt Herrera endast bevitnades av fadern och tre manliga vittnen, en uppgift Herrera hämtat från Diego Riveras självbiografi som utkom postumt 1960, se Herrera, 1989, s 102-103, respektive Diego Rivera (with Gladys March), *My Art, My Life: An Autobiography*, Dover Publications, New York, (1960) 1991, s 104. Men av äktenskapslicensen framgår det av namnteckningarna från de som skrivit under den och bevitnat giftermålsakten att även Frida Kahlos mor Matilde Calderón var närvarande.
- ³³ Det noterar även Ankori i sin avhandling och menar att Matilde Calderón på ett orättvist sätt skuldbelagts, Ankori, 1994, s 336-337. Se t ex Herrera, 1989, s 19, 20, 25, 26, 36, 102, och Tibol, 1993, s 30, 31, 38-39, 43, 44, 160.
- ³⁴ Tibol, 1993, s 39.
- ³⁵ Om moderns analfabetism, se Tibol, 1993, s 31. Eventuellt kan brevet vara skrivet på beställning.
- ³⁶ A. Macías *Against all Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940*, Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, England, 1982, s xiv, 133; G. Cano, "The Porfiriato and the Mexican Revolution: Constructions of Feminism and Nationalism", *Nation, Empire, Colony: Historicizing Gender and Race*, ed. Ruth Roach Pierson and Nupur Chaudhuri, with the assistance of Beth McAuley, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1998, s 116-117.
- ³⁷ J. Tuñón, *Mujeres en Mexico: Recordando una historia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., 1998, s 135.
- ³⁸ Macías, 1982, s 144; Tuñón, 1998, s 176-177.
- ³⁹ Macías, 1982, s xiv, 133; Cano, 1998, s 116-117.
- ⁴⁰ Tuñón, 1998, s 177.

- ⁴¹ Coronel Rivera, 1993, s 71.
- ⁴² Brev från Frida Kahlo daterat den 25 april 1927 till Arias: "[The problem is that] nobody at home believes that I'm really sick, because I can't even say it, since my mom, who is the only one who worries a litte bit [about me], gets ill", *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 28.
- ⁴³ Brev från Frida Kahlo daterat den 23 juli 1927 till Arias: "Cristina is still very pretty, but she is very mean to me and to my mom", *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 33.
- ⁴⁴ Brev från Frida Kahlo daterat den 21 november 1930 till Guillermo Kahlo, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 38.
- ⁴⁵ Brev från Frida Kahlo daterat den 3 maj 1931 till Isabel Campos: "I've been very happy, but I miss my mother very much"... "Since you are in touch with my mother and Kitti [Cristina Kahlo], tell me about them.", *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 40, 41.
- ⁴⁶ Tibol, 1993, s 31.
- ⁴⁷ Herrera, 1989, s 365.
- ⁴⁸ Ibid., s 306.
- ⁴⁹ Ibid., 1989, s 134.
- ⁵⁰ *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 54-55. Siqueiros artikel publicerades 1934 i *The New Masses* med rubriken "El camino contrarevolutionario de Rivera" (Riveras kontra-revolutionära väg), se M. González Cruz Manjarrez, *La Polémica Siqueiros-Rivera: Planteamientos Estético-Políticos 1934-1935*, Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 1996, s 33.
- ⁵¹ González Cruz Manjarrez, 1996, s 38. För den offentliga polemik om konst över form, innehåll och teknik som utvecklades mellan Rivera och Siqueiros, se González Cruz Manjarrez, 1996, passim.
- ⁵² B. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 1963, s 360-361. Av någon anledning har Herrera inte tagit med denna episod i sin biografi.
- ⁵³ De unga män som ingick i vängruppen skiljer sig något åt beroende på källa, jmf Herrera, 1989, s 38, och *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 232.
- ⁵⁴ Herrera, 1989, s 40.
- ⁵⁵ "Amiga de Germán de Campo, de Angel Salas, de otros muchos jóvenes nacionalistas y antiimperialistas sinceros que creían necesario y posible transformar las estructuras sociales y políticas de México", A. Gómez Arias, "Un testimonio sobre Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Palacio de Bellas Artes, México, D.F, 1977, opag. (s 3, 6).
- ⁵⁶ Herrera, 1989, s 35, 37.
- ⁵⁷ För några dikter av Carlos Pellicer och Salvador Novo som är tillägnade Frida Kahlo, se *Frida Kahlo: Una Vida, Una Obra*, 1992, s 13, 23, 30; och C. Pellicer, "Tres sonetos a Frida Kahlo", *Frida Kahlo (1907-1954)*, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 30 abril -15 junio de 1985, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, (1985) 1992, s 75-78.
- ⁵⁸ Utdrag ur brev från 1922, 1923, 1924 och 1927 i Herrera, 1989, s 44, 47, 48, 49, 76, 77.
- ⁵⁹ Ibid., s 47.
- ⁶⁰ Ibid., s 48.
- ⁶¹ Ibid., s 49.
- ⁶² Ibid., not till s 71 på s 422.
- ⁶³ Brev från Frida Kahlo daterat den 19 december 1925 till Arias, citerat i Herrera, 1989, s 65-66.
- ⁶⁴ Brev från Frida Kahlo daterat den 19 februari 1926 till Arias, citerat i Herrera, 1989, s 66.

- ⁶⁵ Brev från Frida Kahlo daterat den 13 mars 1926 till Arias, citerat i Herrera, 1989, s 66-67.
- ⁶⁶ Gómez Arias, 1977, opag. (s 3).
- ⁶⁷ För bildreproduktioner se M. Zamora, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*, abridged and translated by Marilyn Sode Smith, Chronicle Books, San Francisco, 1990, s 20; *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 38, och *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 158. Bildreproduktion av familjeporträtt från 1926 ur M. Zamora, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*, 1990, s 20, där det dateras till ca 1924 (svartvit bild).
- ⁶⁸ Bildreproduktion av familjeporträtt från 1928 ur Zamora, 1990, s 18 (svartvit bild). För ett annorlunda fotografi med Frida Kahlo klädd på samma sätt, se Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, Bloomsbury, London, 1991, s 46.
- ⁶⁹ Bildreproduktion av demonstrationståg 1929 ur del Conde, 1994, fig 57 i bildbilagan (svartvit bild). För fotografi av Tina Modotti, se reproduktion i M. Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, Pandora, Harper Collins, London, 1993, s 189.
- ⁷⁰ Fackförbundets manifest publicerades 1923 i kommunistpartiets tidskrift *El Machete: Arbetarnas och böndernas tidning*, och är återgivet i "Appendix: Manifest", *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 324-325.
- ⁷¹ För analys av den nya framväxande kvinnorollens betydelse för och återgivning inom bildmediet, se H. Langa, "Egalitarian Vision, Gendered Experience: Women Printmakers and the WPA/FAP Graphic Arts Project", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, 1992, s 410-411; B. Melosh, "Manly Work: Public Art and Masculinity in Depression America", *Gender and American History since 1890*, ed. Barbara Melosh, Routledge, London and New York, 1993, s 155-181; B. Melosh, *Engendering Culture, Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1991, passim.
- ⁷² En brinnande cigarett mellan fingrarna finns med i *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Jag och min docka* (1937), *Itzcuintlihund med mig* (1938), och *Jag och mina papegojor* (1941).
- ⁷³ Bildreproduktion av Riveras fresk från 1928 ur D. Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco, 1998, s 67 (färgbild). För färgreproduktion, se även *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 377, s 244.
- ⁷⁴ Mulvey och Wollen, "Frida Kahlo and Tina Modotti", *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 1982, s 26; L. Hurlburt, "Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of His Art, Life and Times", *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 59.
- ⁷⁵ För Modotti, se Hooks, 1993, passim.
- ⁷⁶ Alejandro Ortiz, *Frida with Soviet Motif* (1929), gouache i svart och rött på vitt papper, 28 x 18 cm, (storbildsdiå från Throckmorton Fine Art, Inc., New York). Bilden är reproducerad i färg i *Frida Kahlo*, ed. Landucci Editores, 2001, s 44, där den kallas *Frida Kahlo, Camarada Comunista* (1929) och uppges vara en akvarell på papper.
- ⁷⁷ Herrera, 1989, s 85. För sambandet mellan Frida Kahlo, Tina Modotti och Antonio Mella, se Hooks, 1993, s 164.
- ⁷⁸ "Chronology", (anonym), *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 289.
- ⁷⁹ Tibol, 1993, s 31.
- ⁸⁰ *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 149/150 och 154/282.
- ⁸¹ *Varios*, nr 11507. (Kopia ur civilregistret, CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978). För det mexikanska kommunistpartiet, se C. Monsivais, *Mexican Postcards*, translated to English by John Kraniuskas, Verso, London and New York, 1997, s 135.

- ⁸² Brev från Frida Kahlo daterat den 2 augusti 1927 till Arias, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 36. Brevet återgivet i sin helhet i *Escrituras: Frida Kahlo*, Selección, promeio y notas de Raquel Tibol, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, s 73-75. I Herreras biografi har brevet en något annorlunda översättning och den spanska termen ”peladas comunistas” har fått stå kvar i både den engelska och svenska versionen, se Herrera, 1983, s 73, respektive Herrera, 1989, s 78.
- ⁸³ Macías, 1982, s 140, 181; E. Poniatowska, *Tinisima*, translated by Katherine Silver, Faber and Faber, London, 1996, s 109-110.
- ⁸⁴ O. Paz, ”Re/Visions: Mural Painting”, *Essays on Mexican Art*, translated from Spanish by Helen Lane, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego and London, 1993, s 141; Macías, 1982, s 140.
- ⁸⁵ Den sistnämnda boken från 1925 består av en samling föreläsningar som året efter att de publicerades i Sovjetunionen gavs ut i en svensk översättning, se M. Palmaer-Waldén, ”I revolutionens tjänst”, *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen*, textbearbetning efter Frams originalutgåva 1926, Gidlunds, Stockholm, 1979, s 253. De övriga texterna är översatta och samlade i A. Kollontay, *Den nya moralen: Den nya moralen, Bered en plats åt ”den bevingade Eros”*, *En sexuellt emanciperad kommunistisk kvinnas memoarer*, Efterord av Märit Andersson och Sonja Pleijel, Gidlunds, Stockholm, 1979.
- ⁸⁶ A. Kollontay, ”En sexuellt emanciperad kommunistisk kvinnas memoarer” (1926), *Den nya moralen*, 1979, s 137-182, citat från s 181-182. (I en bilaga ingår utdrag ur korrekturet med Kollontays strykningar och ändringar, s 183-185.)
- ⁸⁷ ”Palencia, Isabel de. – *Alexandra Kollontay*”, *Inventario*, [1955], nr 23, s 29. (Kopia från Banco de México).
- ⁸⁸ I. de Palencia, *Jag måste ha frihet*, Bonniers, Stockholm, 1941, s 4.
- ⁸⁹ Kollontay arbetade som diplomat i Sverige åren 1930-1945. Dessförinnan hade hon som Sovjetunionens första kvinnliga diplomat arbetat i Norge (1923-1925), i Mexiko (1927), och därefter återigen i Norge. Kollontays brev från åren 1939-1944 i Sverige till Palencia i Mexiko är införda i Palencias biografi över Kollontay i ett kapitel med rubriken ”Brev till en vän i landsflykt”, *Alexandra Michailovna Kollontay: Kvinnan – Kämpen – Diplomaten*, Medéns Förlag, Stockholm, 1946, s 247-266.
- ⁹⁰ Ungefär tio år senare (1939) återgav en besökare från USA i Mexiko sina intryck av den mexikanska kvinnans situation följande: ”The American woman who marries into a Mexican family has a gigantic task for readjustment before her; by the mere act of crossing the border, she slips into a world that has many features of the middle ages Her first psychological shock will take place when she realizes that in Mexico women are still considered inferior beings, unfit to manage their own lives or assume any position of responsibility... . The Mexican woman of today, the woman of the towns and larger cities has this enormous burden of race and tradition upon her shoulders; product of a mestizo culture, she is caught in the mesh of not one but two traditions, both equally repressive. The Spaniards brought to Mexico the strict Catholicism that has held women in a subjective, passive role for centuries. On the other hand, the Indian tribes since time immemorial have crushed the spirit of their women beneath ironclad taboos and repressions... . Within the home, the man reigns supreme, a heritage from the middle ages. The daughters are taught absolute obedience not only to their fathers but to their brothers as well. If there is a little money in the family, the sons are educated at the expense of the daughters... . Marriage is considered the supreme goal of every woman's life. The mother's marriage may have been a life-long tragedy, but she can conceive of no other fate for her daughters, on the theory that any kind of marriage is better than none because at least one thus fulfills the Christian command to multiply”, Verna

- Carleton Millan, *Mexico Reborn*, Boston, 1939, s 148-150, citerat i *The Course of Mexican History*, 1999, s 590-591.
- ⁹¹ Macías, 1982, s 109, 121; Tuñón, 1998, s 160, 169.
- ⁹² Macías, 1982, s 95, 99, 104.
- ⁹³ Ibid., s xiv, 110, 118, 133.
- ⁹⁴ Ibid., s 133.
- ⁹⁵ Ibid., s 116, 127.
- ⁹⁶ Ibid., s 127.
- ⁹⁷ Tuñón, 1998, s 170. Margaret Lindauer skriver också att Frida Kahlo var medlem av FUPDM men anger ingen källa för denna uppgift, Lindauer, 1999, s 148.
- ⁹⁸ Tuñón, 1998, s 170; Macías, 1982, not 3 s 50, s 165, 170; M. Rocha, *El álbum de la mujer – Antología ilustrada de las mexicanas: Volumen IV/El porfiriano y la Revolución*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Col. Roma, D.F., 1991, s 301.
- ⁹⁹ "Pero Que ha hecho México por la Mujer?", odaterat tidningsklipp av anonym journalist ur ej angiven källa, 6 opagierade sidor. (CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía s/f).
- ¹⁰⁰ Macías, 1982, s 116
- ¹⁰¹ A. Williams, *Covarrubias*, ed. Doris Ober, University of Texas Press, Austin, 1994, s 88-89; *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 181, 189; Tibol, 1993, s 108-111.
- ¹⁰² Macías, 1982, s 129.
- ¹⁰³ Enligt Tibol blev Diego Rivera utesluten ur det mexikanska kommunistpartiet i juli 1929, Tibol, "Prólogo", *Diego Rivera: Arte y Política*, Selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, S.A., México, D.F., 1979, s 14. Enligt Laurance Hurlburt blev Rivera utesluten den 10 september 1929, Hurlburt, 1986, s 71. Enligt Herrera blev Rivera utesluten den 3 oktober 1929, Herrera, 1989, s 105.
- ¹⁰⁴ Hurlburt, 1986, s 71.
- ¹⁰⁵ E. Poniatowska, "Prólogo" i B. Galeano, *Benita*, Lince Editores, México, D.F., 1990, s xii.
- ¹⁰⁶ Ibid., s xii.
- ¹⁰⁷ Hooks, 1993, 239; S. Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with the Philadelphia Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1998, s 46.
- ¹⁰⁸ Hooks, 1993, 239.
- ¹⁰⁹ I en kronologisk genomgång över Frida Kahlos liv anges att hon gått med i partiet igen år 1948, "Chronology", (anonym), *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 289. Enligt en kronologisk genomgång över Diego Riveras liv skall Frida Kahlo ha blivit antagen i partiet igen år 1949, Hurlburt, 1982, s 107. Samma år fick Diego Rivera avslag på sin ansökan för tredje gången, och han inte blev antagen igen förrän i september 1954, två månader efter Frida Kahlos död och efter fyra avslag, se Hurlburt, 1982, s 99-111. I Herreras biografi skrivs det inte ut vilket år Frida Kahlo gick med i partiet igen utan det får man sluta sig till efter ett sent uttalande av Frida Kahlo hämtat från en artikel av journalisten Rosa Castro, se Herrera, 1989, s 371, för källhänvisning se not till s 371 på s 456 och litteraturförteckning s 414.
- ¹¹⁰ R. Castro, "Cartas de Amor: Un Libro de Frida Kahlo", *Siempre*, Mexiko City den 12 juni 1954, citerat i Herrera, 1989, s 371, källhänvisning i not till s 371 på s 456, samt s 414.
- ¹¹¹ Se t ex R. Block och L. Hoffman-Jeep, "Fashioning National Identity: Frida Kahlo in 'Gringolandia'", *Woman's Art Journal*, Fall 1998 / Winter 1999, vol 19, no 2, fig 1-3, s 9.
- ¹¹² Bildreproduktion av Gregori Alexandrovs fotografi *Frida Kahlo con rebozo* (daterat till ca 1931)

- ur *Un listón alrededor de una bomba*, 1997, s 23 (färgbild).
- 113 För reproduktion av Edward Westons fotografi av Frida Kahlo från 1930, se *Frida Kahlo – Die Verführte Kamera: Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*, Einführung von Elena Poniatowska, Wiese Verlag, Basel, 1992, s 104.
- 114 För reproduktion av ett fotografi av Frida Kahlo i tehuanaclänning från 1937, se del Conde, *Frida Kahlo: La pintora y el mito*, 1992, s 4. För reproduktion av grupp fotografi från 1938, se Herrera, 1991, s 118.
- 115 Bildreproduktion av Dora Maars fotografi från 1939 i Paris, ur Herrera, 1991, s 123 (svartvit bild). För reproduktion av fotografi med Frida Kahlo i tehuanaclänning taget av Nickolas Muray i New York 1938, se Herrera, 1991, s 117.
- 116 För reproduktion av fotografi från San Francisco 1940, se Herrera, 1991, s 153.
- 117 O. Paz, "María Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place", *Essays on Mexican Art*, 1993, s 247-265.
- 118 *Ibid.*, s 260.
- 119 R. López Rangel, "La polémica de 1933 y la casa del diablo", *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, Secretario de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, México, D.F., 1986, s 29-32.
- 120 Enligt Diego Riveras dotterson Juan Coronel Rivera bodde Guillermo Kahlo sina sista åtta levnadsår (1933-1941) hos sin dotter Matilde Kahlo på Avenida Hidalgo i Coyoacán, se Coronel Rivera, 1993, s 106-107. I Herreras biografi uppges att Guillermo Kahlo bodde kvar tillsammans med sin yngsta dotter Cristina Kahlo fram till och med Leon Trotskijs ankomst i januari 1937 då han flyttade in hos sin dotter Adriana Kahlo i ett annan fastighet i Coyoacán, men behöll ett rum för sin fotoutrustning, medan Cristina Kahlo flyttade in i ett hus på Aguayogatan i Coyoacán som Rivera "antagligen hade köpt åt henne", se Herrera, 1989, s 196. Ingen källhänvisning ges till denna uppgift.
- 121 Tibol, 1993, s 71.
- 122 *Ibid.*, s 161.
- 123 Enligt Judy Sund började Frida Kahlo och Diego Rivera köpa in skulpturerna under tidigt 1930-tal, J. Sund, "Beyond the Grave: The Twentieth-Century Afterlife of West Mexican Burial Effigies", *The Art Bulletin*, December 2000, vol LXXXII, nr 4, s 748. Enligt ett brev från Frida Kahlo daterat 15 mars 1944 till ingenjören Marte R. Gómez började skulpturerna vilka hon kallar för *idolos* (avgudabilder) köpas in femton år tidigare, det vill säga från omkring giftermålet 1929, se *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 238.
- 124 Herrera, 1989, s 295.
- 125 Brev från Frida Kahlo daterat den 14 februari 1943 till Marte R. Gómez, citerat i Herrera, 1989, s 295-296. (Brevet uppges vara förvarat i Frida Kahlos arkiv, se not till s 295 på s 448.)
- 126 Brev från Frida Kahlo daterat den 15 mars 1943 till Marte R. Gómez, se *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 237-240.
- 127 Sund, 2000, not 150, s 765.
- 128 *Museo Diego Rivera – Anahuacalli*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, D.F., 1968. (Kopia skänkt av museets föreståndare Dolores José under samtal 1998.03.26.)
- 129 Enligt Laura Pérez, föreståndare för Museo Frida Kahlo, består samlingen av mellan 2000-3000 ex-voto målningar. (Muntlig uppgift under samtal 1998.03.13.)
- 130 För reproduktioner av föremål i Museo Frida Kahlo, se katalogen *The Blue House: The World of Frida Kahlo*, ed. Erika Billeter, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, and Museum of Fine Arts, Houston, 1993, passim.

- ¹³¹ Här har jag räknat utifrån inventarieförteckningen, *Inventario*, [1955].
- ¹³² *Inventario*, [1955], nr 1127, s 23.
- ¹³³ *Inventario*, [1955], nr 29, s 29 (Jawaharlal Nehru, *Autobiografía*), nr 503, s 11 (Mao Tse-Tung, *Turning Point in China*), nr 534, s 12 (Mao Tse-Tung, *Dictadura Democrática Popular*), nr 278, s 35 (*Guerra Bacteriológica en Corea y en China*).
- ¹³⁴ *Inventario*, [1955], nr 184, s 32 (Alfonso Toro, *Un crimen de Hernán Cortés*), nr 8, s 29 (Alfonso Toro, *Historia de México*), nr 776, s 16 (Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*).
- ¹³⁵ *Inventario*, [1955], nr 32, s 1 (Platon, *Diálogos*), nr 440, s 10 (Kahlil Gibran, *El Loco*), nr 809, s 17 och nr 867, s 18 (Kahlil Gibran, *Profeta* och *The Prophet*).
- ¹³⁶ *Inventario*, [1955], nr 382, s 9 (Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*), nr 943, s 19 (Lewis Carroll, *The Book*), nr 340, s 8 (Oscar Wilde, *Novelas Completas*), nr 840, s 17 (Oscar Wilde, *La Tragedia de mi Vida*).
- ¹³⁷ *Inventario*, [1955], nr 839, s 17 (*El Crimen de Nüremberg*), nr 642, s 14 (*El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*), nr 524, s 12 (*Criminales de la guerra*), nr 263, s 34 (*La biblia nazi*), nr 80, s 30 (Adolf Hitler, *Mi lucha*).
- ¹³⁸ *Inventario*, [1955], nr 51 och nr 59, s 30 (*Historia del Pueblo de Israel*), nr 1580, s 26 (Isaac Berliner, *La Ciudad de los Palacios*), nr 1, s 35 (Alfonso Toro, *La Familia Carbajal*). I artikeln där Gannit Ankori driver tesen om Frida Kahlos intresse för sina judiska rötter argumenterar hon övertygande om influenser från Isaac Berliners och Alfonso Toros böcker i några av Frida Kahlos bilder (teckningen *Ojo avisar*, målningarna *Utan hopp* och *Släktträdet*, samt den teckning som föregick den sistnämnda målningen), Ankori, 1993, s 224-247.
- ¹³⁹ *Inventario*, [1955], nr 253, s 6 (*Les maladies veneriennes*), nr 194, s 5 (*Du developpement du foetus*), nr 188, s 5 (*La operation cesarienne*), nr 235, s 6 (William J. Robinson, *Birth Control*), nr 674, s 14 (Lenin, *La Emancipación de la Mujer*), nr 701, s 15 (*El matriarcado*).
- ¹⁴⁰ Enligt Ankori, 1994, s 322. Ingen källa uppges och jag har varken kunnat hitta den på inventarielistan eller kunnat identifiera den på plats i biblioteket.
- ¹⁴¹ Macías, 1982, s 177.
- ¹⁴² *Inventario*, [1955], nr 8, s 1 (*Catalina la Grande*), nr 101, s 3 (*Catalina la Grande*), nr 67, s 2 (*Catalina de Médicis*), nr 68, s 2, (*Catalina de Aragón*), nr 69, s 2 (*Isabel de Inglaterra*), nr 377, s 9 (*Marie Curie*), nr 1611, s 28 (*Marie Laurencin*), nr 23, s 29 (Isabel de Palencia, *Alexandra Kollontay*), nr 851, s 18 (Isadora Duncan, *Mi Vida*), nr 385, s 9 (Calderón de la Barca, *Life in Mexico*), nr 267, s 7 och nr 319, s 8 (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Escogidas*), nr 409, s 10 (Sor Juana Inés de la Cruz, *Amor Ausencia Celos*).
- ¹⁴³ *Inventario*, [1955], nr 759, s 16 (Nahui Olin, *Sin Título*), nr 793b, s 16 (Nahui Olin, *A Dix Ans*), nr 257, s 7 (Guadalupe Amor, *Poestas*), nr 361, s 9 (Guadalupe Amor, *Poesta*), nr 466, s 11 (Guadalupe Amor, *Polvo*), nr 736, s 16 (Frances Toor, *Mexican Popular Art*, 2 ejemplares), nr 553, s 12 (Aurora Reyes, *Economía Dirigida de la Vagancia en México*), nr 1471, s 24 och nr 34, s 29 (Anita Brenner, *The Wind That Swept Mexico*), nr 86, s 30 (Gisèle Freund, *La Fotografía*). Listan innehåller även *El contrato de Reaseguro*, *Tesis profesional* av Guadalupe Rivera Marín, en av Diego Riveras tre döttrar (nr 260, s 34), Magdalen Mondragons *Yo, como pobre* (nr 794, s 17), Maria Boetingers *Alma y sueño* (nr 881, s 18), *The Sound Sister* av Emily Hound Hahe (nr 75, s 30), Elsa Brunellis *Los Negros en América* (nr 127, s 31), *La genealogía y biografía de Cuauhtémoc* av Eulalia Guzman (nr 37, s 1), samt en bok om den aztekiska jord- och moderguninnan Tonantzin av Carlock Armando (nr 891, s 18).
- ¹⁴⁴ Bland annat en ”Festskrift til Jens Thiis”, *Inventario*, [1955], nr 1016, s 21.
- ¹⁴⁵ *Inventario*, [1955], nr 221, s 6 (Adolfo Best Maugard, *Los tres principios de la naturaleza*), nr 1496, s 25 (Adolfo Best Maugard, *Método de Dibujo*).

- ¹⁴⁶ *Inventario*, [1955], nr 1569, s 26 (Manifiesto de André Breton y Diego Rivera. – *Por un Arte Revolucionario Independiente*), nr 132, s 31 (Ilya Ehrenburg, *Aventuras Extraordinarias del Mexicano Julio Juernito*).
- ¹⁴⁷ *Inventario*, [1955], nr 1546, s 26 (*20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano*), nr 998, s 20 (*Mexican Art Today*), nr 1597, s 27 (*Catalogo del Primer Salon Libre 20 de Noviembre*), nr 1066, s 22 (MacKinley Helm, *Modern Mexican Painters*).
- ¹⁴⁸ R. Eder, "Frida Kahlo", *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997, s 59/216.
- ¹⁴⁹ Macías, 1982, s 140, 181. Se även Poniatowska, 1996, s 167.
- ¹⁵⁰ För Antonieta Rivas Mercado, se Franco, 1989, s 112-128.
- ¹⁵¹ Se Herrera, 1989, s 25, 30, 64.
- ¹⁵² Brev från Frida Kahlo daterat den 26 november 1925 till Arias, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 41, även citerat i Herrera, 1989, s 64.
- ¹⁵³ Herrera, 1989, passim. Bildreproduktion av grupp fotografi från 1952 ur H. Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, Bloomsbury, London, 1991, s 209 (svartvit bild). Se även Zamora, 1990, s 131; *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1992, s 126.
- ¹⁵⁴ Herrera, 1989, s 328-331.
- ¹⁵⁵ *Acta de Defunción*, no 387305. (Frida Kahlos dödsattest utfärdad den 14 juli 1954, kopia ur civilregistret, Mexiko City. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, La Seccion Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía: Hemerografía 1943-1978).
- ¹⁵⁶ För reproduktion, se Herrera, 1991, s 219.
- ¹⁵⁷ Rivera, 1991, s 178.
- ¹⁵⁸ Herrera, 1989, s 405, för källa se not till s 405 på s 460.
- ¹⁵⁹ *Ibid.*, s 405, för källa se not till s 405 på s 460.
- ¹⁶⁰ Två meningar efter att dr Marín anges som den läkare som utförde dödsattesten, skriver Herrera att när Frida Kahlo "låg på lit de parade på Bellas Artes stod Diego där med Lupes bror dr Federico Marín", Herrera, 1989, s 405.
- ¹⁶¹ *Acta de Defunción*, no 387305. (Frida Kahlos dödsattest utfärdad den 14 juli 1954, kopia ur civilregistret. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Mexiko City, La Seccion Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía: Hemerografía 1943-1978).
- ¹⁶² För lungembolier hänvisar Herrera inte till dödsattesten utan till en tidningsnotis i *El Nacional* den 14 juli 1954, Herrera, 1989, s 402, för källhänvisning se not till s 402 på s 458.
- ¹⁶³ För de sista orden och den sista teckningen i dagboken, se *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 160 respektive s 171. Orden citerade i Herrera, 1989, s 402.
- ¹⁶⁴ Herrera, 1989, s 402.
- ¹⁶⁵ *Ibid.*, s 402. I en katalogtext från 1997 presenterar journalisten Marianne Gyllenstedt med hänvisning till muntliga uppgifter från Frida Kahlos vän Olga Campos en tredje, aldrig tidigare framförd dödsorsak, att Frida Kahlo brann upp, det vill säga att hon dog i en eldsvåda: "En knapp vecka senare hittade Olga och Chuchito henne död. Sängen stod i lågor och Olga är absolut säker på att Frida omkommit av sängbränning. Den dagen försvann Chuchito och ingen har sett honom sedan dess", M. Gyllenstedt, "Frida Kahlo: En mexikansk målarinna – hon målade sig fri", *Frida Kahlo*, Millesgårdens utställningskatalog nr 49, Stockholm, 1997, s 27.
- ¹⁶⁶ Macías, 1982, s 160.

- ¹⁶⁷ Tibol, 1993, s 202. Se även P. Stein, *Siqueiros: His Life and Works*, International Publishers, New York, 1994, s 228-229.
- ¹⁶⁸ Rivera, 1991, s 179.
- ¹⁶⁹ För Carlos Pellicers iordningställande av huset, se Tibol, 1993, s 173-176. *Inventario*, [1955], nr 19, s 1 (*Recinto*), nr 28, s 1 (*Hora y veinte*), nr 25, s 36 (*Camino*).
- ¹⁷⁰ Tibol skriver att Dolores Olmedo beordrade att urnan skulle tas bort för att nordamerikanska turister ansåg att den var stötande, Tibol, 1993, s 203.
- ¹⁷¹ För reproduktioner, se *Lola Alvarez Bravo: The Frida Kahlo Photographs*, introduction and interview by Salomon Grimberg, Society of Friends of the Mexican Culture, Dallas, Texas, 1991, passim; *Frida Kahlo – Die Verführte Kamera: Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*, 1992, passim; G. Freund, *Photographs*, foreword by Christian Caujolle, translated from the French by John Shapley, Schirmer Art Books, München, 1993, fig 175, s 190 och fig 176, s 191; *The Blue House: The World of Frida Kahlo*, ed. Erika Billeter, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, and Museum of Fine Arts, Houston, 1993, passim; *Frida Kahlo Unmasked: Portraits by Various Photographers*, Throckmorton Fine Art, Inc., New York, 1995, passim.
- ¹⁷² För reproduktion, se *Lola Alvarez Bravo: The Frida Kahlo Photographs*, 1991, s 63; Herrera, 1991, s 220.
- ¹⁷³ Jag har bara funnit fyra reproducerade fotografier där Frida Kahlo skrattar eller ler med öppen mun. Ett är taget i Detroit 1932, ett är från 1946 tillsammans med målaren José Clemente Orozco, ett som är odaterat är förmodligen taget någon gång på 1940-talet där hon tycks sitta i en publik och se en föreställning av något slag, och ett som dateras till omkring 1952 är när hon samtalar med artisten Josephine Baker. För reproduktioner av dessa fotografier, se L. Banks Downs, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, The Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1999, s 30; Zamora, *Frida: El Pincel de la Angustia*, Martha Zamora (eget förlag) Bosque del Castillo, La Herradura, Estado de México, 1987, s 201; och Zamora, 1990, s 87 och s 123. Bildreproduktion av Frida Kahlo skrattande ur Zamora, 1990, s 87 (svartvit bild).
- ¹⁷⁴ Herrera, 1989, s 261.

3. Det postrevolutionära projektet – ett sökande efter nationell identitet

- ¹ Se M. Pratt, "Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation", *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, ed. Steven M. Bell, et. al., University of Notre Dame Press, Notre Dame and London, 1993, s 83-102.
- ² Se C. Lomnitz-Adler, *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and Oxford, 1992, s 280-281.
- ³ Se Paz, 1990, s 129-211; N. García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, foreword by Renato Rosaldo, translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1997, s 76-144; M. Castells, *Informationsåldern: Ekonomi, samhälle och kultur*, Band II: Identitetens makt, översättning Gunnar Sandin, Daidalos, Göteborg, (1997) 1998, s 285-296.
- ⁴ *The Course of Mexican History*, 1999, s 467-626; R. Stavenhagen, *Derecho Indígena y Derechos Humanos en América Latina*, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, El Colegio de México, México, D.F., 1988, s 27.
- ⁵ *The Course of Mexican History*, 1999, s 451-463; Stavenhagen, 1988, s 31, 39.
- ⁶ Se *The Course of Mexican History*, 1999, s 549-600. Genom mayaindianernas politiska kamp i delstaten Chiapas och den Zapatistiska nationella befrielsearméns (EZLN) krav på att den

omfördelning av jord som skrevs in i artikel 27 i 1917 års konstitution skall genomföras och revolutionsledaren Emiliano Zapatas paroll ”Jord och Frihet” givits nytt liv, förs kraven från 1910-talets revolution in i det 21: a århundradet. Denna rörelse som nästan skulle kunna beskrivas som cyklisk kan om några år därmed komma att omsluta ett helt sekel. Zapatist-rörelsen med Subcomandante Marcos som dess talesman är inte bara en politisk rörelse med rötter i 1910-talets revolution, utan den har även en etnisk dimension som beskrivits som ”identitetens makt”, se Castells, *Informationsåldern – Ekonomi, samhälle och kultur*, Band II: Identitetens makt, 1998, s 295.

⁷ För reproduktioner se till exempel bildmaterialet i kapitlet ”Nutida konst”, *Mexikansk konst från forntid till nutid*, Liljevalchs konsthall, katalog nr 201, Stockholm, 1952, s 98-117; Cardoza y Aragón, *Pintura Mexicana Contemporánea*, 1953, passim; J. Fernández, ”Arte Conemoráneo”, *Arte Mexicana de sus Orígenes a Nuestros Días*, Editorial Porrúa, México, D.F., 1958, s 141-182; A. Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, translation by Marina Corby, Thames and Hudson, London, 1969, passim; B. Smith, *Mexico: A History in Art*, Phaidon Press, London, 1975, passim; Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, 1979, bildbilagan; Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, 1983, passim; *Imagen de Mexico: La Aportación de Mexico al Arte del Siglo XX*, Shirn Kunsthalle, Frankfurt, 1988, passim; D. Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, 1993. För skillnaden mellan Mexiko och andra latinamerikanska länder, se reproduktioner i till exempel *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, passim; *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993, passim; *Latin-American Art in the Twentieth Century*, ed. Edward J. Sullivan, Phaidon Press, London, 1996, passim.

⁸ *The Course of Mexican History*, 1999, s 606.

⁹ För Trotskijns exil i Mexiko se A. Dugrand, *Trotsky in Mexico: 1937-1940*, Carcanet Press, Manchester, 1992.

¹⁰ I en bok om mexikanska myter börjar Arnaldo Córdova en essä om den mexikanska revolutionen med att citera Don Jesús Silva Herzog från en konferens på UNAM: ”Los mexicanos tenemos dos deidades: Nuestra Señora de Guadalupe y Nuestra Señora la Revolución Mexicana” (mexikaner har två gudinnor: Jungfrun av Guadalupe och Jungfrun av den mexikanska revolutionen), A. Córdova, ”La mitología de la Revolución Mexicana”, *Mitos Mexicanos*, ed. Enrique Florescano, Aguilar, México, 1995, s 21.

¹¹ Tibol, 1993, s 30-31.

¹² *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 154 / 282.

¹³ Brev från Frida Kahlo daterat den 22 juli 1927 till Arias, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 71.

¹⁴ *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 96-97 / 252.

¹⁵ *Ibid.*, s 104-107 / 255-257.

¹⁶ Uttalande av Kahlo i artikeln ”Cartas de Amor: Un Libro de Frida Kahlo” av Rosa Castro, citerat i Herrera, 1989, s 371, för källa se not till s 371 på s 456.

¹⁷ *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 93 / 251.

¹⁸ Debroise, 1983, s 22.

¹⁹ Franco, 1989, s 102-103.

²⁰ Herrera, 1989, s 36. År 1929 frikopplades det nationella universitetet i Mexiko från staten och blev Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (Mexikos nationella självständiga universitet) och samtidigt blev Preparatoria en del av UNAM. Numera är det byggnads-komplex där Preparatoria var inhytt ett museum kallat Antiguo Colegio de San Ildefonso.

²¹ Charlot, 1963, s 88-91.

²² Ofta får allt muralmåleri i Mexiko efter revolutionen och några decennier framåt beteckna den mexikanska muralrörelsen. Olivier Debroise som i detalj återger händelseutvecklingen på

- den mexikanska konstaren mellan 1920 och 1940, menar att den mexikanska muralrörelsen egentligen upphörde i och med Vasconcelos avgång 1924 eftersom det därefter handlade om enstaka uppdrag, inte en rörelse, Debroise, 1983, s 51. Från de första muraluppdragen på Preparatoria sommaren 1921 till Vasconcelos avgång sommaren 1924 omfattar muralrörelsen enligt Debroise därmed en tidsperiod på ca tre år. Jmf Charlots *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, 1963, där perioden avgränsas till 1920-1925. Beteckningarna "den mexikanska renässansen" respektive "den mexikanska skolan" används ofta för att ange det mesta inom mexikansk bildkonst – muraler, stafflimåleri, tryck, och konsthantverk – från perioden 1920-1940, se t ex E. Sullivan, "Aspects of Contemporary Mexican Painting", *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, Americas Society, New York, 1990, s 14, och M. Traba, *Art of Latin America: 1900-1980*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994, s 13. Gemensamt för samtliga beteckningar är motiv av indianska och folkliga kulturer skildrade ur ett socialistiskt perspektiv.
- ²³ Denna del av Mexiko City ligger i vad som numera kallas *Centro Histórico*. Dåvarande Preparatorias byggnadskomplex ligger mitt emot resterna av aztekernas Templo Mayor med pyramider tillägnade Tlaloc (regnguden) och Huitzilopochtli (solguden), vilka har införlivats i ett museum över den aztekiska kulturen kallat Museo del Templo Mayor.
- ²⁴ Charlot, 1963, 95-117.
- ²⁵ En stor mängd av muralerna är reproducerade i bildbilagan till Charlot, 1973. Se även reproduktioner i Rochfort, 1998.
- ²⁶ Bildreproduktion av *Västerlandets ande sänker sig över Amerika*, även kallad *Elementen*, av Siqueiros ur Rochfort, 1993, s 35, fig 22 (färgbild); *Den revolutionära treenigheten* av Orozco ur Rochfort, 1993, s 42, fig 27 (färgbild); *Skyttegraven* av Orozco ur Rochfort, 1993, s 40, fig 26 (färgbild); *Cortéz och Malinche* av Orozco ur J. Fernández, *Mexican Art*, Photographs by Constantino Reyes-Valerio, The Colour Library of Art, The Hamlyn Publishing Group, London, New York, Sydney and Toronto, 1970, fig 49 (färgbild); och *Skapelsen* av Rivera ur Rochfort, 1993, s 34 (färgbild). I trapphallen på Preparatoria hade det tidigare funnits en allegorisk muralmålning kallad *Vetenskapens och arbetets triumf över okunnighet och lättja* från 1872/74 av Juan Cordero som förstördes år 1900, se *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 342, och Charlot, 1963, fig 18a.
- ²⁷ Charlot, 1963, s 95-119, 114-115, 150-162.
- ²⁸ Se kapitlet "The Preparatoria Riot" i Charlot, 1963, s 280-293.
- ²⁹ För reproduktion av en vandaliserad mural av Orozco, se Charlot, 1963, fig 46.
- ³⁰ Till Saturnino Herráns oljeskisser från 1910-talet hör *Offergåvan*, (1913), *Schalen* (1916), och triptyken *Våra gudar* (1917), för reproduktioner se bildbilagan i Fernández, 1958, fig 186, 187, 189, och *Mexico: Splendours of 30 Centuries*, 1990, fig a-d, s 582-583. Av tidigare målare som under senare delen av 1800-talet använt indianska motiv för nationella teman är t ex Rodríguez Gutiérrez med *El senado de Tlaxcala* (1875), Carlo Coppedé med *Alegoría de América* (1875), José María Obregón med *Upptäckten av pulque* u.å., José María Jara med *Likvaknen* (1889), Felix Parra med *Episoder från erövringstiden* (1877), och Leandro Izaguirre med *Cuaubtémoc torteras* (1893). För reproduktioner av dessa se bildmaterialet i utställningskatalogerna *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, passim; *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, passim; och *Un Siglo de de Arte Mecicano: 1900-2000*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, México, D.F., 1999, passim, samt bildmaterialet i S. Widdifield, *The Embodiment of the Nation in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, University of Arizona Press, Tucson, 1996, passim.
- ³¹ Widdifield, 1996, s 78-121.
- ³² *Ibid.*, s 41, 92.

- ³³ I Herreras biografi är det svårt att få en klar bild över exakt när Frida Kahlo slutade på Preparatoria, se Herrera, 1989, s 45-52.
- ³⁴ Herrera uppger att Frida Kahlo vid denna tid arbetade i sin fars fotoateljé, som kassörska på ett apotek, med ekonomi på en brädgård, på biblioteket på Utbildningsministeriet, på en fabrik, och som avlönad lärling i gravering på en reklamfirma, se Herrera, 1989, s 51-52.
- ³⁵ *Ibid.*, s 65. Till det citerade utdraget av Frida Kahlos brev uppges ingen källa. Brevet finns med i *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 43.
- ³⁶ Betydelsen av det mexikanska muralmåleriet för president Roosevelts New Deal-projekt under depressionen har jag berört i artikeln ”New Deal-projekten för konstnärer under 1930-talet: Försvunna bilder och en bortglömd epok”, *Valör*, nr 3-4, 2002, s 53-64. För det inflytande Siqueiros, Orozcos och Riveras muralmåleri i USA har haft för nordamerikanska konstnärers muralmåleri i USA, se R. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973; L. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989; Rochfort, 1993; T. Drescher, *San Francisco Bay Area Murals: Communities Create Their Muses 1904-1997*, Pogo Press, San Francisco, 1998; A. W. Lee, *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1999; S. Platt, *Art and Politics in the 1930s – Modernism, Marxism, Americanism: A History of Cultural Activism During the Depression Years*, Midmarch Arts Press, New York, 1999. För Diego Rivera, se F. O'Connor, ”The influence of Diego Rivera on the Art of the United States during the 1930s and After”, *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 157-183.
- ³⁷ Charlot, 1963, s 95-162; Debroise, 1983, s 37-62.
- ³⁸ Debroise, 1983, s 52, 62.
- ³⁹ En sammanställning av de texter Diego Riveras skrev om konst är utgivna i volymerna D. Rivera, *Arte y Política*, 1979, och D. Rivera, *Textos de Arte*, 1986. Under hösten 1949 och våren 1950 höll Diego Rivera en serie föreläsningar om konst vilka är sammanställda i ett opublicerat manuskript av Carlos Illanes Casanova, *Relacion e Interpretacion de las Conferencias del Pintor Diego Rivera en el Colegio Nacional Año de 1949: 1848-1948, Cien Años desde los Origenes a la Madurez del Realismo Socialista*. (Kopia från Throckmorton Fine Art Gallery, New York). För Riveras syn på konst, se även A. Azuela, ”Rivera and the Concept of Proletarian Art”, *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 125-129, och I. Rodríguez-Prampolini, ”Rivera's Concept of History”, *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 131-137.
- ⁴⁰ För en jämförelse se reproduktioner i Rochfort, 1998, passim.
- ⁴¹ Riveras muralmåleri har haft ett enormt stort inflytande på förmedlingen av en mexikansk nationalitet och en mexikansk nationalitetsdefinition. För utbildningsväsendet i Mexiko, se J. Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y Educación en México*, El Colegio de Mexico, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie 9, México, D.F., 2000, s 203-204, 213-214.
- ⁴² För Riveras användning av inslag från förkoloniala bildtraditioner, se S. Catlin, *Some Sources and Uses of Pre-Columbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera*, Sobretiro de XXXV Congreso Internacional de Americanistas, México, 1962, Actas y Memorias, México, 1964, passim; och B. Brown, ”The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery”, *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 139-155.
- ⁴³ Charlot, 1963, s 134; Hurlburt, 1986, s 53.
- ⁴⁴ För tidsuppgifter om Diego Rivera, se Hurlburt, 1986, s 22-115.
- ⁴⁵ Debroise, 1983, s 47.
- ⁴⁶ Wolfe, 1963, s 112.
- ⁴⁷ Debroise, 1983, s 47.
- ⁴⁸ Charlot, 1963, s 134.

- ⁴⁹ Charlot, 1963, s 143; Hurlburt, 1986, s 56.
- ⁵⁰ Debroise, 1983, s 38.
- ⁵¹ Hurlburt, 1986, s 56.
- ⁵² Se S. Catlin, "Mural Census", *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, 241-259.
- ⁵³ *Ibid.*, 241-259.
- ⁵⁴ Bildreproduktion av *Tehuanas* (1923) av Rivera ur *Un Siglo de de Arte Mecicano: 1900-2000*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, México, D.F., 1999, s 124 (färgbild), och av en vägg i trapphallen ur *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 269, s 140 (svartvit bild). För färgreproduktion av motiven i trapphallen, se Rochfort, 1998, fig 52, s 60. Riveras muraler kan jmf med vad Roger Bartra skriver i en analys av en postmodern mexikansk nationalitetskonstruktion: "The myth of a subverted Eden is an unquenchable source from wich Mexican culture draws. The present definition of nationality owes its basic structure to this myth. Therefore, it is a cliché to think that the Mexicans, as products of the advent of history, are archaic spirits whose tragic relation with modernity obliges them to perpetually reproduce their primitivism", R. Bartra, *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamórfosis del Mexicano*, Grijalbo, México, 1987, s 36.
- ⁵⁵ Se Charlot, 1963, s 114-118; Wolfe, 1963, s 203-207.
- ⁵⁶ Hurlburt, 1986, s 70; Wolfe, 1963, s 207.
- ⁵⁷ För uppståndelsen 1933 kring Riveras mural på Rockefeller Center i New York, se kapitlet "The Battle of Rockefeller Center" i Wolfe, 1963, s 317-340; och Hurlburt, 1986, s 85-89. Skissen till muralen på Rockefeller Center finns på Skissernas museum i Lund, som för övrigt har den största samlingen av mexikansk konst i Europa. (För denna upplysning tackar jag docent Anna-Lena Lindberg från Konstvetenskapliga institutionen i Lund.) Efter återkomsten till Mexiko målade Diego Rivera panelen *Människan: Universums övervakare* (1934) på Bellas Artes i Mexiko City, som är en modifierad version av den förstörda muralen *Man at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future* (1933) på Rockefeller Center, för reproduktion se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 399, s 302. Samtliga muraler av Diego Rivera efter Rockefeller Center är målade på flyttbara paneler.
- ⁵⁸ Wolfe, 1963, s 207.
- ⁵⁹ Wolfe, 1963, s 392-393; Hurlburt, 1986, s 111; Catlin, 1986, s 329-330.
- ⁶⁰ För uppståndelsen kring muralen se kapitlet "God Does Not Exist!" i Wolfe, 1963, s 374-379.
- ⁶¹ *Ibid.*, s 378-379.
- ⁶² Hurlburt, 1986, s 115; Catlin, 1986, s 317-318.
- ⁶³ Citerat i Wolfe, 1963, s 204-205.
- ⁶⁴ *Ibid.*, s 203
- ⁶⁵ Sund, 2000, s 734-767.
- ⁶⁶ *Ibid.*, s 734, 745.
- ⁶⁷ *Ibid.*, s 734, 744.
- ⁶⁸ Indentifikationen av föremålen gör Sund, 2000, s 734, 745-746, 747.
- ⁶⁹ Wolfe, 1963, s 203.
- ⁷⁰ För illustration se M. Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Alfred A. Knopf, New York, 1947, s 260-261.
- ⁷¹ För identifikation, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 249-251.
- ⁷² *Ibid.*, s 258-259.
- ⁷³ Wolfe, 1963, s 210.

- ⁷⁴ Exempel på tehuanamotiv av olika konstnärer: Roberto Montenegro *Rosa Rosalba* (1926), *Rosa som Tehuana* (1927), *La Curandera* (1928), *Reconstrucción* (1933), *Porträtt av Frida Kahlo* (u.å.), *Tehuana* (u.å.); Ángel Zárraga *Joven campesina mexicana* (1928); Rufino Tamayo *Tehuanas* (1938) och *Tehuanas* (1939); Rosa Rolando *Vestido de Novia de Tehuantepec* (u.å.); María Izquierdo *El gato sabio* (1943); Raul Anguiano *Retrato de Alfa Henestrosa* (1945/46); och Gabriel Fernández Ledesma *Pre-maternal* (1945). För reproduktioner se *Artes de México: La Tehuana*, 2000, número 14, passim, och katalogerna *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, 1992, passim, och *Imagen de México: La Aportación de México al Arte del siglo XX*, 1987, passim. Av Saturnino Herrán finns en målning från 1914 kallad *Tehuana*, där en kvinna är återgiven iförd den speciella tehuanska huvudbonaden. I likhet med andra motiv av Herrán är det en romantiserande återgivning där den vita spetsen i huvudbonaden intar huvudrollen och där det klassperspektiv som bilderna av konstnärer ur den postrevolutionära generationen karaktäriseras av saknas.
- ⁷⁵ De tre muralerna med Frida Kahlo iförd tehuana dräkt är *Panamerikansk enhet* (1940) på City College i San Francisco, *Drömmen om en söndagsfjärmiddag i Alamedaparken* (1948) på Museo Mural de Diego Rivera i Mexiko City, och *Krigets mardröm och drömmen om fred* (1952), vars nuvarande vistelseort okänd. I en biografi över Diego Rivera skriver Patrick Marnham att Diego Rivera sände muralmålningen *Krigets mardröm och drömmen om fred* (1952) till Kina 1953 där den försvann, P. Marnham, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, Bloomsbury, London, 1998, s 347.
- ⁷⁶ Debroise, 1983, s 168, not 1; Debroise, "Frida Kahlo, en la vida, herida", *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1992, s 18.
- ⁷⁷ Covarrubias, 1947, bildbilaga nr 56-57; Williams, *Covarrubias*, 1994, s 118, 141.
- ⁷⁸ C. Lindbergh, "To Bogotá and Back by Air: The Narrative of a 9,500 Mile Flight from Washington, Over Thirteen Latin-American Countries and Return, in the Single-Seater Airplane 'Spirit of St. Louis'", *The National Geographic Magazine*, vol LIII, nr 5, May 1928, s 529-601.
- ⁷⁹ Se katalogen *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, 1992, passim.
- ⁸⁰ Filmen finns på video: *Que Viva Mexico!*, (1930), 90 min, dirección Serguei Eisenstein y Grigori Alexandrov, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mosfilm-Gosfilmofond, USSR, 1979.
- ⁸¹ *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, México, 1992, s 40.
- ⁸² Covarrubias, *El Sur de México*, Clásicos de la Antropología Mexicana, Colección Número 9, Instituto Nacional de Indigenista, México, D.F., 1946; Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Alfred A. Knopf, New York, 1947. Se även Williams, 1994, s 86-166.
- ⁸³ Covarrubias, 1947, s 323-325.
- ⁸⁴ För reproduktion av fotografi från ca 1930 av Angelica Siqueiros och David Alfaro Siqueiros, se González Cruz Manjarrez, *La Polémica Siqueiros-Rivera: Planteamientos Estético-Políticos 1934-1935*, 1996, s 91.
- ⁸⁵ "Fashion Notes", *Time*, May 3, 1948, s 33-34, citerat i Herrera, 1983, s III; och *Elle Magazine*, May 1989, s 28, citerat i O. Baddley, "Her Dress Hangs Here': De-Frocking the Kahlo Cult", *Oxford Art Journal*, 1991, vol. 14, nr 1, s II.
- ⁸⁶ Den tidsbundna användningen i Mexiko av tehuana klänningen som en symbolisk markering av nationell identitet kan jämföras med den symboliska användningen av slöjan i Algeriet under befrielsekriget från kolonialmakten Frankrike, se W. Woodhull, *Transfiguration of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, s 20-24.
- ⁸⁷ För reproduktioner, se *Las Mujeres en la Revolución Mexicana: Biografías de mujeres revolucionarias 1884-1920*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana e

Instituto de Investigaciones Legislativas de la H. Cámara de Diputados, México, 1992, passim.

- ⁸⁸ Intervju med Siqueiros i *New York Times*, Dec. 11, 1955, citerat i Wolfe, 1963, s 431.
- ⁸⁹ B. Newbold Chiñas, *The Isthmus Zapotecs: A Matrifocal Culture of Mexico*, Case Studies in Cultural Anthropology, California State University, Chico, 1992, s 87. Jmf Anna Johanssons sociologiska undersökning i Nicaragua av ett samhälle baserat på en liknande struktur som en strategi för överlevnad, A. Johansson, *La Mujer Sufrida – The Suffering Woman: Narratives on Femininity among Women in a Nicaraguan barrio*, diss., Monograph from the Department of Sociology, no 70, Göteborg University, 1999.
- ⁹⁰ J. Rubin, "Ambiguity and Contradiction in a Radical Popular Movement", *Culture of Politics / Politics of Culture: Re-visioning Latin American Social Movements*, ed. Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino, Arturo Escobar, Westview Press, Boulder, Colorado, 1997, s 156-160, not 15, s 162.

4. En nationell diskurs om ras

- ¹ J. Vasconcelos, *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur*, Agencia Mundial de Librería, [Barcelona], [1925]. För den första upplagens utgivningsår, se D. Jaén, "Notes to *The Cosmic Race / La raza cósmica*", J. Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s xxxiii. Med några få ändringar gavs en andra upplaga ut samtidigt i Mexiko och Argentina år 1948, J. Vasconcelos, *La Raza Cósmica*, Espasa Calpe, S.A., 1948. Samtliga senare utgåvor är baserade på 1948-års upplaga av texten. 1958 inkluderades *La Raza Cósmica* i Vasconcelos *Obras completas*, volym II, och 1967 publicerades en fjärde upplaga i Madrid av förlaget Aguilar. 1979 gavs en engelsk version ut, *The Cosmic Race: La raza cósmica*, av California State University, Los Angeles, och 1997 en tvåspråkig version, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, av The Johns Hopkins University Press. Jag har främst använt den engelska versionen i den sistnämnda utgåvan, men även jämfört den spanska textversionen – baserad på 1948 års upplaga – med originalutgåvans text från 1925.
- ² I det avsnitt som har rubriken "Prólogo" i 1925 års upplaga, J. Vasconcelos, *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur*, [1925], s 1-40, och det avsnitt som har rubriken "El mestizaje" i 1948 års upplaga, J. Vasconcelos *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s 7-80.
- ³ I en kommenterande notförteckning spåras uppdelningen av mänskliga raser till just fyra färger bakåt till den egyptiska kulturen från Seti I:s grav i Thebe, se Jaén, "Notes to *The Cosmic Race / La Raza Cósmica*", *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, not 57, s 96.
- ⁴ J. Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s 28.
- ⁵ *Ibid.* 1997, s 26. Texten fortsätter med: "Besides, the warm climate is propitious for the interaction and gathering of all peoples. On the other hand, and this is essential, interbreeding will no longer obey reasons of simple proximity as occurred in the beginning when the white colonist took an indian or black woman because there were no others at hand. In the future, as social conditions keep improving, the mixture of bloods will become gradually more spontaneous, to the point that interbreeding will no longer be the result of simple necessity but of personal taste or, at least, of curiosity. Spiritual motivation, in this manner, will increasingly superimpose itself upon the contingencies of the merely physical. By spiritual motivation, we should understand, rather than reflective thinking, the faculty of personal taste that directs the mysterious selection of one particular person out of the multitude.", Vasconcelos,

- 1997, s 26-27.
- ⁶ Ibid., s 16.
- ⁷ Ibid., s 27, 30, 31, 33.
- ⁸ Ibid. s 37.
- ⁹ J. Gabilondo, "Afterword to the 1997 Edition", J. Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s 108, not 36, s 116.
- ¹⁰ Vasconcelos, 1997, s 33.
- ¹¹ Ibid., 1997, s 34. I den spanska versionen av texten i både den första upplagan från 1925 och i 1997 års utgåva av texten från 1948, lyder den näst sista meningen: "De esta suerte nosotros mismos hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro, en la decadencia irreparable del oriental.", Vasconcelos, *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur*, [1925], s 33, respektive Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s 75. I den engelska översättningen från 1979 har passagen om "el oriental" (den gula rasen) strukits.
- ¹² Se I. Zavala, "Representing the Colonial Subject", *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, ed. René Jara and Nicholas Spadaccini, University of Minnesota Press, Minneapolis and Oxford, 1989, s 328-329, samt J. Tomlinson, *Painting in Spain: El Greco to Goya 1561-1828*, Calmann & King Ltd, London, 1997, s 14-15.
- ¹³ Lomnitz-Adler, 1992, s 271.
- ¹⁴ Se I. Zavala, "Representing the Colonial Subject", *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, ed. R. Jara och N. Spadaccini, 1989, s 328-329.
- ¹⁵ Lomnitz-Adler, 1992, s 278. För ras och kön i relation till begreppet heder, se M. E. Chaves *Honor y Libertad: Discursos y Recursos en la Estrategia de Libertad de una Mujer Esclava (Guayaquil a fines del periodo colonial)*, diss., 2001, som handlar om den juridiska processen kring en svart slavkvinnas begäran om frihet för sig och sin dotter i 1700-talets Ecuador genom att hänvisa till hederskoder.
- ¹⁶ I ett avsnitt avslöjas till exempel hur Vasconcelos skönhetsideal utesluter svarta: "The lower types of the species will be absorbed by the superior type. In this manner, for example, the black could be redeemed, and step by step, by voluntary extinction, the uglier stocks will give way to the more handsome. Inferior races, upon being educated, would become less prolific, and the better specimens would go on ascending a scale of ethnic improvement, whose maximum type is not precisely the White, but that new race to which the White himself will have to aspire with the object of conquering the synthesis. The Indian, by grafting onto the related race, would take the jump of millions of years that separate Atlantis from our times, and in a few decades of aesthetic eugenics, the Black may disappear, together with the types that a free instinct of beauty may go on signalling as fundamentally recessive and undeserving, for that reason, of perpetuation. In this manner, a selection of taste would take effect, much more efficiently than the brutal Darwinist selection, which is valid, if at all, only for the inferior species, but no longer for man", Vasconcelos, 1997, s 32.
- ¹⁷ Ibid., s 38.
- ¹⁸ Ibid., s 105. (Vasconcelos, 1925, s 268.)
- ¹⁹ Vasconcelos, 1997, s 40. I den spanska versionen av texten lyder den sista meningen i citatet: "la raza final, la raza cósmica", Vasconcelos, 1997, s 80.
- ²⁰ Ibid., s 5, 13, 32.
- ²¹ Ibid., s 19-20, 32, 34.
- ²² Se D. Jaén, "Introduction", J. Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s xi.
- ²³ Muralen *Falsk kunskap* (1926) är placerad på norra väggen på tredje våningen till den andra

- innergården. För reproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 251 (panel nr 36). Bertram Wolfe skriver att elefanten som Vasconcelos sitter på i Riveras mural representerar Vasconcelos teosofi och orientaliska mysticism, Wolfe, 1963, s 211.
- 24 "los volúmenes verdes de Vasconcelos, sus clásicos", Gómez Arias, 1977, opag. (s 5).
- 25 Se Herrera, 1989, s 45-46, 75-76.
- 26 Ibid., s 45-46.
- 27 Ibid. s 46.
- 28 Brev från Frida Kahlo daterat 22 juli 1927 till Arias, citerat i Herrera, 1989, s 75-76.
- 29 Ibid., s 84-85.
- 30 För Portes Gil, se *The Course of Mexican History*, 1999, s 568-569. För Arias, se Herrera, 1989, s 85.
- 31 Herrera, 1989, s 85.
- 32 I biografien skriver Herrera att det undertecknade dokumentet "överlämnades ceremoniöst till Alejandro", Herrera, 1989, s 85.
- 33 Ibid., s 85, för datumangivelse se not till s 85 på s 424.
- 34 Ibid., s 85.
- 35 *The Course of Mexican History*, 1999, s 570.
- 36 Herrera, 1989, s 85.
- 37 *Inventario* [1955], nr 145, s 4. (Kopia från Banco de México).
- 38 J. Vasconcelos, *Lógica Orgánica* 1945, s 9, citerat i Vasconcelos, 1997, s xxviii.
- 39 För färgreproduktion, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 118, s 163.
- 40 S. Freud, *Moses och monoteismen*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1939.
- 41 Bildreproduktion av *Moses* (1945) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 155 (färgbild).
- 42 Frida Kahlos målning *Moses* (1945) återkommer jag till i kapitel 6 och 7.
- 43 Tibol, *Frida Kahlo: An Open Life*, 1993, s 75.
- 44 *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 266. Citerat på svenska i Herrera, 1989, s 331.
- 45 För denna upplysning vill tacka docent Edmé Domínguez på Iberoamerikanska institutet, Göteborgs universitet.
- 46 Intill muralen i den stora trapphallen finns en skylt med texten: "Jean Charlot (1898-1979). Escudo de la Universidad Nacional de México con águila y cóndor. Fresco y encáustica, 1923". (Iakttagelse vid besök på plats sommaren 2002).
- 47 I efterordet till *La Raza Cósmica* skriver Joseba Gabilondo att användningen från 1980-talet och framåt bland chicanos/as av begreppen *mestizaje* och kosmisk identitet bygger på José Vasconcelos tankegångar, J. Gabilondo, "Afterword to the 1997 Edition", *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s 100. I introduktionen till *La Raza Cósmica* skriver Jaén att Vasconcelos *mestizaje*-begrepp inbegrep mer och var ett mycket vidare begrepp än hur det senare kom att användas av chicanos/as, för vilka *la mestizaje* motsvarar en blandning mellan två och inte fyra raser, D. Jaén, "Introduction", *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, 1997, s xvi. Jmf G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, aunt lute books, San Francisco, 1987, s 1-23, 65-91; och A. Guerrero, "The Secular-Religious Symbol of *La Raza Cósmica*", *A Chicano Theology*, Orbis Books, Maryknoll and New York, 1987, s 118-137.
- 48 A. Kaminsky, "Gender, Race, Raza", *Feminist Studies*, vol 20, no 1, Spring 1994, s 7-31. För skillnaden mellan termerna ras och raza i relation till biologi respektive kultur, se även G. Fox, *Hispanic Nation: Culture, Politics, and the Constructing of Identity*, University of Arizona Press, Tuscon, 1997, s 122, och S. Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social*

Change in Latin America and the United States, University of Chicago Press, Chicago och London, 1994, s 476

- ⁴⁹ Kaminsky, 1994, s 22.
- ⁵⁰ Ibid., s 16.
- ⁵¹ Ibid., s 16.
- ⁵² Fox, 1997, s 19-66.
- ⁵³ Kaminsky, 1994, s 9-11.
- ⁵⁴ S. Stanford Friedman, "Beyond White and Other: Relationality and Narratives of Race in Feminist Discourse", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Autumn 1995, s 3.
- ⁵⁵ Ibid., not 4, s 3.
- ⁵⁶ J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York and London, 1993, s 171, 178-182, not 4, s 275.
- ⁵⁷ För analys av förklaringsmodeller för social organisering av kön, se E. Grosz, "Sexual Difference and the Problem of Essentialism", *the essential difference*, ed. Naomi Schor and Elizabeth Weed, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, s 84-85. För biologism, se S. Arrhenius, *En riktig kvinna: Om biologism och könsskillnad*, Atlas, Stockholm, 2000, passim.
- ⁵⁸ Kaminsky, 1994, s 7-8.
- ⁵⁹ Ibid., s 17.
- ⁶⁰ Som hos Vasconcelos i *La Raza Cósmica: Misión de la Raza Ibero Americana* (1925) idealiseras, och senare hos Octavio Paz i *Ensamhetens labyrint* (1950) framställs mer problematisk.
- ⁶¹ R. Stavenhagen, *Derecho Indígena y Derechos Humanos en América Latina*, Interamericano de Derechos Humanos, El Colegio de México, México, D.F., 1988, s 31.
- ⁶² Ibid., s 28-30.
- ⁶³ Kaminsky, 1994, s 17.
- ⁶⁴ Ibid., s 8; Anzaldúa, 1987, s 62-64.
- ⁶⁵ För definition av begreppet chicano/a, se t ex Goldman, 1994, s 441-442; Fox, 1997, s 120-124; och A. Gaspar de Alba, *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the Cara Exhibition*, University of Texas Press, Austin, 1998, s xiii-xviii.
- ⁶⁶ Kaminsky, 1994, s 24.
- ⁶⁷ Se *The Course of Mexican History*, 1999, s 301-341.
- ⁶⁸ Se Anzaldúa, "Preface", 1987, opag., samt s 53-64; Fox, 1997, s 120-124; N. García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, foreword by Renato Rosaldo, translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1997, s 228-241; M. Milla, "Into the Borderland: The Chicano Movement", *América Latina: Y Las Mujeres Qué?*, Workshop-Seminario "Investigación Nórdica sobre la Mujer en América Latina" (Mayo 1997), Serie Hania I, red Hania/ Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 1998, s 169-179; K. Foss, et. al., *Feminist Retorical Theories*, Sage Publications, Thousand Oaks, California, 1999, s 101-124.
- ⁶⁹ Kaminsky, 1994, s 24.
- ⁷⁰ Denna process resulterade enligt Stavenhagen till ett förnekande av indianska minoritetsgrupper, och en uppfattning om att det existerat särskilda problem för dessa minoriteter vilket gav upphov till formuleringen "det indianska problemet", se Stavenhagen, 1988, s 30-32, 42.
- ⁷¹ Se "Appendix: Manifest", *Jord och Frihet: Latimamerikansk konst från 1830-1970*, 1989, s 306-337.
- ⁷² D. A. Siqueiros, "Tre upprop för en modern inriktning till den nya generationen amerikanska

målare och skulptörer”, *Vida Americana* (Barcelona, Spanien), maj 1921 (Första och enda nummer av denna tidskrift), återgivet i sin helhet i ”Appendix: Manifest”, *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst från 1830-1970*, 1989, s 322-323.

⁷³ Ibid., s 322-323.

⁷⁴ Ibid., s 323.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ D. A. Siqueiros, et. al., ”Manifest från Förbundet för mexikanska arbetare, tekniker, målare och skulptörer”, *El Machete* (Mexico City) 1923, återgivet i sin helhet i ”Appendix: Manifest”, *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst från 1830-1970*, 1989, s 324-325. Se även D. Siqueiros, *Vädjan till proletariatet*, flygblad utgivet av *El Machete* (Mexico City), Söndagen den 10 augusti 1924, ”Appendix: Manifest”, *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst från 1830-1970*, 1989, s 325.

⁷⁹ Ibid., s 324-325.

⁸⁰ D. Castillo, ”Rosario Castellanos: 'Ashes without a Face'”, *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, ed. Sidonie Smith and Julia Watson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, s 258.

⁸¹ Monsiváis, 1997, s 145.

⁸² Subcomandante Marcos kommuniké återges nästan i sin helhet i C. Monsiváis, *Mexican Postcards*, 1997, s 144-145.

⁸³ Monsiváis, 1997, s 145.

⁸⁴ Paz, ”Maria Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place”, *Essays on Mexican Art*, 1993, s 246-265. Texten publicerades ursprungligen i en utställningskatalog till en retrospektiv utställning över María Izquierdos konst på Centro de Arte Contemporaneo i Mexiko City 1988 och den baseras på ett samtal mellan Octavio Paz, Robert Littman (förestandare för Centro de Arte Contemporaneo), Miguel Cervantes (kurator för utställningen), och Marie José Paz (konstnär och gift med Octavio Paz).

⁸⁵ Paz skriver: ”Frida and Diego's lifestyle was far removed from that of other Mexican writers and artists. Their world was international: critics and journalists from the U.S., celebrities, wealthy people”, Paz, ”Maria Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place”, *Essays on Mexican Art*, 1993, s 260.

⁸⁶ Berättat för Tibol, se Tibol, 1993, s 30.

⁸⁷ Passagen i brevet från Frida Kahlo daterat den 25 juli 1925 till Arias lyder i sin helhet: ”Berätta för mig vad som händer i Mexiko City, om vad du gör och allt du vill berätta för mig eftersom du vet att det enda som finns här är betesmarker och betesmarker, indianer och indianer, hyddor och hyddor så att man inte kan ta sig härifrån och även om du inte tror det har jag urtråkigt när du kommer så ta för Guds skull med dig något att läsa för jag blir okunnigare för varje dag som går. (Förlåt att jag är en sådan obildad människa)”, citerat i Herrera, 1989, s 46, för datumangivelse för brevet se not till s 46 på s 421.

⁸⁸ Termen kreol anger en spanskättad person med europeisk härkomst men född i Mexiko. Istället för kreol förekommer ibland termen *gapuchin* vilket inte motsvarar betydelsen av kreol. I Mexiko används *gapuchin* som en nedsättande term för spanjorer från Spanien, se M. González Navarro, ”Mestizaje in Mexico During the National Period”, *Race and Class in Latin America*, ed. Magnus Mörner, Columbia University Press, New York and London, 1970, not 2, s 148.

⁸⁹ González Navarro, ”Mestizaje in Mexico During the National Period”, *Race and Class in Latin America*, 1970, s 155, 169.

- ⁹⁰ Ibid., s 155, 169.
- ⁹¹ Ibid., s 150.
- ⁹² *Varios*, nr 383865. (Åktenskapslicensen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera utfärdad den 21 augusti 1929 i Coyoacán, kopia ur civilregistret. CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).
- ⁹³ M. Mörner, "Historical Research on Race Relations in Latin America During the National Period", *Race and Class in Latin America*, 1970, s 208. Om rasblandningar i Latinamerika har Mörner även skrivit boken *Race Mixture in the History of Latin America*, Brown Little, Boston, 1967.
- ⁹⁴ Mörner, 1970, s 208.
- ⁹⁵ Hos Mörner där begreppet indian används i maskulina termer har *indigenismo* betydelsen "inlemmandet av indianen i ett samhälle genomsyrat av positiva inslag från indiansk kultur", Mörner, 1970, s 226.
- ⁹⁶ Ibid., s 226-227.
- ⁹⁷ Ibid., s 227. Mörners slutsats angående risken för en inverterad rasism genom utövandet av *indigenismo* kan jämföras med den Kaminsky drar i sin senare text angående användningen av begreppet *mestizaje* inom chicano/a-rörelsen i USA, även om hon formulerar det något annorlunda, se Kaminsky, 1994, s 24. För Mörners bedömning av den propagandism och konstnärliga sterilitet som han menar att användningen av *indigenismo* resulterat i hos konstnärer i den postrevolutionära generationen skulle man kunna tillägga att även utövandet av *hispanidad* handlar om propaganda och riskerar att resultera i en konstnärlig sterilitet.
- ⁹⁸ Bildreproduktion av *Etnografía* (1939) ur *Imagen de Mexico: La Aportación de Mexico al Arte del Siglo XX*, Shirn Kunsthalle, Frankfurt, 1987, fig 80 (färgbild), och av *Nuestra imagen actual* (1947) ur Stein, 1994, plate 33 (opag.) (färgbild).

5. Tidiga influenser och konstnärlig utveckling

- ¹ Wolfe, 1939, s 270.
- ² Herrera, 1989, not till s 70 på s 422.
- ³ För reproduktion, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 264, s 228 och s 285.
- ⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 264, s 285. För reproduktioner av Guillermo Kahlos akvareller, se bildmaterialet i katalogen *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, passim.
- ⁵ Herrera, 1989, not till s 71 på s 422.
- ⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 1, s 83 och s 232.
- ⁷ Ibid., fig 147, s 183 och 265.
- ⁸ För reproduktion av Fermín Revueltas akvarell *Andamios exteriores* (1923), se *30-30! contra la Academia de Pintura*: 1928, 1993, s 100.
- ⁹ Att döma av kommentarer i brev av Frida Kahlo om beställningar av målningar och målningar hon skriver att hon sålt kan det även ha funnits målningar eller existera målningar som man inte känner till. På grund av de stora summor som Frida Kahlos målningar numera betingar dyker det ibland upp förfalskningar av försvunna eller tidigare okända målningar på konstauktioner och utställningar. För reproduktioner av förfalskningar, se Zamora, 1987, s 379-382; *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 287; och *Artes de Mexico: La Falsificación y sus Espejos*, 1995, no 28, s 64-65. På en samlingsutställning av mexikansk konst 1992, *México*:

- Esplendores de 30 Siglos / Mexico: Splendours of Thirty Centuries*, som turnerade i USA och Mexiko visades en tidigare okänd målning attribuerad till Frida Kahlo. I samband med att utställningen visades i Mexiko gav målningen upphov till en debatt som pågick i dagstidningen *Periodico el Norte* i Monterrey under juni och juli 1992 och som mynnade ut i att man kunde konstatera att målningen var en förfälskning, se A. Abelleira, "Polemizan especialistas; la obra no se decolgará del MARCO: IBNA – Es auténtico o no el cuadro *Dualidad de mi existir* atribuido a Frida Kahlo?", *La Jornada*, Miércoles 15 de Julio de 1992, opag. Se även Y. Israde, "Luis-Martín Lozano: en EU, numerosos lienzos apócrifos atribuidos a Kahlo – La falsificación de pintura, ataque a la identidad", *La Jornada*, Sección Cultural, 19 de Agosto del 2000, s 5-A.
- ¹⁰ För färgreproduktion och mått, se katalogen *Diego Rivera – Frida Kahlo: Regards Croisés*, Fondation Dina Vierny Musée Maillol, 17 juin-30 septembre 1998, Paris, 1998, s 191. Utställningen visades tidigare samma år på Fondation Pierre Gianadda i Schweiz, men utan självporträttet i miniatyrformat av Frida Kahlo från 1938, och det omnämns inte heller i utställningskatalogen, *Diego Rivera – Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, 24 janvier-1 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998.
- ¹¹ *Diego Rivera – Frida Kahlo: Regards Croisés*, 1998, s 190.
- ¹² För färgreproduktion av *Porträtt av Alejandro Gómez Arias (1922/1928)*, se I. Alcántara och S. Egnolff, *Frida Kahlo and Diego Rivera*, Prestel Verlag, Munich, London and New York, 1999, s 17, och *Frida Kahlo*, 2001, s 35.
- ¹³ *Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre*, Galería Avril en su XXV aniversario, y la Asociación de Ex-Alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Presentan una obra inédita de Frida Kahlo, 1994.
- ¹⁴ "dos años antes de su muerte, 34 años después de haberlo pintado", E. Billeter, "Ahora es para siempre: Para un retrato de Frida Kahlo reencontrado", *Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre*, 1994, II:e opaginerade sidan.
- ¹⁵ Ett annat fel som smugit sig in i Erika Billeters katalogtext är att den inskrivna texten i porträttet av Arias felciteras med Frida Kahlos förnamn stavat Frieda. Texten är citerad som "Alex con cariño pinté tu retrato que es el de mi camarada de siempre. Frieda Kahlo 1952. Treinta años despues.", E. Billeter, "Ahora es para siempre: Para un retrato de Frida Kahlo reencontrado", *Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre*, 1994, II:e opaginerade sidan.
- ¹⁶ B. MacAdam, "Before Diego", *ARTnews*, Summer 1994, vol 93, no 6, s 30.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Texten i annonsen lyder: "Galería Avril. XXV Aniversario / XXV Aniversario. Frida Kahlo. 'Heute ist immer noch / Ahora es para siempre'", följt av en reproduktion av porträttet och galleriets adressuppgifter, *ARTnews*, Summer 1994, vol 93, no 6, s 7.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Alcántara och Egnolff, 1999, s 17, och *Frida Kahlo*, 2001, s 35.
- ²¹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 177, s 193 och s 271.
- ²² Handstilen i teckningen avviker från den raka och lite spretiga handstilen i bevarade brev från samma tid av Frida Kahlo och påminner mer om Diego Riveras lutande och mer flödande handstil. Stundtals slås man av misstanken att vissa inskrifter och dubbla signeringar med olika handstilar på teckningar och målningar av Frida Kahlo kan ha tillkommit efter Frida Kahlos död eller i samband med inventeringen av föremålen i Frida Kahlos hem när en stiftelse bildades och det tidigare föräldrahemmet förvandlades till ett museum.
- ²³ I en av biografierna om Frida Kahlo skriver Terri Hardin att Frida Kahlo sände en av sina tidigaste bilder av sig själv till Alejandro Gómez Arias 1922: "In 1922, she sent him one of her

- earliest pictures of herself”, T. Hardin, *Frida Kahlo: A Modern Master*, Todtri, New York, 1997, s 31. Ingen källa uppges för denna uppgift men förmodligen är det teckningen som avses, i annat fall skulle det betyda att det existerar eller har existerat fler tidiga men odokumenterade självporträtt av Frida Kahlo.
- ²⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 224, s 211; fig 225, s 276; fig 226, s 276; fig 227, s 212; fig 228, s 212; fig 229, s 212; fig 230, s 277; fig 231, s 277; fig 233 a, s 278; fig 233 b, s 278; fig 234, s 213.
- ²⁵ *Ibid.*, fig 225, s 276; fig 227, s 212; fig 233 a, s 278; fig 233 b, s 278; fig 234, s 213.
- ²⁶ Reproduktion av brevet i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 228, s 212. Citerat på svenska i Herrera, 1989, s 44, not till s 44 på s 421.
- ²⁷ För reproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1922), se *Imagen de Mexico: La Aportacion de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1987, fig 109, s 241, bilduppgifter i slutet av katalogen under ”Biografias y Lista las Obras Expuestas”, opag.
- ²⁸ Debroise, 1983, s 23-24.
- ²⁹ *Ibid.*, 1983, s 31; *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 154, 351.
- ³⁰ Delar av talet citeras i Debroise, 1983, s 25.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*, 1983, not 1, s 24.
- ³³ Ur A. Best Maugard, *Método de Dibujo: Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicana*, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, México, 1923, citerat i O. Debroise, *Figuras en el Tropic, Plástica Mexicana 1920-1940*, 1983, not 1, s 26.
- ³⁴ Debroise, 1983, s 25-26.
- ³⁵ *Inventario*, [1955], nr 1496, s 25, respektive nr 221, s 6. [Banco de México].
- ³⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 148, s 183 och s 265, och fig 147, s 183 och s 265.
- ³⁷ *Ibid.*, fig 148 och fig 147, s 183-184, s 265.
- ³⁸ Debroise, 1983, s 30.
- ³⁹ Lozano, 1998, s 169-170. Bildreproduktion av Abraham Angels *Den lilla mulåsnan* ur *Frida Kahlo*, 2001, s 26 (färgbild), och av Frida Kahlos *Frida i Coyoacán* ur *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 170 (färgbild).
- ⁴⁰ Lozano, 2001, not 5, s 24. I denna volym är ytterligare en målning av Abraham Angel reproducerad, *Retrato de Cristina Crespo* (Porträtt av Cristina Crespo) från 1924, med en liknande bakgrund som i den förra, men som inte kommenteras i texten, Lozano, 2001, s 26.
- ⁴¹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 147, s 183 och s 265. På baksidan av akvarellen *Echate l’otra* (daterad till före 1925) är det skrivet: “This infantil dibujo is for my buten de buen hermano Angel Salas. Friducha Coyoacán D.F. Julio 18 Muerte of the Benemérito B. Juarez”. Frida Kahlos uppblandning av spanskan med engelska och tyska ord underlättar inte en direktöversättning av texten men dess ungefärliga betydelse blir: ”Denna barnsliga teckning är till min hemska gode broder Angel Salas. Friducha i Coyoacán i huvudstadsdistriktet. Den 18 juli, dödsdagen av landsfadern Benito Juarez”. Bildreproduktion av Frida Kahlos *Echate l’otra* ur *Frida Kahlo*, 2001, s 25 (färgbild).
- ⁴² Rufino Tamayos bild är reproducerad i Debroise, 1983, s 29, med faktauppgifter på s 211. Det framgår inte av vare sig bildtexten på s 29 eller bilduppgifterna på s 211 om bilden har en titel, är en akvarell eller en oljemålning, bara att den är utförd av Rufino Tamayo år 1923 enligt Best Maugards metod och att dess vistelseort är okänd.
- ⁴³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 181, s 268.
- ⁴⁴ För reproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1922), målad med olja på kartong, se *Imagen de Mexico: La Aportacion de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1987, fig 109, s 241.

- ⁴⁵ del Conde, "Frida Kahlo Pintora", *Frida Kahlo: Exposicion Nacional de Homenaje*, 1977, trettonde opaginerade sidan.
- ⁴⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 232 a-c, s 277. Kopiorna efter Anders Zorns gravyrer är placerade i glasmontrar i Frida Kahlo-museet i Coyoacán, Mexiko City.
- ⁴⁷ Zamora, 1987, s 381. För *Två kvinnor* (daterad till före 1929), se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 14, s 91 och s 234.
- ⁴⁸ École de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (ca 1594), olja på pannå, Louvren, Paris.
- ⁴⁹ Lozano, 1998, s 168, respektive Lozano, 2001, s 29.
- ⁵⁰ M. Maples Arce, "En stridentistisk föreskrift nedtecknad av Manuel Maples Arce", *Revista Actual* (Mexico City) nr 1, December 1921 (Väggtidning), i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 306-309.
- ⁵¹ *Ibid.*, s 309.
- ⁵² *Ibid.*, s 308.
- ⁵³ *Ibid.*
- ⁵⁴ *Ibid.*, s 309.
- ⁵⁵ *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, s 43-44.
- ⁵⁶ *Ibid.*, s 43.
- ⁵⁷ *Ibid.*, s 46.
- ⁵⁸ *Ibid.*, s 46-58. Dokumenten är samlade i volymen *30-30! contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!*, 1993. Se även D. Rivera, et al, "Protest från oberoende konstnärer '30-30'", Mexico City, 7 november 1928 (Utgivet som affisch med en gravyr av G. F. Ledesma), i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 325-326.
- ⁵⁹ *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, s 57-58.
- ⁶⁰ De konstnärer som släpptes in uppges ha varit: "José Hernandez Cárdenas, Frida Kahlo, Gonzalo de la Paz Pérez, María Isabel Villaseñor y Ruiz y Antonio López", *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, not 52, s 53.
- ⁶¹ Telegrammet har följande lydelse: "Grupo pintores 30-30 protesta energicamente por proposicion Manuel Toussaint en direccion de Escuela de Bellas Artes. Creemos director debe ser evidentemente revolucionario. Resuelto. No burgues incapacitado por ignorancia artes plasticas al alto puesto mencionado. Sosténemos seria preferible integracion comite directivo de no salir candidato propuesto por nosotros con anterioridad. Fernando Leal. Ramon Alva de la Canal. Juan Manuel Anaya. Luis Islas Garcia. Enrique Ugarte. Gabriel Fernández. Isabel Villaseñor Ruiz. Kahlo Frieda. Gonzalo de la Paz Perez. J. Hernandez Cardenas.", *30-30! contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!*, 1993, s 33. Av någon anledning har Frida Kahlos för- och efternamn hamnat i omvänd ordning.
- ⁶² *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, s 72-74.
- ⁶³ För reproduktioner, se bildmaterialet i *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, passim.
- ⁶⁴ *Ibid.*, 1993, s 72-74.
- ⁶⁵ *Ibid.*, 1993, s 57, 75, 80.
- ⁶⁶ Lozano, 1998, s 164-168.
- ⁶⁷ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 180, s 195 och s 268, fig 3, s 87 och s 232, fig 4, s 87 och s 232. Bildreproduktion av *Skiss till Pancho Villa och la Adelita* ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 165 (svartvit bild); av *Pancho Villa och la Adelita* ur *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 166 (färgbild); och av *Los Cachuchas* ur F. Milner, *Frida Kahlo*, Bison Books Ltd,

London, 1995, s 10 (svartvit bild).

- ⁶⁸ För liknande scener dokumenterade från revolutionen, se reproduktioner i *Las Mujeres en la Revolución Mexicana: Biografías de mujeres revolucionarias 1884-1920*, 1992, passim, och A. Brenner, *The Wind that swept Mexico: The History of the Mexican Revolution 1910-1942*, University of Texas Press, Austin, (1943) 1996, passim.
- ⁶⁹ Paragraf nr VIII, ur ”En stridentistisk föreskrift nedtecknad av Manuel Maples Arce”, i ”Appendix: Manifest”, *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 307.
- ⁷⁰ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 4, s 87 och s 232.
- ⁷¹ Enligt Herrera bestod *Los Cachuchas* av tio medlemmar: Frida Kahlo, Alejandro Gómez Arias, Miguel Lira, Octavio Bustamante, Carmen Jaime, José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, och Manuel González Ramírez, Herrera, 1989, s 38. Enligt verkskatalogen ingick även Angel Salas i gruppen, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 4, s 232. Till Angel Salas dedicerade och skänkte Kahlo den tidigare diskuterade akvarellen *Echate l'otra* (daterad till före 1925), se bildtext i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 147, s 265.
- ⁷² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 4, s 232.
- ⁷³ Ramón Alva de la Canals målning *El Café de nadie* är reproducerad i Lozanos katalogtext från 1998 som en illustration av stridentisternas konst, men utan att kommenteras i texten eller sättas i samband med någon av Frida Kahlos bilder, Lozano, 1998, s 165. Bildreproduktion av *El Café de nadie* ur *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 165 (färgbild).
- ⁷⁴ Ramón Alva de la Canals återgivning av Manuel Maples Arce i den odaterade målningen *El Café de nadie* överensstämmer med hur Canal har återgett Arce i ett tryck, *Retrato del escritor Manuel Maples Arce* (1928), reproducerat i *30-30! contra la Academia de Pintura: 1928*, 1993, s 85.
- ⁷⁵ *Ibid.*, s 72-74.
- ⁷⁶ Bildreproduktion av Marevna Vorobëvs målning *Kvinnan och döden* (1917) ur G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, fig 23, s 97 (färgbild).
- ⁷⁷ För Vorobëvs måleri, se G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, 1995, s 155-156.
- ⁷⁸ Se M. Vorobëv, *Life in Two Worlds*, 1962, tryckt som ”Appendix 3” i Perry, 1995, s 166-174. Under sin tid i Paris levde Diego Rivera tillsammans med den ryska konstnären Angelina Beloff och de fick en son tillsammans som föddes i Paris 1916. Sonen Miguel Angel Rivera dog 1918 bara två år gammal i influensa. Diego Rivera lämnade Paris för Mexiko 1921 och 1932 flyttade Angelina Beloff till Mexiko där hon levde återstoden av sitt liv. För Beloffs version av tiden med Rivera i Paris, se A. Beloff, ”Statement by Angeline Beloff”, i Rivera, ”Appendix”, *My Art, My Life: An Autobiography*, 1960, s 183-185. För sonens namn, se G. Rivera Marín, *Un río, dos Ríveras: Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, Alianza Editorial Mexicana, México, D.F., 1990, bildtext före s 81.
- ⁷⁹ I de texter där målningen nämns har den haft varierande titlar. Vid ett av de första tillfällen som den ställdes ut kallades den *Pancho Villa y la Adelita*, se katalogen *Frida Kahlo – Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte, México, D.F., Junio-Agosto, 1983, fig 61, s 107. I Zamoras biografi kallas den *La Adelita, Pancho Villa y Frida*, Zamora, 1987, s 374, av Herrera *La Adelita, Pancho Villa and Frida*, Herrera, 1991, s 40. I en utställningskatalog från 1998 kallas den *Pancho Villa y la Adelita*, se *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 166, likaså i *Frida Kahlo*, 2001, s 49.
- ⁸⁰ I verkförteckningen har målningen *Los Cachuchas* även den alternativa titeln *Si Adelita*, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 4, s 87 och s 232.
- ⁸¹ En av de mest välkända mexikanska *corridos* som sjöngs i lägren under revolutionen var *La*

- cucaracha*, som handlar om en kackerlacka. Till skillnad från de *corridos* som handlade om manliga soldater av vilka de mest utmärkande sångerna blev legendariska, som t ex de om Pancho Villa och Emiliano Zapata, var de *corridos* som sjöngs om *soldaderas* varken biografiska eller kunde härledas till en bestämd person, utan handlade mer om olika karaktärstyper som *La rielera* (järnvägskvinnan), Marieta, La Valentina, och Adelita. Efter introduktionen av radiosändningar i Mexiko omkring 1923 ungefär samtidigt med att skivindustrin tog fart i Mexiko kom de *corridos* som sjöngs under revolutionen att fortsätta att spridas, och en av de som blev mest populär var den som handlade om Adelita. Populariteten kring sången om Adelita ledde till att alla *soldaderas* kom att förknippas som Adelita. För en utförlig redogörelse av uppkomsten till begreppet Adelita, se kapitlet ”Adelita Defeats Juana Gallo”, i E. Salas, *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*, University of Texas Press, Austin, 1990, s 82-101.
- ⁸² För denna tolkning har jag fått inspiration från en liknande tolkning av Ileana Rodríguez av huvudpersonen i en roman av Gioconda Belli, *La mujer habitada* (1988), se I. Rodríguez, *House / Garden / Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*, translated by Robert Carr and Ileana Rodríguez, Duke University Press, Durham / London, 1994, s 180.
- ⁸³ Se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 180, s 195 och 268, fig 3 och fig 4, s 87 och s 232.
- ⁸⁴ För anspelningarna på stridentismen genom bakgrundens symboler, textfragment och införda bokstävers ljudmetaforik, se Lozano, 1998, s 165-167.
- ⁸⁵ Se *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 56. Brevet till Arias skrivet den 6 april 1927 är även citerat på engelska i Tibol, 1993, s 49.
- ⁸⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 179, s 194 och s 268.
- ⁸⁷ Teckningen som varit uppsatt i Museo Frida Kahlo har förstörts genom att utsättas för solljus, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 179, s 194. Bildreproduktion av *Porträtt av Cristina Kahlo* (1928) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 91 (färgbild); och av *Porträtt av Miguel Lira* (1927) ur *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 164 (färgbild).
- ⁸⁸ Debroise, 1983, s 30.
- ⁸⁹ Bildreproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1923), ur *Un Siglo de de Arte Mexicano: 1900-2000*, 1999, s 122 (färgbild).
- ⁹⁰ Brev från Frida Kahlo till Arias daterade den 7 maj 1927 respektive den sista maj 1927, citerade i Tibol, 1993, s 52 respektive s 53. Miguel Lira som skrev poesi var enligt Herrera särskilt intresserad av kinesisk poesi vilket gav honom smeknamnet Chon Lee, se Herrera, 1989, s 38.
- ⁹¹ Brev från Frida Kahlo daterat lördagen den 4 juni till Arias, citerat i Tibol, 1993, s 56.
- ⁹² Lozano, 1998, not 12, s 56.
- ⁹³ För reproduktion av Diego Riveras *Porträtt av Gómez de la Serna* (1915), se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 347, s 201.
- ⁹⁴ För namnunderskrifter, se ”Appendix: Manifest”, *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, s 309. För reproduktion av Ramón Alva de la Canals odaterade målning *El Cafe de Nadie* i färg, se Lozano, 1998, s 165.
- ⁹⁵ Brev från Frida Kahlo daterat den 23 juli 1927 till Arias, citerat i Tibol, 1993, s 56-57.
- ⁹⁶ Tibol, 1993, s 100.
- ⁹⁷ För Bourdieus begrepp kulturellt kapital som ett symboliskt värdekapital inom sociala skikt, se t ex D. Broady, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, HLS Förlag, Stockholm, 1991, s 169-182.
- ⁹⁸ Coronel Rivera, 1989, s 351.
- ⁹⁹ Debroise, 1983, s 31; *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst från 1830-1970*, 1989, s 154, 351.

- ¹⁰⁰ Jord och Frihet: Latinamerikansk konst från 1830-1970, 1989, s 351.
- ¹⁰¹ Tibol, 1993, s 176; Coronel Rivera, 1993, s 98-99.
- ¹⁰² Morales och Aréchiga, 1992, s 26, 29, 35; B.G. [Garduño], 1993, s 170; Coronel Rivera, 1993, s 98-99. Enligt inventarielistan finns de fyra första banden av *Iglesias de México*, tomos I, II, III, och IV, i biblioteket i Museo Frida Kahlo, *Inventario*, nr 1127, s 23. (Banco de México)
- ¹⁰³ "Iglesias de México es la publicación más notable que se ha hecho en México acerca de nuestra arquitectura del virreinato", M. Toussaint, *La Arquitectura Hispano Colonial en México*, Departamento de Bellas Artes, México, 1934, s ix-x, citerat i Coronel Rivera, 1993, s 99.
- ¹⁰⁴ 30-30! contra la Academia de Pintura: 1928, 1993, s 46; 30-30! contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!, 1993, s 33.
- ¹⁰⁵ Pedagogiken på de fria utomhusskolorna i konst beskrivs utförligt av Debroise, 1983, s 31-35.
- ¹⁰⁶ Ibid., s 16-17.
- ¹⁰⁷ "Abre las puertas de su escuela a todos los que desean pintar, sin restricciones de raza, de clase social o de educación previa", Debroise, 1983, s 32.
- ¹⁰⁸ Ibid., s 34.
- ¹⁰⁹ S. Novo, "Prólogo", *Monografía*, Secretaría de Educación Pública, 1925, omtryckt som "Los fines de las Escuelas de Pintura", *Mexican Folkways*, vol 4, no 1, enero-marzo 1928, s 21-24, citerat i Debroise, 1983, s 32-33.
- ¹¹⁰ Novo, 1928, s 21-24, citerat i Debroise, 1983, s 32-33.
- ¹¹¹ Novo, 1928, s 21-24, citerat i Debroise, 1983, s 32.
- ¹¹² Debroise, 1983, s 32.
- ¹¹³ Ibid., s 33-34.
- ¹¹⁴ Ibid., s 32, 34.
- ¹¹⁵ "Digno es de notarse que mientras más pura es la Raza, mayor fuerza tiene la producción.", R. Tibol, *Catálogo de Homenaje al Movimiento de las Escuelas al Aire Libre*, Instituto Nacional de Bellas Artes, octubre de 1981, México, s 33, citerat i Debroise, 1983, s 33.
- ¹¹⁶ Debroise, 1983, s 35.
- ¹¹⁷ Debroise summerar måleriet följande: "deformaciones anatómicas atrevidas, composiciones descentradas, perspectivas planimétricas o aceleradas – mas no académicas –, colores violentos, pinceladas marcadas y, sobre todo, un sabor vernáculo que se manifiesta en la descripción de escenas cotidianas, campiranas o semiurbanas, en los retratos de anónimos personajes, en una amable dulzura", Debroise, 1983, s 35.
- ¹¹⁸ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 90-96. Bildreproduktion av *Sittande flicka med anka* (1928) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 42 (färgbild), och av *Porträtt av Virginia* (1928) ur Herrera, 1991, s 52 (färgbild).
- ¹¹⁹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 16, s 92 och s 234.
- ¹²⁰ För reproduktion av Manuel Rodríguez Lozanos odaterade målning *Gatusångare*, se Brenner, 1929, fig 112.
- ¹²¹ Se "Notes on Illustrations" i Brenner, 1929, s 351, samt fig 112, opag, sida mellan s 320 och 321.
- ¹²² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 24, s 95 och s 235.
- ¹²³ Ibid., fig 11, s 90 och s 233.
- ¹²⁴ Ibid., fig 17, s 92 och s 234.
- ¹²⁵ Ibid., fig 18, s 93 och s 234.
- ¹²⁶ Ibid., fig 15, s 92 och s 234.
- ¹²⁷ Ibid., fig 23, s 95 och s 235.

- 128 Ibid., fig 19, s 93 och s 234. Bildreproduktion av *Porträtt av en dam i vitt* (daterad till ca 1929) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 93 (färgbild).
- 129 Ibid., fig 25, s 96 och s 235.
- 130 Ibid., fig 27, s 96 och s 235.
- 131 Ibid., fig 31, s 99 och s 236
- 132 Ibid., fig 31, s 236.
- 133 Ibid., fig 188, s 197 och s 269.
- 134 Ibid., fig 1, s 83.
- 135 Ibid., fig 28, s 97 och s 235. Bildreproduktion av *Porträtt av Mrs Jean Wight* (1931) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 97 (färgbild).
- 136 För reproduktioner, se bildmaterialet i *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana, California, u.å., número 29, passim; *Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII – XIX*, Festival de Guadalajara '89, Patrimonio Cultural del Occidente, A. C., México, 1989, passim; *Guadalupe Maravilla Americana: Homenaje a Monseñor Guillermo Schulenburg Prado*, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 1993, passim.
- 137 Förutom de tre kvinnoporträtten *Porträtt av en dam i vitt* (daterad till ca 1929), *Porträtt av Eva Frederick* (1931) och *Porträtt av Mrs Jean Wight* (1931), förekommer denna form av textband i porträttbilderna *Finkläd för paradiset* (1937), *Dorothy Hales självmord* (1938), *Porträtt av Marucha Lavin* (1942), *Porträtt av Mariana* (1944), och *Porträtt av min far* (1951). Av dessa fem porträtt föreställer endast två levande personer. När porträttet av Frida Kahlos far målades hade han varit död i tio år och ett tidigare fotografi av Guillermo Kahlo användes som förlaga. *Finkläd för paradiset* (1937) och *Dorothy Hales självmord* (1938) är båda *recuerdos*, målningar av en död person som ett minne. I självporträtten förekommer denna form av textband i *Frida Kahlo och Diego Rivera* (1931), *Födelse* (1932), *Passionerat förälskade* (1935), *Jag och min amma* (1937), *Minne av ett öppet sår* (1938), *Självporträtt med avklippt hår* (1940), *Självporträtt dedicerat till doktor Eloesser* (1940), *Självporträtt* (1941), *Självporträtt med Changuito* (1945), *Hoppets träd* (1946), *Självporträtt med utsläppt hår* (1947), samt teckningen *Självporträtt dedicerat till Marte R. Gómez* (1946). I de båda målningarna *Födelse* (1932) och *Jag och min amma* (1937), vilka båda är signerade, är bandet med inrullade kanter längst ned i bilden avsiktligt lämnat tomt.
- 138 I självporträtten förekommer dessa former av inskriven text i *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), *Förlorat begär* (1932), *Mellan draperierna* (1937), och *Självporträtt dedicerat till Sigmund Firestone* (1940). Likaså i den försvunna målningen *De ber om flygplan men får bara halmvingar* (daterad till ca 1938). Tilläggas kan att även Frida Kahlos stillebenmålningar, varav de flesta är tillkomna under 1950-talet, innehåller olika former av inskriven text.
- 139 Två porträtt på Museo Nacional de Historia i Mexiko City har denna form av inskriven text, *Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizábal* (1700-tal) av José María de Alcívar, och *Retrato de María Josepa Aldaco y Fagoaga* (1746) av Miguel de Herrera. För reproduktioner, se *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, Julio-Agosto 1994, número 25, s 40; *Artes de Mexico: El Arte ritual de la Muerte Niña*, Primavera 1992, número 15, s 43.
- 140 För reproduktioner, se bildmaterialet i Fernández, 1970, fig 2, s 8, fig 3, s 10, fig 4, s 11; *La Reina de las Américas: Works of Art from the Museum of the Basilica de Guadalupe*, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996, passim; G. Fraser Giffords, *Mexican Folk Retablos*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1992, passim.
- 141 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 22, s 94 och s 235. Bildreproduktion av *Porträtt av Lupe Martín* (daterad till ca 1929) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 94 (svartvit bild).

- 142 Bildreproduktion av Paula Modersohn-Beckers *Självporträtt med barnstenshalsband* (1906), målat med olja på duk, ur W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1991, fig 160, s 273 (färgbild).
- 143 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 21, s 94 och s 234. Bildreproduktion av *Naken indian-kvinna* (daterad till ca 1929) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 94 (svartvit bild).
- 144 Bildreproduktion av *Doña Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, India cacique* (1757), 67 x 56 cm, målat med olja på duk av en anonym konstnär, ur *Artes de Mexico: Museo Franz Mayer – Edición Especial*, Patronato del Fideicomiso Cultural Franz Mayer, u.å., s 47 (färgbild).
- 145 "Retrato de Sebastiana Ynes' Josepha de San Augustin, Hija legitima de Don Mathias Alexo Martinez y de Dona Thomasa de Dios y Mendiola, de Edad de 16 años, del Año, de 1757 Años [sic]", citerat från reproduktion av porträttet i *Artes de Mexico: Museo Franz Mayer – Edición Especial*, u.å., s 47.
- 146 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 14, s 91 och s 234. Bildreproduktion av *Två kvinnor* (daterad till före 1929) ur Herrera, 1991, s 53 (färgbild).
- 147 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 14, s 91 och s 234.
- 148 Målningen *Två kvinnor* reproducerades på s 73 och fotografiet av Frida Kahlo och Diego Rivera från deras bröllopsdag på s 66 i *Mexican Folkways*, 1929, nr 2, se "Bibliographie" (Anonym 1929a), *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 295.
- 149 Herrera, 1991, s 53, 238.
- 150 *Ibid.*, s 53.
- 151 *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 59-60.
- 152 Se Wolfe, "The war on Diego's Monkeys" *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 1963, s 196-213; Hurlburt, 1986, s 56.
- 153 Xochipilli vars namn betyder blomsterprins var nära förbunden med majsguden Cinteotl och i sin funktion av positiv kreativ energi fungerade Xochipilli som beskyddare av bland annat målarkonsten, se M. Miller och K. Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, Thames and Hudson, London, 1993, s 190.
- 154 Enligt brev från Frida Kahlo daterat den 8 januari 1925 till Arias, samt muntliga uppgifter från Arias till Herrera, se Herrera, 1989, s 51, för källhänvisning se not till s 51 på s 421.
- 155 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 20, s 94 och s 234. Bildreproduktion av *Självporträtt 'tiden flyger'* (daterad till 1929) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 94 (färgbild).
- 156 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 2, s 85 och s 232.
- 157 Det tecknade självporträttet på baksidan av målningen *Porträtt av Virginia* (1929) är reproducerat i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 182, s 269.
- 158 *Ibid.*, fig 20, s 235. I en bildtext till en svartvit reproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1923) skriver Andrea Kettenman att Frida Kahlo "övertog" inslag från Maguards "lärobok i teckning" från 1923 för sitt självporträtt daterat till 1929, som här kallas *Självporträttet "Tiden flyger iväg"*, A. Kettenman, *Frida Kahlo 1907-1910: Lidande och lidelse*, Benedikt Taschen, Köln, 1992, s 14 (s 28).
- 159 För färgreproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt* (1923), se *Un Siglo de de Arte Mexicano: 1900-2000*, 1999, s 122; eller *Frida Kahlo*, 2001, s 178.
- 160 O. Debroise, "La Tehuana Desnuda y la Tehuana Vestida: La Fotografía y la Construcción de un Estereotipo", *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 66. I Riveras muralsvit i Detroit finns för övrigt en referens till Charles Lindbergh i ett annat sammanhang än hans enmansflygning vintern 1927. I en vaccinationsscen som är målad 1932 och som anspelar på Jesu födelse föreställer barnet i bilden

- Charles Lindberghs kidnappade son som blev återfunnen död, se O'Connor, 1986, s 227. Förekomsten av flygplan i takmålningarna i New York noterades under en doktorandexkursion med Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet, våren 1999.
- ¹⁶¹ Ungefär tio år senare (1937) när Amelia Earhart försökte flyga jorden runt ensam störtade hennes plan i Atlanten och försvann utan spår, se *Millenium: Årtusendets bok*, producerad av Göteborgs-Posten, Göteborg, 2000, s 159. Från denna tid finns två målningar av Frida Kahlo, *Flygplanskraschen* (daterad till före 1938) och *De ber om flygplan men får bara balmvingar* (daterad till ca 1938), vilka är de enda förutom självporträttet daterat till 1929 som innehåller flygplan. Båda målningarna är försvunna men de finns reproducerade i svartvita fotografier i verkskatalogen, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 53, s 116 och s 241, respektive fig 62, s 125 och s 244.
- ¹⁶² Se bildmaterialet i t ex V. Armella de Aspe och M. Meade de Angulo, *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreynal*, Fomento Cultural Banamex, S. C., México, D.F., 1994; *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, 1994, nr 25; *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunverg Editores, S.A., México, 1991.
- ¹⁶³ Det enda porträtt jag stött på av en munk är ett porträtt av en munk krönt med en blomsterkrona på Museo Nacional del Virreinato i Tepotzotlán strax norr om Mexiko City. För reproduktion, se *Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato – Tepotzotlán*, Tomo III, Siglos XVII-XX, Segunda Parte, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., Tepotzotlán, Estado de México, México, 1996, fig PI/0791, s 219.
- ¹⁶⁴ För reproduktioner av den koloniala epokens porträtt av nunnor, se bildmaterialet i *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, 1994, nr 25, passim; *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, u.å., nr 29, passim; Armella de Aspe con Meade de Angulo, *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreynal*, 1994, passim; *Monjas Coronadas*, Secretaria Particular de la Presidencia, Lic. Enrique Velasco Ibarra, México, 1978, s 45-80; *Artes de Mexico: Monjas Coronadas*, 1960, passim; samt "Capitulo II: Retrato femenino", i *Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato – Tepotzotlán*, Tomo III, Siglos XVII-XX, Segunda Parte, 1996, s 137-169.
- ¹⁶⁵ För reproduktioner av porträtt från 1800-talet, se bildmaterialet i Fernández, 1958, passim; *Mexikansk konst: Från forntid till nutid*, 1952, passim; och R. Tibol, *Hermenegildo Bustos: Pintor de pueblo*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, Calzada México-Coyoacán, México, D.F., 1992, passim.
- ¹⁶⁶ För reproduktioner, se bildmaterialet i *Artes de Mexico: El Arte Ritual de la Muerte Niña*, 1992, nr 15, s 87; och *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, passim.
- ¹⁶⁷ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 25, s 96 och s 235. Bildreproduktion av *Självporträtt* (1930) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 96 (färgbild).
- ¹⁶⁸ För tidskronologi, se Hurlburt, 1986, s 79-86.
- ¹⁶⁹ *Ibid.*, s 79; Wolfe, 1963, s 297.
- ¹⁷⁰ Se Catlin, 1986, s 299-301, 332.
- ¹⁷¹ För anhalten i Havanna, se Herrera, 1989, s 170.
- ¹⁷² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 30, s 99 och s 236. Bildreproduktion av *Porträtt av Luther Burbank* (1931) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 99 (färgbild).
- ¹⁷³ För reproduktion av Diego Riveras mural *Allegori över Kalifornien* (1931), se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 388, s 278.
- ¹⁷⁴ Se även Herrera, 1989, s 123. För färgreproduktion av Diego Riveras fresk *Blodet av de revolutionära martyerna ger näring åt jorden* (1926), se Rochfort, 1998, fig 70, s 71, eller P. Hamill, *Diego Rivera*, Harry N. Abrams, New York, 1999, s 121.

- 175 För termen cykloner på fläktkonstruktionerna tackar jag Fil. dr. Raine Borg, Institutionen för konst- och bildvetenskap, Göteborgs universitet. Bildreproduktion av *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932), ur Herrera, 1991, s 97 (färgbild).
- 176 De två kvinnofigurerna identifieras av Judy Sund som västmexikanska begravningsföremål vilka Frida Kahlo och Diego Rivera började samla på från tidigt 1930-tal, Sund, 2000, s 734, 747.
- 177 Best Maugard, 1923, citerat i Debroise, 1983, not I, s 26.
- 178 Se Miller och Taube, 1993, s 26, 177.
- 179 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 34, s 101 och s 237.
- 180 För jämförelser med porträtt, se reproduktioner i *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, Julio-Agosto 1994, número 25, passim.
- 181 *The Course of Mexican History*, 1999, s 338.
- 182 *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 43.
- 183 För den identitetsproblematik som åsyftas, se Anzaldúa, 1987, s 7; D. Taylor, "Opening Remarks", *Negotiating Performance*, ed. Diana Taylor and Juan Villegas, Duke University Press, Durham and London, 1994, s 3; Fox, 1997, s 1-15, 112, 188-195, 212-218; García Canclini, 1997, s 238; T. Hylland Eriksen, *Etnicitet och nationalism*, översättning Sören Häggqvist, Nya Doxa, Nora, 1998, s 88-99, 106-110, 128-145, 172-175; Guillermo Gómez Peña – *El Mex-terminator: Antropología Inversa de un Performancero Postmexicano*, Introducción y selección de Josefina Alcázar, Editorial Océano de México, México, D.F., 2002; samt D. Andrist, "La semiótica de la chicana: la escritura de Gloria Anzaldúa", *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas en Contacto*, vol 2, coordinadoras Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México, México, D.F., El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B.C., 1994, s 243-247. Den sistnämnda volymen har för övrigt en fägreproduktion av just *Självporträtt på gränsen mellan Mexiko och USA* (1932) på titelsidan.
- 184 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 88, s 144.
- 185 För Manuel Rodríguez Lozano, se Debroise, 1983, s 67. Diego Rivera skrev om *retablo*-måleriet i två artiklar som publicerades i tidskriften *Mexican Folkways* i mitten av 1920-talet, där den ena huvudsakligen handlar om ett folkligt väggmåleri i *pulquerías* (lokala barer med billig alkohol framställd ur agave-plantan), Rivera, "Los Retablos: Verdadera actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano", *Mexican Folkways*, México, oct.-nov., 1925, vol I, núm. 3, pp. 7-12; Rivera, "La Pintura de las Pulquerías", *Mexican Folkways*, México, jun.-jul., de 1926, vol II, núm. 7, páginas 6-15, omtryckta i *Diego Rivera: Textos de Arte*, 1986, s 90-98 respektive s 100-104. Se även Lozano, 1998, s 78, där det måleri Diego Riveras skriver om i artiklarna benämns som *ex-votos*.
- 186 Fraser Giffords skriver även att i de centrala delarna av Mexiko kallas *retablos santos* ibland för *laminas* (metallplattor) och *ex-votos* för *retablos*, och att termerna kan variera från region till region. För terminologi, se Fraser Giffords, 1992, s xiii-xiv, s 2-3.
- 187 Den tradition med bilder målade på metall som Frida Kahlo knöt an till definieras av Herrera som *retablos*, Herrera, 1989, s 148.
- 188 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 39, s 105 och s 238. Bildreproduktion av *Min klänning hänger där* (1933) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 86 (färgbild).
- 189 För Diego Riveras period i New York, se Hurlburt, 1986, s 85-86.
- 190 *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 51.
- 191 Enligt verkskatalogen är klippen ur dagstidningar bifogade under ett senare stadium i Mexiko, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 39, s 238

- ¹⁹² En liknande tolkning gör Lindauer, 1999, s 126-127.
- ¹⁹³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 38, s 104 och s 238. Bildreproduktion av *Självporträtt med Halsband* (1933) ur Herrera, 1991, s 105 (färgbild).
- ¹⁹⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 41, s 106 och s 239
- ¹⁹⁵ För reproduktioner av María Izquierdos bildmaterial, se katalogen *María Izquierdo 1902-1955*, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996.

6. Kropp, kön och sexualitetsmetaforik

- ¹ Wolfe, 1939, s 346; Herrera, 1983, s 143 ff; Herrera, 1989, s 141 ff. Se även Herrera, 1994, s 127-129. Detta tema i Herreras biografi diskuterar jag mer utförligt i min C-uppsats *Myten om Frida Kahlo: En kritisk granskning*, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1993, s 16-24.
- ² Herrera, 1989, s 146, för källhänvisning till s 146 på s 431 till Tibol, *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios, y Aproximaciones*, 1977, s 50. Tibols *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios, y Aproximaciones*, 1977, trycktes om som *Frida Kahlo: Una Vida Abierta*, 1983, och översattes till engelska som *Frida Kahlo: An Open Life*, 1993. Hos Tibol är passagen formulerad på följande sätt: "Painting completes my life. I lost three children and another series of things that would have filled my horrible life. Painting is a substitute for all that. I think work is the best thing", Tibol, 1993, s 67.
- ³ För Beguns medicinska journal, se Tibol, 1993, s 11-18.
- ⁴ Efter årtalet 1929 har Begun skrivit: "Marriage. Normal sex life. Pregnancy in first year of marriage. Abortion by Dr J. de Jesús Marín because of malformed pelvis", citerat i Tibol, 1993, s 14.
- ⁵ Herrera skriver: "Efter tre månaders graviditet gjorde Frida abort för att fostret låg fel. På en teckning av sig själv och Rivera från 1930 ritade hon och suddade sedan ut en spädbarns-Diego, som om man såg honom med röntgen inuti hennes mage. Barnet har huvudet uppåt och fötterna nedåt. Frida och kejsarsnittet, en underlig och förmodligen ofullbordad målning daterad 1931, måste även den anspela på aborten 1930", Herrera, 1989, s 109. Vilken teckning Herrera avser framgår inte. Den finns inte heller reproducerad i verkskatalogen. För den ofullbordade målningen som är osignerad och i verkskatalogen dateras till 1932, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 36, s 103.
- ⁶ Källhänvisning till Beguns journal i Herrera, 1989, not till s 109 på s 427.
- ⁷ Citerat i Herrera, 1989, s 137. Se även *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 46.
- ⁸ Citerat i Herrera, 1991, s 48.
- ⁹ Se Tibol, 1993, s 14.
- ¹⁰ Efter årtalet 1934 har Begun skrivit: "Third pregnancy. At three months abortion performed by Dr. Zollinger in Mexico. Exploratory laparotomy showed undeveloped ovaries", citerat i Tibol, 1993, s 15.
- ¹¹ *Ibid.*, s 15.
- ¹² Efter årtalet 1932 har Begun skrivit: "In Detroit, Michigan, attended by Dr. Pratt of Henry Ford Hospital for second pregnancy (four months) with spontaneous abortion despite bed rest and various treatments", citerat i Tibol, 1993, s 14.
- ¹³ *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 45-49; *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 103-106. Brevet citeras i Herrera, 1983, s 137-140, och Herrera 1989, s 136-138.

- ¹⁴ Rummel skriver t ex att Frida Kahlo hade fem missfall och aborter, Rummel, 2000, s 82. Det kanske mest flagranta exemplet är ett inslag i svensk television i programet Kobra, när skådespelerskan Gunilla Röör sitter i baksätet på en taxibil och bläddrar i Herreras bok *Frida Kahlo: The Paintings* (1991), tittar in i kameran och säger ”det talas om uppemot tjugo missfall”, SVT kanal 1, Kobra, avsnitt 6, den 4 april 2002, kl 20.45-21.30.
- ¹⁵ del Conde, 1992, s 41.
- ¹⁶ Tibol, ”Diego Rivera and Frida Kahlo: An Exchange of Looks”, *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 64.
- ¹⁷ Milner, 1995, s 9.
- ¹⁸ Ibid., s 16. Se även Sarah Lowes mindre populärvetenskapliga volym om Frida Kahlo där Lowe skriver om Frida Kahlos ”morbid obsession with her inability to bear a child”, S. Lowe, *Frida Kahlo*, Universe Series on Women Artists, New York, 1991, s 10.
- ¹⁹ Ankori, 1994, s 27, 241.
- ²⁰ Ibid., s 322, not 33, s 498.
- ²¹ Se Zamora, 1987, s 131-132.
- ²² Zamora, 1987, s 132. Brevet till Leo Eloesser daterat den 29 juli 1932 i Detroit är publicerat i *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 107-108. Där nämns dock ingenting om fyra månaders utebliven menstruation, däremot anges det i Beguns medicinska journal att den andra graviditeten 1932 avbröts efter fyra månader, se Tibol, 1993, s 14. Med tanke på att Frida Kahlo ätit fosterfördrivande kinin är det förvånande att hon verkar så överraskad av händelseförloppet i brevet till Eloesser: ”El feto no se formó /.../ El doctor Pratt no me dijo cuál sería la causa ni nada y solamente me aseguró que en otra ocasión podía yo tener otra criatura. Hasta ahorita no sé por qué aborté y cuál es la razón de que el feto no se haya formado /.../ pues es muy raro, no le parece?” (Fostret formade sig inte /.../ Doktor Pratt förklarade inte varför utan försäkrade mig bara om att vid ett annat tillfälle skulle jag kunna få ett annat barn. Fram till nu kan jag ännu inte förstå varför jag aborterade eller vad orsaken var till att fostret inte formade sig /.../ det är verkligen mycket konstigt, tycker du inte?), *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 107-108. Eftersom såväl Frida Kahlo som doktor Leo Eloesser var införstådda med vad som föregått blödningen är brevet förmodligen skrivet med avsiktligt förtäckt ordalag på grund av de juridiska riskerna med fosterfördrivning.
- ²³ Muntlig uppgift från Martha Zamora under samtal i Bosque del Castillo, Mexiko City, den 29 mars 1998.
- ²⁴ Dolores Olmedo var dessutom föreståndare för Museo Anahuacalli med Diego Riveras (och Frida Kahlos) samling av förkoloniala skulpturer innan hon utsåg sin dotterdotter till föreståndare, och har även öppnat sitt eget hem i Xochimilco som ett museum kallat Museo Dolores Olmedo Patiño, med en stor samling verk av Diego Rivera och Frida Kahlo.
- ²⁵ Muntlig uppgift från Dolores Olmedo under samtal i Xochimilco, Mexiko City, den 18 april 1998.
- ²⁶ Herrera, 1989, passim.
- ²⁷ A. Fine Collins, ”Diary of a Mad Artist”, *Vanity Fair*, September 1995, s 186, 227.
- ²⁸ Milner, 1995, s 12.
- ²⁹ Ankori, 1994, s 25. Denna text finns även med i den publicerade versionen av avhandlingen, Ankori, 2002, s 20
- ³⁰ Ankori, 1994, not 81, s 457. Denna not finns inte med i den publicerade versionen av avhandlingen.
- ³¹ T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University Press, New York, 1993, s 18.

- ³² Lindauer, 1999, s 28.
- ³³ Se J. Meyer, *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929*, translated by Richard Southern, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976, passim; J. Meyer, *La Cristiada: La Guerra*, vol II, Clío, S.A de C.V., 1997, passim; *The Course of Mexican History*, 1999, s 567-573.
- ³⁴ Meyer, 1976, s 42.
- ³⁵ Meyer, 1976, s 42-43; *The Course of Mexican History*, 1999, s 567.
- ³⁶ *The Course of Mexican History*, 1999, s 567.
- ³⁷ Antalet döda i inbördeskriget beräknas av Meyer till omkring 100 000, se Meyer, 1976, s 178. För reproduktioner av den fotografiska dokumentation av kriget, se Meyer, 1997, passim.
- ³⁸ *The Course of Mexican History*, 1999, s 568-569.
- ³⁹ Meyer, 1976, s 18, 61-65.
- ⁴⁰ Kompromissen mellan staten och kyrkan innebar att kyrkan accepterade att alla präster skulle registreras av staten och att religiös undervisning inte fick ske i skolorna, och att staten accepterade att religiös undervisning fick bedrivas inom kyrkans domäner samt att det offentligt deklarerades att det inte fanns någon intention från statens sida att frånta den romersk-katolska kyrkan dess integritet, se *The Course of Mexican History*, 1999, s 568-569.
- ⁴¹ För Morrow, se *The Course of Mexican History*, 1999, s 566. För Diego Rivera och Frida Kahlo, se Hurlburt, 1986, s 72. Herrera skriver att Frida Kahlo och Diego Rivera firade sin smekmånad efter giftermålet i augusti 1929 i Cortéz palats, se Herrera, 1989, s 106-107.
- ⁴² Hurlburt, 1986, s 72.
- ⁴³ Calles avsatte Ortiz Rubio från presidentposten 1932 och utsåg istället general Abelardo Rodríguez till president fram till 1934, se *The Course of Mexican History*, 1999, s 570.
- ⁴⁴ Ibid., s 579.
- ⁴⁵ Ibid., s 579-580.
- ⁴⁶ Tuñon, 1998, s 169.
- ⁴⁷ *The Course of Mexican History*, 1999, s 580.
- ⁴⁸ Tuñon, 1998, s 169.
- ⁴⁹ *The Course of Mexican History*, 1999, s 580-581.
- ⁵⁰ Ibid., s 569-572.
- ⁵¹ Ibid., s 571; Hurlburt, 1986, s 70; Galeano, 1990, s 88, 97, 123.
- ⁵² För Diego Rivera, se Hurlburt, 1986, s 71. För Frida Kahlo, se Frida Kahlos egna uppgifter berättade för Rosa Castro i en artikel, "Cartas de Amor: Un Libro de Frida Kahlo", publicerad i *Siempre* i Mexiko City den 12 juni 1954, citerad i Herrera, 1989, s 371, källhänvisning i not till s 371 på s 456.
- ⁵³ *The Course of Mexican History*, 1999, s 571.
- ⁵⁴ Hanna Höch hade ett decennium tidigare återgett förlossningsprocessen i en serie skisser, se *Hanna Höch*, (uställningskatalog), Museen der Stadt Gotha, 7 August bis 7 November 1993, *Skizze zum Ölbild Geburt* (1921), nr 29, s 90 och *Geburt* (1923), nr 34, s 91. Kände Frida Kahlo till dem?
- ⁵⁵ För färgreproduktion av Orozcos fresk *American Civilization – The Gods of the Modern World* (1932), se Rochfort, 1998, fig 118, s 108. Orozcos användning av skelett sluter an till den mexikanske grafikern José Guadalupe Posadas (1852-1913) *calavera*-bilder, och till den mexikanska traditionen med skelett i samband med firandet varje år i november av de dödas dag. Se bildmaterialet i *Posada's Popular Mexican Prints: 273 Cuts by José Guadalupe Posada*, selected and edited by Roberto Berdecio and Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York,

- 1972, och E. Carmichael och C. Sayer, *The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1991.
- ⁵⁶ För färgreproduktion av detta motiv, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 339, s 290. Inslaget med fostret i Diego Riveras mural i Detroit 1932 har i likhet med Frida Kahlos bilder från samma år tolkats som en anspelning på ett "förlorat barn" genom den historiografiska omskrivningen av en fosterfördrivning till ett missfall, se F. O'Connor, "An Iconographic Interpretation of Diego Rivera's *Detroit Industry Murals* in Terms of Their Orientation to the Cardinal Points of the Compass", *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 229; och L. Banks Downs, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, The Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1999, s 69.
- ⁵⁷ För färgreproduktion av detta motiv, se L. de la Torre, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, Tomo II, Editorial Renacimiento, S. A., México, 1959, lámina 39 mellan s 96 och 97.
- ⁵⁸ För färgreproduktion av detta motiv, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 404, s 320.
- ⁵⁹ I en artikel i *Woman's Art Journal* från 1996, där Frida Kahlos bilder för övrigt tolkas utifrån resen om "her miscarriage", "Kahlo's failure in her various attempts at achieving motherhood", "longing for children", och "inability to fulfill her husband's expectation", skriver Dina Comisarenco att Diego Rivera genom återgivningen av den födande gudinnan Tlazolteotl i muralen *Medicinens historia* (1953) "became the first modern male artist to undertake the theme", D. Comisarenco, "Frida Kahlo, Diego Rivera, and Tlazolteotl", *Woman's Art Journal*, Spring / Summer 1996, vol 17, nr 1, s 20.
- ⁶⁰ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 37, s 103 och s 238. Bildreproduktion av *Födelse* (1932) ur Herrera, 1991, s 8 (färgbild).
- ⁶¹ För ursprunglig titel, se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 17; och utställningskatalogen *Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8^e, Paris, 1939, nr 78.
- ⁶² Jmf Mieke Bal's mer avancerade tolkning av Artemisia Gentileschi's målning *Judith Slaying Holofernes* (1620), där Holofernes uppsträckta armar uppfattas som lår vilket resulterar i att hans huvud antingen förvandlas till ett barnhuvud som föds fram mellan två lår eller en penis som Judith skär av, se M. Bal, "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", *The Subjects of Art History*, ed. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998, s 90.
- ⁶³ Se även D. Lomas, "Body Languages: Kahlo and Medical Imagery", *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s 13.
- ⁶⁴ För anspelningar på Tlazolteotl i *Födelse* (1932), se text Herrera, 1989, s 154, och Comisarenco, 1996, s 14-21. För reproduktion av stensulpturen *Gudinnan Tlazolteotl födande* (ca 1500) i Dumbarton Oaks samling i Washington, D.C., se G. Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America*, Yale University Press / Pelican History of Art, New Haven and London, 1990, fig 57, s 107 och s 550.
- ⁶⁵ För förkoloniala religiösa föreställningar, se Miller och Taube, 1993, s 17, 33, och R. Townsend, *The Aztecs*, Thames and Hudson, London, 2000, s 130.
- ⁶⁶ M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Vintage Books, New York, 1983, s 338.
- ⁶⁷ *Ibid.*, s 338.
- ⁶⁸ Cooley, 1994, s 103.
- ⁶⁹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 35, s 102 och s 237. Bildreproduktion av *Förlorat begär* (1932) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 85 (färgbild).

- ⁷⁰ Se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 16; och utställningskatalogen *Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, nr 77. När målningen ställdes ut 13 år efter Frida Kahlos död på den retrospektiva utställningen *Homenaje a Frida Kahlo* i Mexiko City 1967, ändrades titeln till *Hospital Henry Ford*, se katalogen *Homenaje a Frida Kahlo*, Galerías de la Ciudad de Mexico, Departamento del Distrito Federal, 1967, nr 13, utan sidangivelse.
- ⁷¹ För Frida Kahlos senare förklaring av betydelsen av föremålen till olika personer, se Herrera, 1989, s 142, källhänvisning till s 142 på s 431. Laura Mulvey och Peter Wollen jämför i en katalogtext från 1982 föremålen kring sängen med emblem som omger den korsfäste Kristus i allegorier över uppståndelsen, Mulvey och Wollen, 1982, s 25.
- ⁷² I Lynda Neads diskussion om den nakna kvinnliga kroppen som ett av konsthistoriens mest centrala motiv utgår hon från Kenneth Clarkes distinktion mellan *the naked* – den avklädda nakna kroppen – och *the nude*, vilket inom en konsthistorisk förvandlingsprocess av den kvinnliga kroppen handlar om estetik och begär med ett skifte från "the actual to the ideal", se L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London and New York, 1994, s 14. För Mulveys diskussion om en visuell återgivning av en kvinnlighet som inbjuder till sexuella fantasier utifrån olika slags begär och en manlig blick, se "Introduction", "Visual Pleasure and Narrative Cinema", "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", samt "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience", i *Visual and Other Pleasures*, 1989, s vii-xv, 14-26, 29-38, 159-176.
- ⁷³ Cooney, 1994, s 103.
- ⁷⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 195, s 271. Bildreproduktion av *Henry Ford-sjukhuset* (1932) ur Herrera, 1991, s 73 (svartvit bild).
- ⁷⁵ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 195, s 271. I likhet med i verkskatalogen kallas teckningen av Herrera för *Henry Ford Hospital*, se Herrera, 1991, s 73. Hos Zamora kallas teckningen *Boceto para el cuadro Hospital Henry Ford* (skiss till målningen Henry Ford sjukhuset), se Zamora, 1987, s 277.
- ⁷⁶ Zamora, 1987, s 277.
- ⁷⁷ Samtal med Martha Zamora i Bosque del Castillo, Mexiko City, den 29 mars 1998.
- ⁷⁸ Gilmore, 1994, s 23-25.
- ⁷⁹ *Ibid.*, s 25.
- ⁸⁰ Se L. Stanley, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester University Press, Manchester, 1992, s 89-122.
- ⁸¹ *Ibid.*, s 91-92.
- ⁸² Formuleringen "life is lived through bodies" av Allucquere Rosanne Stones citeras i L. Tsaliki, "Women and New Technologies", *Feminism and Postfeminism*, ed. Sarah Gamble, Icon Books, Cambridge, UK, 1999, s 91.
- ⁸³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 36, s 103 och s 238. Bildreproduktion av *Frida och kejsarsnittet* (daterad till 1932) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 80 (färgbild).
- ⁸⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 36, s 238.
- ⁸⁵ *Ibid.*, fig 36, s 238.
- ⁸⁶ *Museo Frida Kahlo*, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968, s 45.
- ⁸⁷ Se även Lomas, 1993, s 14, 19.

- ⁸⁸ Herrera, 1989, s 143-144. Bildreproduktion av *Frida och missfallet* (1932) ur *Frida Kahlo*, 2001, s 74 (färgbild).
- ⁸⁹ I verkförteckningen återges tre tryck från 1932, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 261 a, s 284, fig 261 b, s 284, och fig 261 c, s 225 och 284. Trycket i fig 261 a är signerat i nedre högra hörnet med Frida Kahlo och längst upp finns en inskrift där det är skrivet: "Primera Prueba en Detroit, 4 de Junio 1953 – Para mi Manolo, con el corazón de Frida Kahlo" (första trycket i Detroit, 4 juni 1953 – till min Manolo, med hjärtliga hälsningar Frida Kahlo). Trycken i fig 261 b och fig 261 c är båda signerade med året 1932, men med olika stavning av Frida Kahlos förnamn och med olika efternamn. Trycket i fig 261 b är signerat med "Frieda Rivera", och trycket i fig 261 c med "Frida Kahlo". Det ger en signal om att Frida Kahlo inte bara använde olika stavningar av sitt förnamn under åtskilda tidsperioder utan kunde skifta från den ena till den andra stavningen under en och samma tidsperiod. Ett fjärde tryck av stenen signerat med "Frida Kahlo 36" är reproducerat i Herrera, 1991, s 77.
- ⁹⁰ *Homenaje a Frida Kahlo*, 1967, fig 28, utan sidangivelse.
- ⁹¹ *Museo Frida Kahlo*, 1968, s 46.
- ⁹² Herrera, 1983, fig 26 i bildbilaga mellan s 130 och 131; *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 261 a-c, s 284.
- ⁹³ Herrera, 1989, fig 26 i bildbilaga mellan s 128 och 129.
- ⁹⁴ För den symboliska betydelsen i visuella symboler har jag anlitat Miller och Taube, 1993.
- ⁹⁵ *Ibid.*, s 31.
- ⁹⁶ Den centrala gudomen Huitzilopochtli associerades med solen och hans syster Coyolxauhqui har identifierats som en mångudinna, se Miller och Taube, 1993, s 93-96, 118, 158.
- ⁹⁷ *Ibid.*, s 81.
- ⁹⁸ *Ibid.*, s 15.
- ⁹⁹ *Ibid.*, s 17, 33.
- ¹⁰⁰ Se G. Janarv Byström och P. Sommeliuss, *Guide till Gud*, Forum, Stockholm, 2001, s 46. Denna referens tas inte upp i Ankori artikel där det judiska inslaget i Frida Kahlos bilder diskuteras, Ankori, 1993, s 224-247.
- ¹⁰¹ J. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London, 1998, s 15.
- ¹⁰² Herrera, 1989, s 144; Ankori, 2002, s 158-159.
- ¹⁰³ Lomas, 1993, s 10.
- ¹⁰⁴ För reproduktion av föräldrarnas bröllopsporträtt, se *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 39. Bildreproduktion av *Släkträdet* (1936) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 108 (färgbild).
- ¹⁰⁵ För reproduktioner av fotografierna av farföräldrarna Henriett Kaufmann och Jakob Heinrich Külo, se *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 151.
- ¹⁰⁶ Tibol, 1993, s 71.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, s 71.
- ¹⁰⁸ Herrera, 1989, s 308.
- ¹⁰⁹ Övriga pristagare i måleri det året var Dr Atl, Julio Castellanos och Francisco Goitia, och José Clemente Orozco tilldelades ett nationellt konst- och vetenskapspris för sina väggmålningar på Hospital de Jesús i Mexiko City. Samma år tilldelades även Frida Kahlo som en av sex konstnärer ett statligt stipendium, se Herrera, 1989, s 302, och Herrera, 1991, s 213.
- ¹¹⁰ Tibol, 1983, s 71-76.
- ¹¹¹ *Ibid.*, s 72.

- ¹¹² För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 373, s 236.
- ¹¹³ För svartvit reproduktion, se Charlot, 1963, bildbilagan fig 17.
- ¹¹⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 121, s 165 och s 259.
- ¹¹⁵ Se faktarutan i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 84, s 250, och Herrera, 1989, s 303.
- ¹¹⁶ I Herrerars biografi på engelska från 1983 kallas den *A few small nips*, Herrera, 1983, passim, och i den svenska översättningen från 1989 kallas den *Bara några rispör*, Herrera, 1989, passim. I verkförteckningen med angivna titlar på tre språk kallas den *Ein paar kleine Dolchstiche* (några små knivhugg), *Unos cuantos piquetitos*, och *A Few Small Nips*, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 42, s 239. Bildreproduktion av *Passionerat förälskade* (1935) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 107 (färgbild).
- ¹¹⁷ Se katalogen *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposicion en la Galeria Arte Contemporaneo del 13 al 24 April de 1953, nr 17.
- ¹¹⁸ Se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 20; och utställningskatalogen *Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, nr 81.
- ¹¹⁹ För färgreproduktion av målningen *Ésta es la vida* (så är livet) av anonym konstnär, se katalogen *Un listón alrededor de una bomba*, 1997, fig 1, s 83.
- ¹²⁰ Anteckningar av Parker Lesley från ett samtal med Frida Kahlo den 27 maj 1939 i Coyoacán, citerat som "But I only gave her a few small nips!", av Herrera, "Frida Kahlo's Art", *Artscanada*, nr 230-231, oktober-november 1979, s 25-28.
- ¹²¹ Se text Herrera, 1989, s 175, och Richmond, 1994, s 68.
- ¹²² Citerat som "My sweetie doesn't love me anymore because she gave herself to another bastard, but today I snatched her away, her hour has come", Lindauer, 1999, s 33-34.
- ¹²³ Se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 200, s 201 och s 272.
- ¹²⁴ Lindauer, 1999, s 31, 35.
- ¹²⁵ Jag har utgått från en diskussion som förs i kapitel 13: "Kvinnliga erfarenheter, kvinnlig subjektivitet?", Widerberg, 1995, s 157-161.
- ¹²⁶ *Ibid.*, s 157.
- ¹²⁷ *Ibid.*, s 158-160.
- ¹²⁸ G. Simmel, "Der Streit", *Soziologie*, 1908, översatt till "Conflict", *The Sociology of Georg Simmel*, 1964, s 94-96, citerat i Widerberg, 1995, s 159-161.
- ¹²⁹ R. Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, s 112.
- ¹³⁰ Widerberg, 1995, s 157.
- ¹³¹ Butler, 1990, s 336-338.
- ¹³² E. Kosofsky Sedgwick, "Introduction from Between Men", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991, s 468.
- ¹³³ Ankori, 1994, s 287.
- ¹³⁴ I den feministiska tidskriften *Mujer* som gavs ut i Mexiko 1926-1929 beskrev journalisten María Ríos Cárdenas i artikel efter artikel hur effekterna av en mexikansk *machismo* drabbade kvinnor ur alla samhällskategorier genom verbala uttryck, fysiskt våld och våldtäkt, och trots att straffet för våldtäkt var 12-15 år gavs våldtäktsmän sällan några längre straff, vilket Cárdenas menade i första hand inte berodde på att domarna var män, utan att domstolarnas jury (jurados populares) bestod av män vilka inte betraktade våldtäkt som ett allvarligt brott,

- se Macías, 1982, s 118-119. För en analys av hur rättsväsendet i Sverige förhåller sig till sexualiserat våld, se M. Wendt Höjer, *Rädslans politik: Våld och sexualitet i den svenska demokratin*, diss. Liber, Stockholm, 2002.
- ¹³⁵ För ironi som redskap, se D. Haraway, "A manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s" (1985), *Feminism / Postmodernism*, 1990, s 190, omtryck som "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", i D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York and London, 1991, s 149-181.
- ¹³⁶ För bildmaterial och dokumentation av 1970-talets feministiska kroppskonst, se *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, Harry N. Abrams Inc., New York, 1996 (för en nordamerikansk kontext), och R. Parker & G. Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Harper Collins, London, 1987 (för en europeisk och främst brittisk kontext).
- ¹³⁷ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 63, s 125 och s 244. Bildreproduktion av *Minne av ett öppet sår* (1938) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 125 (svartvit bild).
- ¹³⁸ Herrera, 1989, s 183, 221.
- ¹³⁹ *Ibid.*, s 183, samt not till s 183 på s 434.
- ¹⁴⁰ E. Bakewell, "Frida Kahlo's Legacy: Awareness of the Body Politic", *Pasion por Frida*, 1992, s 189-192, omtryckt som L. Bakewell, "Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1993, vol. 13, nr 3, s 165-189.
- ¹⁴¹ Muntliga uppgifter från Julien Levy och Edgar Kaufmann Jr under samtal med Herrera, Herrera, 1989, s 183, källhänvisning till s 183 på s 434.
- ¹⁴² Se Janarv Byström och Sommeliuss, 2001, s 46.
- ¹⁴³ Fotografiet av Diego Rivera vid fyra års ålder står på ett skrivbord i Frida Kahlo-museet i hans tidigare rum. För reproduktion, se L. de la Torre, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, Tomo I, Editorial Renacimiento, S. A., México, 1959, s 35. Bildreproduktion av *De två Fridorna* (1939), ur Herrera, 1991, s 137 (färgbild).
- ¹⁴⁴ Helm, 1989, s 167-168.
- ¹⁴⁵ Relationen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera återkommer jag till i kapitel 8.
- ¹⁴⁶ För reproduktion av Chassériaus målning, se H. Focillon, *La Peinture Au XIXe Siècle: Le Retour a l'antique – Le Romantisme*, Paris, 1927, s 291.
- ¹⁴⁷ För färgreproduktion av *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* (ca 1594) av en anonym målare från Fontainebleauskolan, se t ex E. Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, Thames and Hudson, London, 1991, s 69. Med dessa två förebilder jämför jag *De två Fridorna* (1939) i D-uppsatsen *Frida Kahlos De två Fridorna: En visualisering av en identitet som mestiza*, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1995, s 22. Det gör senare även Salomon Grimberg, se S. Grimberg, "Frida Kahlo: The Self as an End", *Mirror Images, Women, Surrealism, and Self-Representation*, ed. Whitney Chadwick, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1998, s 97-98. Den första att sätta Frida Kahlos målning *De två Fridorna* (1939) i samband med Fontainebleauporträttet var Teresa del Conde, se del Conde, 1992, opaginerad sida med rubriken "V. Las dos Fridas (1939)".
- ¹⁴⁸ *Ecole de Fontainebleau. Fin du XVI siècle. Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villard, (vers 1594). La geste ostentatoire pourrait faire allusion à la maternité de Gabrelle et à la naissance, en 1594, de César de Vendôme, bâtard d'Henri IV.* Informationstext placerad intill målningen *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* på Musée du Louvre, Paris, vid besök våren 1995.
- ¹⁴⁹ Bildreproduktion av *Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (ca 1585-1588) av Alonso Sánchez Coello, ur J. Tomlinson, *Painting in Spain: El Greco to Goya 1561-1828*, Calmann &

- King Ltd, London, 1997, fig 7, s 25 (färgbild).
- ¹⁵⁰ För reproduktioner, se bildmaterialet i F. Zerón-Medina, *Felicidad de México*, Clío, México, 1997, s 30, 31, och 45, fig a; *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, 1991, s 64; *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, número 25, Julio-Agosto 1994, s 30, 33, 36, 59.
- ¹⁵¹ I. Dinesen, *Last Tales*, Random House, New York, Putnam, London, 1957. S. Gubar, "The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry*, vol 8, nr 2, 1981, s 243-263. (Senare omtryckt i Gubars bok tillsammans med S. Gilbert, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1984.) Margaret Lindauer knyter an till analysen av Dinesens novell i Gubars och Gilberts *The Madwoman in the Attic* (1984) i sin analys av Frida Kahlos *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951), i vilken hon tolkar Frida Kahlos penslar doppade i blod som ett uttryck för en kroppsligt förankrad kreativitet vilken samtidigt representerar ett motstånd emot dålig hälsa och sjukdom, se Lindauer, 1999, s 83.
- ¹⁵² Gubar, 1981, s 253-256.
- ¹⁵³ *Ibid.*, s 253.
- ¹⁵⁴ För en kort genomgång av hur en lång tradition av orenhet förknippad med förlossning, menstruationsblod och den kvinnliga kroppen förts över från en judisk tradition in i kristendomen, och hur den kristna kyrkan formats till en patriarkal institution med en misogyn syn på kvinnan inskriven i den kristna kyrkans doktriner, se *Sex & Gender: The Human Experience*, ed. James A. Doyle and Michele A. Paludi, McGraw-Hill, Boston, Massachusetts, 1997, s 203-210.
- ¹⁵⁵ I D-uppsatsen *Frida Kahlos De två Fridorna: En visualisering av en identitet som mestiza* (1995), gör jag en utförligare analys av målningen och tolkar den som en allegorisk representation av Mexiko. En liknande tolkning presenteras av Oriana Baddley i en kort artikel om latinamerikanska konstnärer, se Baddley, "Engendering New Worlds: Allegories of Rape and Reconciliation", *Art & Design – New Art from Latin America: Expanding the Continent*, Profile, No 37, 1994, s 12; senare omtryckt i *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London and New York, 1998, s 382-388 (s 384).
- ¹⁵⁶ Målningen *Självporträtt med avklippt hår* (1940) målad med olja på duk mäter 40 x 28 cm, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 72, s 247. Bildreproduktion av *Självporträtt med avklippt hår* (1940) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 134 (färgbild).
- ¹⁵⁷ *Ibid.*, fig 72, s 247.
- ¹⁵⁸ Se t ex Herrera, 1989, s 270.
- ¹⁵⁹ För faderns fotografier av Frida Kahlo i kostym, se Zamora, 1990, s 20; *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, 1993, s 158; *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 38.
- ¹⁶⁰ Lindauer, 1999, s 45.

7. Nya inslag i Frida Kahlos självporträtt och en internationell etablering som konstnär

- ¹ Olivier Debroise skriver till exempel att Frida Kahlos måleri hämtat inspiration från ett provinsiellt och profant porträttmåleri, Debroise, "Frida Kahlo: la vida abierta", *Historias: Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, D.F., Enero-Marzo de 1983, Número 3, s 33. I en katalogtext från 1997 sätter Irma Arestizábal Frida Kahlos måleri i samband med profant porträttmåleri från 1800-talet av Hermenegildo Bustos och José María Estrada, I. Arestizábal, "Tarsila, Frida and Amelia", *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, Sala de Exposiciones de la Fundación

- "la Caixa", Madrid, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997, s 203. Se även del Conde, 1974, s 2.
- ² Brev från Frida Kahlo i New York daterat den 16 november 1933 till Isabel Campos i Mexiko City, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 89.
- ³ Se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 8 (*The Heart*); och utställningskatalogen *Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, nr 71 (*La coeur*). Bildreproduktion av *Hjärtat (1937)* ur *Frida Kahlo*, 2001, s 116 (färgbild).
- ⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 51, s 114 och s 241.
- ⁵ För jämförelser med målningar från den koloniala epoken i Mexiko, se t ex *El Corazón de María*, u.å., och *El Corazón de Jesús*, u.å., båda av Juan Patricio Morlete Ruiz, reproducerade i *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, Fomento Cultural Banamex, A. C., México, D.F., 1994, s 194-195, och målningen *Senör lava mi corazón de la maldad de la culpa*, u.å., av Andrés López, reproducerad i *Andrés López: Pintor Novohispano*, Coordinación Luis Ignacio Sáinz, ed. Mario del Valle, Pinacoteca Virreinal de San Diego, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, nr 89, s 46.
- ⁶ Noterat vid besök på The Cloisters i New York i samband med doktorandekursion våren 1999. För reproduktion, se M. A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996, fig 57, s 150, och fig 59, s 154.
- ⁷ S. Grimberg, "Frida Kahlo's *Memory: The Piercing of the Heart by the Arrow of Divine Love*", *Woman's Art Journal*, Fall 1990 / Winter 1991, vol 11, nr 2, s 3-7.
- ⁸ För reproduktion av ett grupp fotografi från Mexiko City daterat till ca 1934 där Frida Kahlo är klädd i en jacka av kohud, se Marnham, 1998, opaginerad sida mellan s 276-277. För reproduktion av två fotografier tagna i New York 1935 av Lucienne Bloch där Frida Kahlo är klädd i en jacka av kohud, se *Frida Kahlo: Die Verführte Kamera: Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*, 1992, s 34-35.
- ⁹ För reproduktion av protestskrivelsen *Al Público de la America Latina* daterad den 18 juni 1938, se *Un listón alrededor de una bomba*, 1997, s 157.
- ¹⁰ Boken har titeln *Diego Rivera Water-colors [1935-1945]: Frieda Kahlo Collection*, with a preliminary text by Samuel Ramos, the Studio Publications, Inc., 1948, och den är en utgåva med 25 akvareller av Diego Rivera från åren 1935-1945, fyra i färg, resten i svartvitt.
- ¹¹ För färgreproduktion av Adolfo Best Maugards *Självporträtt (1923)*, se katalogen *Un Siglo de de Arte Mecicano: 1900-2000*, 1999, s 122, eller *Frida Kahlo*, 2001, s 178.
- ¹² För ursprunglig titel, se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 1 (*Between the curtains*). Bildreproduktion av *Mellan draperierna (1937)* ur Herrera, 1991, s 59 (färgbild).
- ¹³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 47, s 109 och s 240.
- ¹⁴ Herrera, 1989, s 203.
- ¹⁵ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 50, s 113 och s 241.
- ¹⁶ *Ibid.*, fig 60, s 123 och s 243. Bildreproduktion av *Itzcuintlihund med mig* (daterad till ca 1938) ur Herrera, 1991, s 80 (färgbild).
- ¹⁷ För detta påpekande tackar jag docent Edmé Domínguez på Iberoamerikanska institutet, Göteborgs universitet.
- ¹⁸ För myten om Tehuantepec som ett matriarkat, se Newbold Chiñas, 1992, s 87; och Rubin, 1997, s 156-162.

- ¹⁹ För jämförelse finns två porträtt som eventuellt kan vara av samma kvinna, *María Magdalena de Villaurrutia y López Osorio, Marquesa de Apartado* (siglo XVIII) av Miguel de Herrera, och *María de Villaurrutia y López Osorio* (fines del siglo XVIII) av en anonym konstnär, för reproduktioner, se *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, Julio-Agosto 1994, número 25, s 14 och 22.
- ²⁰ Herrera, 1989, s 397-398, för Tibol som källa se s 415 och s 459. Bildreproduktion av *Självporträtt dedicerat till doktor Eloesser* (1940), ur Herrera, 1991, s 145 (färgbild).
- ²¹ Tibol, 1993, s 19-20.
- ²² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 144, s 264.
- ²³ Muntlig uppgift av Spencer Throckmorton på Throckmorton Fine Art Gallery i New York den 15 april 2000.
- ²⁴ Målningen har aldrig visats offentligt, men om det är samma självporträtt som avses i litteraturen så blev det inte förstört utan finns fortfarande kvar. Enligt Spencer Throckmorton har det galleri i New York som förmedlar verk av Frida Kahlo, Mary-Anne Martin Fine Art Gallery, inte velat ta emot målningen som en ”äkta Frida Kahlo”, och den har av den anledningen inte blivit registrerad som en målning av Frida Kahlo. Muntlig uppgift av Spencer Throckmorton på Throckmorton Fine Art Gallery i New York den 15 april 2000.
- ²⁵ För reproduktioner, se *Monjas Coronadas*, 1978, s 45-80; *Artes de Mexico: Monjas Coronadas*, 1960, número 198, passim. Istället för till blommor i håret sätter Emmanuel Pernoud traditionen med *monjas coronadas* i samband med tehuadräktens vita huvudbonad som omgärdar Frida Kahlos ansikte i *Självporträtt som tehuana* (1943) och *Självporträtt som tehuana* (1948), E. Pernoud, ”Une autobiographie mystique: La peinture de Frida Kahlo”, *Gazette de Beaux-Arts*, Jan. 1983, vol. 101, s 47-48. Sarah Lowe sätter porträtt av *monjas coronadas* i samband med blommorna på Frida Kahlos huvud i *Självporträtt som tehuana* (1943), samt skriver att medaljongen som den tehuanaklädda versionen i *De två Fridorna* (1939) håller i och porträttet av Diego Rivera i Frida Kahlos panna i *Självporträtt som tehuana* (1943), refererar till små porträttmedaljonger av Kristus eller Jungfrun som hon menar att nunnorna i porträttet av *monjas coronadas* håller mellan sina fingrar, se Lowe, 1991, s 54, 59. Jag har inte funnit något porträtt av en nunna som håller i små porträttmedaljonger mellan sina fingrar, däremot har de stora ordensplattor återgivna framför bröstet. Möjligen avser Lowe de små porträttmedaljonger som förekommer mellan fingrarna på kvinnor i en profan tradition av porträtt. Ankori sätter Frida Kahlos måleri i samband med nunneporträtten på ett djuppsykologiskt plan och menar att Frida Kahlo använde sig av aspekter från traditionen med *monjas coronadas* för att ge uttryck för sin känsla av fragmentering och ett känslomässigt lidande i relationen med Rivera, Ankori, 1994, s 376.
- ²⁶ Bildreproduktion av *Madre María de Guadalupe y Santa Bárbara* (1723) av Juan Villalobos, ur katalogen *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, 1991, s 69 (färgbild).
- ²⁷ Den inskrivna texten i målningen lyder: ”Santa Bárbara a devoción de la M. María Guadalupe monja profesada de velo y choro de este Convento de N. P. S. Gerónimo que entró de dos años y cinco meses y tomó el hábito de 14 años y cuatro meses y profesó; a los 19 de abril de 1723”. Se även *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, 1991, s 37, där texten citeras något annorlunda.
- ²⁸ Båda målningarna ställdes ut i New York 1938 då de kallades *Fulang Chang and myself* och *Me and my nurse*, se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 2 respektive nr 4. *Jag och min amma* ställdes året därpå ut i Paris med titlen *Moi et ma nourrice*, se utställningskatalogen *Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, nr 69.
- ²⁹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 49, s 112 och s 241. Bildreproduktion av *Jag och min*

- amma* (1937) ur Herrera, 1991, s 11 (färgbild).
- ³⁰ Symboliken kring insekterna i *Jag och min amma* (1937) diskuteras utförligt i en artikel av R. Markus, "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, Spring / Summer 2000, vol. 21, nr 1, s 33-39.
- ³¹ Denna länk etablerades redan 1941 av MacKinley Helm, som sätter Rousseaus målning *The Present and the Past* (1899) i samband med Frida Kahlos målning *Släkträdet* (1936), Helm, 1989, s 169-170. Det upprepas av Ankori, som även gör en intressant analys av *Släkträdet* (1936) utifrån Frida Kahlos judiska arv, Ankori, 1993, s 234-236.
- ³² För bildreproduktion, se Charlot, 1963, bildbilagan fig 1c.
- ³³ För färgreproduktion av målningen *Pentecoste*, u. å., av anonym konstnär, se Zerón-Medina, 1997, s 24.
- ³⁴ Denna länk tas även upp av Merewether, 1990, s 11-20
- ³⁵ Se Kubler, 1990, fig 18, s 62.
- ³⁶ Miller och Taube, 1993, s 138, 163.
- ³⁷ Miller och Taube, 1993, s 138.
- ³⁸ I verkskatalogen har en skulptur från Jalisco (daterad till 100 f Kr – 250 e Kr) av en sittande kvinnofigur som ammar ett barn i sin famn reproducerats intill faktarutan till Kahlos målning, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 241.
- ³⁹ M. Miller, *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, Thames and Hudson, London and New York, 1986, text till fig 12, s 28.
- ⁴⁰ Miguel Covarrubias (som skrev boken om Tehuantepec, *El Sur de Mexico*, 1946, översatt till engelska *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, 1947) citerad i Miller, 1986, s 17. För kroppen som metafor för kosmos, se Miller och Taube, 1993, s 15.
- ⁴¹ En liknande tankegång presenteras av Merewether, 1990, s 12.
- ⁴² Berättat i samband med en muntlig biografisk redogörelse 1953 av Frida Kahlo för Raquel Tibol, Tibol, 1993, s 66.
- ⁴³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 52, s 115 och s 241. Bildreproduktion av *Fulang Chang och jag* (1937) ur Herrera, 1991, s 148 (färgbild).
- ⁴⁴ Herrera, 1989, s 187.
- ⁴⁵ De självporträtt i delfigur som har denna typ av bakgrund är: *Självporträtt med apa* (1938), *Självporträtt dedicerat till doktor Leo Eloesser* (1940), *Självporträtt med törnehalsband* (1940), *Självporträtt med apa* (1940), *Självporträtt med Bonito* (1941), *Självporträtt med apa och papegoja* (1942), *Självporträtt med apor* (1943), *Tänkande på döden* (1943), *Självporträtt med apa* (1945), och *Masken* (1945).
- ⁴⁶ Herrera hänvisar till ett samtal med Ella Wolfe, Herrera, 1989, s 187, not till s 187 på s 435.
- ⁴⁷ Bildreproduktion av Miguel Cabrerias målning *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750), ur *Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, Julio-Agosto 1994, número 25, s 36 (färgbild).
- ⁴⁸ O. Paz, *Sor Juana*, översatt till svenska av Elisabeth Helms och Manni Kössler, Brombergs, Stockholm, (1982) 1994, s 245. Paz tes att målningen av en anonym konstnär kan vara en kopia av ett självporträtt av Sor Juana stöds i en artikel av H. Perea, "Teatro de la diferencia: Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana", *Artes de Mexico*, número 25, Julio-Agosto 1994, s 30-37.
- ⁴⁹ Perea, 1994, s 30-37.
- ⁵⁰ För färgreproduktioner av porträtten av Sor Juana i Mexiko City och Philadelphia, se *Artes de Mexico*, número 25, Julio-Agosto 1994, s 30, 33, 34, 36. För färgreproduktion av porträtten av Sor Juana från 1772 av Andrés de Islas i Madrid, se C. Martínez de la Torre, y Paz Cabello Caro, *Museo de America: Madrid*, IberCaja, Colección Monumentos y Museos, Madrid, 1997, s 127.

- ⁵¹ Montenegros porträtt av Sor Juana som är i delfigur följer återgivningen i de tidigare porträtten av henne. Längst ned finns en text som berättar om Sor Juanas person och en signering med "La pintó R. Montenegro. MCMXXX". (Noterat vid besök på plats våren 1998 och sommaren 2002).
- ⁵² Paz, 1994, s 281.
- ⁵³ I porträtt av nunnor anger de stora plattorna på bröstet den orden de tillhörde. Dessa medaljonger, som i verkligheten förmodligen var mindre, var ofta av läder, glas eller kopparplåt och målade i olja, Perea, 1994, s 32/72.
- ⁵⁴ Paz, 1994, s 281.
- ⁵⁵ B. Keen och K. Haynes, *A History of Latin America*, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 2000, s 149.
- ⁵⁶ Paz, 1994, s 482.
- ⁵⁷ Se Franco, 1989, s 23-54. För en feministisk läsning av Sor Juana, se även P. Kirk, *Sor Juana Inés de la Cruz: Religion, Art, and Feminism*, Continuum, New York, 1999.
- ⁵⁸ Översatt till engelska av Robert Graves i Joseph Sommers and Antonia Castañeda Shular, eds., *Chicano Literature: Text and Context*, Engelwood Cliffs, N.J., 1972, s 10-11, citerad i *The Course of Mexican History*, 1999, s 217-218. Denna dikt har fått en något annorlunda engelsk översättning i *Poems, Protest, and a Dream – Selected Writings: Sor Juana Inés de la Cruz*, translated with notes by Margaret Sayers Peden, introduction by Ilan Stavans, Penguin Books, New York and London, 1997, s 148-151.
- ⁵⁹ O. Debroise, "Heart Attacks: on a Culture of Missed Encounters and Misunderstandings", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991, s 25.
- ⁶⁰ José Joaquín Blanco, *La literatura en la Nueva España/II, Esplendores y miserias de los criollos*, Cal y Arena, México, 1989, s 49, citerat i Debroise, "Heart Attacks: on a Culture of Missed Encounters and Misunderstandings", 1991, s 25.
- ⁶¹ Franco, 1989, s 54.
- ⁶² De självporträtt i delfigur där apor ingår är: *Fulang Chang och jag* (1937), *Självporträtt med apa* (1938), *Självporträtt med törnehalsband* (1940), *Självporträtt med apa* (1940), *Självporträtt med apa och papegoja* (1942), *Självporträtt med apor* (1943), *Självporträtt med apa* (1945), och *Självporträtt med Changuito* (1945).
- ⁶³ Målningen *Samma jord* (1939) kallas vanligtvis *Två nakenfigurer i en skog*. För ursprunglig titel (*La tierra misma*), se *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposición en la Galería Arte Contemporáneo [México, D.F.] del 13 al 24 April de 1953.
- ⁶⁴ J. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London, 1998, s 14, 106. För reproduktioner av olika kulturtraditioners bildkonst där apor förekommer, se P. Tompkins, *The Monkey in Art*, M. T. Train / Scala Books, New York, 1994, passim.
- ⁶⁵ Cooper, 1998, 14, 106.
- ⁶⁶ Ibid., 106.
- ⁶⁷ Miller och Taube, 1993, s 117.
- ⁶⁸ Ibid., s 118.
- ⁶⁹ Ibid., s 117.
- ⁷⁰ Ibid., s 49, 117-118
- ⁷¹ G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, Oxford and New York, 1961, s 11.

- ⁷² E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1953, s 133.
- ⁷³ För reproduktioner av en kristen bildtradition med apor, se H. W. Janson, *Apes and Ape Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute, University of London, London, 1952. passim. För reproduktion av Albrecht Dürers kopparstick *Madonnan med mar-kattan*, u.å., se J. Singer, *Albrecht Dürer*, Hugo Schmidt Verlag, München, 1918, s 26.
- ⁷⁴ För reproduktioner av porträtt för en jämförelse, se t ex tre målningar av anonyma konstnärer i katalogen *Monjas Coronadas*, 1960: *Sor Maria Candelaria de la Santisima Trinidad*, (1761), nr 7, s 45, *Sor Maria Engracia Josefa del Santisimo Rosario*, u.å., nr 29, s 49, och *Sor Maria Antonia de la Purisima Concepcion* (1778), nr 6, s 80.
- ⁷⁵ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, bildreproduktion fig 106, s 152, och informationstext fig 107, s 256. I verkskatalogen har målningarna i fig 106 och fig 107 blandats samman. Reproduktionen av *Självporträtt med Changuito* i fig 106, s 152, hör samman med bildtexten till fig 107, s 155, och informationstexten till fig 107, s 256. De båda reproduktionerna i fig 106 och fig 107 borde med andra ord byta plats. För målningens titel, med vilken den kallas på Museo Dolores Olmedo Patiño i Mexiko City där den hänger, se Keen and Haynes, 2000, s 601, och *Frida Kahlo*, Printemps Haussmann, Paris, 13 Février – 12 Mars 1992, Cercle d'Art, Paris, 1992, s 34.
- ⁷⁶ Se diskussion i kapitel 3 och referens till Wolfe, 1963, s 196-213; och Sund, 2000, s 34, 44.
- ⁷⁷ Försvaret av människans ursprung enligt Bibelns skapelseberättelse höll i sig i många decennier. Så sent som 1925 antogs en lag i delstaten Tennessee i USA som förbjöd all undervisning om Darwins utvecklingslära i skolorna, och fortfarande hålls konferenser till försvar av Bibelns skapelseberättelse och avskedade lärare som undervisar om Darwins evolutionsteori i bibelbälter i södra USA. 1977 hölls en utställning med satirisk skulptur i Sofia, Bulgarien, där en odaterad skulptur av Todor Tsonev ingick som återger Darwin med apansikte och tillsammans med två apor. För bildreproduktion, se I. Söderblom och S. Edqvist, *Litteraturhistoria för gymnasieskolan*, Biblioteksförlaget, Stockholm, 1990, s 304.
- ⁷⁸ *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 2: *Fulang Chang and Myself*.
- ⁷⁹ Herrera, 1989, s 221.
- ⁸⁰ *Ibid.*, s 221. Bildreproduktion av *Självporträtt med apa* (1938) ur Herrera, 1991, s 5 (färgbild), och av *Självporträtt med apa* (1940) ur Herrera, 1991, s 149 (färgbild).
- ⁸¹ Berättat för Herrera av Mary Sklar, Herrera, 1989, s 221, not till s 221 på s 440.
- ⁸² Vasconcelos, 1997, s 34-39.
- ⁸³ För tidsuppgifter kring Trotskij, se A. Dugrand, *Trotsky in Mexico: 1937-1940*, Carcanet Press, Manchester, 1992, s 131-143.
- ⁸⁴ Se Catlin, 1986, s 299-301, 332. För färgreproduktion av panelen *Proletarian Unity* (1933), se Hamill, 1999, s 167. En av de 21 panelerna från New Workers School i New York finns på Skissernas museum i Lund, *The New Deal* (1933), som köptes in 1967.
- ⁸⁵ Hulburt, 1986, s 92.
- ⁸⁶ *Ibid.*, s 92.
- ⁸⁷ *Ibid.*, s 92; Dugrand, 1992, s 139. Se även Herrera, 1989, s 195.
- ⁸⁸ Herrera, 1989, s 195.
- ⁸⁹ Stein, 1994, s 115. Se reproducerade fotografier av Frida Kahlo på väg från fartyget tillsammans med Leon Trotskij och Natalija Sedova, Herrera, 1991, s 58, och Dugrand, 1992, s 8.
- ⁹⁰ Herrera, 1989, s 195.
- ⁹¹ Följande uppgifter hämtade från Dugrand, 1992, s 22-26, 131-143. Enligt Herrera bestod

- kommissionen av "sex amerikaner, en fransman, två tyskar, en italienare och en mexikan", Herrera, 1989, s 196-197.
- ⁹² Brev från Frida Kahlo i Mexiko City daterat den 14 februari 1938 till Lucienne Bloch i USA, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 89.
- ⁹³ Tibol, 1993, s 122, Debroise, 1983, s 176.
- ⁹⁴ Debroise, 1983, s 178; Debroise, "Frida Kahlo, en la vida, herida", *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1992, s 27; Hurlburt, 1986, s 96. Herrera skriver att resan gjordes i juli, Herrera, 1989, s 216.
- ⁹⁵ L. Trotskij, *Leon Trotskij on Literature and Art*, ed. Paul N. Siegel, Pathfinder Press, New York, 1977, s 121; L. Trotskij, *Litteratur och Revolution*, Röda Rummet, Stockholm, 1983, s 331.
- ⁹⁶ Trotskij, "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art" (1938), *Leon Trotskij on Literature and Art*, 1977, s 121. I den svenska översättningen har manifestet fått en något annorlunda lydelse, se Trotskij, *Litteratur och Revolution*, 1983, s 326-331.
- ⁹⁷ L. Trotskij, "Art in Our Epoch", daterad Coyoacán 18 juni 1938, publicerad som "Art and Revolution" i *Bulletin of the Opposition*, May/June 1938 nr 77-78, och i *Partisan Review*, augusti 1938, omtryckt som "Art and Politics in Our Epoch", i Trotskij, 1977, s 104-114.
- ⁹⁸ Trotskij, 1977, s 110. Se även Trotskij, 1983, s 321.
- ⁹⁹ Trotskij, "The Independence of the Artist: A Letter to André Breton", Mexico City 22 december 1938, publicerat i *Bulletin of the Opposition*, nr 74, februari 1939, och i *Partisan Review*, Winter 1939, omtryckt i Trotskij, 1977, s 122-124.
- ¹⁰⁰ Hulburt, 1986, s 96.
- ¹⁰¹ Brev från Trotskij i Coyoacán daterat den 12 januari 1939 till Frida Kahlo; citerat i Herrera, 1989, s 235-236.
- ¹⁰² Brev från Frida Kahlo i Paris daterat den 17 mars 1939 till Ella Wolfe i New York, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 99.
- ¹⁰³ För Trotskijns utflyttning i mars 1939, se Dugrand, 1992, s 141. Enligt Tibol bodde Trotskij i Frida Kahlos hus fram till i februari 1939, Tibol, 1993, s 122.
- ¹⁰⁴ För Siqueiros inblandning i mordförsöket på Trotskij våren 1940, se hans egen berättelse i kapitlet "Por que el 'atentado' contra Trotsky" i D. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, S.A., México, D.F., 1977, s 355-377, och kapitlet "Leon Trotsky" i Stein, 1994, s 115-130. Trotskijns sista bostad i Coyoacán är i likhet med Frida Kahlos omvandlat till ett museum.
- ¹⁰⁵ Herrera, 1989, s 281.
- ¹⁰⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 293.
- ¹⁰⁷ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290.
- ¹⁰⁸ Brev från Frida Kahlo daterat den 14 februari 1938 till Lucienne Bloch i New York, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 88-89.
- ¹⁰⁹ *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York.
- ¹¹⁰ A. Breton, "Frida Kahlo de Rivera", omtryckt i *Surrealism and Painting*, 1972, s 144.
- ¹¹¹ B. Wolfe, "Rise of Another Rivera", *Vouge*, 1938, nov 1, s 64, 131.
- ¹¹² *Ibid.*, s 131.
- ¹¹³ Uppsatta på gästlistan var bland andra Mr och Mrs Nelson A. Rockefeller, Mr och Mrs John D. Rockefeller, Alfred H. Barr Jr, och Meyer Schapiro, samt Alfred Stieglitz, Ben Shahn, George Biddle, Stuart Chase, och George Grosz, se mer fullständig gästlista i Herrera, 1989, s 218, 219.
- ¹¹⁴ *Ibid.*, s 223.

- 115 Ibid., s 221.
- 116 Ibid., s 221.
- 117 S. Grimberg, "México Reflejado en el Espejo de André Breton", *Surrealistas en el Exilio y los Inicios de la Escuela de Nueva York*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, s 202.
- 118 Ibid., s 202.
- 119 *Mexique*, préface d'André Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, opag.
- 120 Brev från Frida Kahlo daterat 16 februari 1939 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 171.
- 121 Herrera, 1989, s 229, 231. Se även brev från Frida Kahlo daterat 27 februari 1939 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 173.
- 122 Brev från Frida Kahlo i Paris daterat den 17 mars 1939 till Ella Wolfe i New York, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 95-96.
- 123 Herrera, 1989, s 247.
- 124 Grimberg, 2000, s 202.
- 125 Herrera, 1989, s 220, 238.
- 126 *Ramen* (daterad till ca 1938) är den enda målning av Frida Kahlo i Europa som ägs av en offentlig institution, Musée d'Art Moderne i Paris, och den förvaras i magasin. Sommaren 1998 fick jag möjlighet att besöka detta magasin för att se den.
- 127 Brev från Frida Kahlo daterat 16 februari 1939 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 172.
- 128 Brev från Frida Kahlo daterat 27 februari 1939 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 174.
- 129 Brev från Peggy Guggenheim daterat den 3 maj 1939 till Frida Kahlo, citerat i Herrera, 1983, not till sidan 250 på s 474.
- 130 För reproduktioner av fotografier av utställningen på Galeria Arte Mexicano med målningen *De två Fridorna* (1939) på en vägg i fonden, se *Mexico en el Arte*, Nueva Epoca, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cultura, SEP, Invierno de 1984/85, número 7, s II; *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1992, s 187.
- 131 *De två Fridorna* (1939) mäter 173,5 x 173 cm, och *Det sårade bordet* (1940) mäter 121,6 x 245,1 cm, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 70, s 133 och 246, och fig 75, s 137 och 248. Den sistnämnda målningens spanska titel *La mesa herida* (det sårade bordet), som till engelska översatts till *The Wounded Table*, har i den svenska utgåvan av Herreras biografi översatts till *Det sargade bordet*, Herrera, 1989, bild 55 mellan s 256 och 257. Målningen *De två Fridorna* (1939) köptes in 1947 av Museo de Arte Moderno i Mexiko City med den mexikanske kompositören Carlos Chávez som mellanhand och den är ett av museets nyckelverk. För Chávez, se Zamora, "Frida Kahlo", *Frida Kahlo en Puebla*, Casa de la Cultura, Puebla, México, 1984, s II. Vistelseorten för målningen *Det sårade bordet* (1940) är okänd. Den visades sista gången på en mexikansk gruppställning i Warszawa, Polen, år 1955 då ett färgfotografi av målningen togs av Florence Arquin vilket är reproducerat i verkskatalogen, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 75, s 137 (248). Katalogtexten från utställningen i Warszawa 1955 finns översatt till spanska i ett opublicerat manuskript där målningen beskrivs, "Frida Kahlo: La Mesa Herida", *Exposición de Artes Plásticas de México en Polonia*, Varsovia, Polonia, 1955, s XIII. (Kopia från CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía: Hemerografía 1943-1978). Sedan dess är den spårlöst försvunnen. I några av de texter där den omnämns har det spekulerats kring en eventuell vistelseort på något museum i forna Sovjetunionen. Herrera skriver i en

not att Frida Kahlos elev Arturo García Bustos under ett samtal berättat att målningen ingick i en grupp mexikanska verk som skänktes till ett museum i Sovjetunionen på 1940-talet, Herrera, 1989, not till s 265 på s 445. I en katalogtext från 1984 skriver Martha Zamora att man inte kunnat lokalisera målningen men att vänner och elever till Frida Kahlo uppgett att den ingick i en grupp målningar av mexikanska konstnärer som de i egenskap av medlemmar i kommunistpartiet donerat till Sovjetunionen och det ryska folket, Zamora, 1984, s 11. I en kort text från 1986 som är publicerad i verkskatalogen skriver Luis Mario Schneider att några kritiker och konsthistoriker förmodar att Frida Kahlo personligen överlämnade målningen till Pusjkin-museet i Moskva men att detta har bestridits av andra (Frida Kahlo besökte heller aldrig Moskva), L. M. Schneider, sida utan rubrik skriven i Malinalco, Mexiko, 1986, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 136. I sin avhandling från 1994 skriver Gannit Ankori i en not att Frida Kahlos tidigare elev García Bustos i en bandad intervju med Herrera 1977 berättade att Frida Kahlo "gave [The Wounded Table] as a gift to The Museum of Western Art at Moscow", och Ankori drar slutsatsen att "Since Moscow's Museum of Modern Western Art was closed in 1948, Kahlo's work was probably given to the Pushkin Museum where, as of 1949 an exhibition of 'Gifts for Stalin' was displayed", Ankori, 1994, not 4, s 529. Våren 1999 tog jag kontakt med den svenska ambassaden i Moskva för att följa upp dessa uppgifter, vilket inte gav några resultat. Dåvarande kulturattachén Johan Öberg på svenska ambassaden i Moskva meddelade den 1 mars 1999 via e-post att Pusjkinmuseet på en förfrågan om Frida Kahlos målning *Det sårade bordet* (1940) fanns där i ett brev svarat att det gjorde den inte, och att man istället föreslår Leninmuseet, Moskvas historiska museum eller Eremitaget i Sankt Petersburg som möjlig förvaringsplats. Min förfrågan om en uppföljning av dessa uppgifter ledde aldrig vidare. Mysteriet med den försvunna målningen är således fortfarande olöst.

¹³² Tibol, 1993, s 99.

¹³³ *20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano*, The Museum of Modern Art, New York, in Collaboration with the Mexican Government, Museum of Modern Art and the Instituto de Antropología e Historia de México, Museum of Modern Art, New York, 1940, s 141, 160.

¹³⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 293.

¹³⁵ *Modern Mexican Painters*, A Loan Exhibition of their works organized by The Insitute of Modern Art, Boston, with an Introduction by MacKinley Helm, Boston, 1941, Washington, Cleveland, Portland, San Francisco, Santa Barbara, 1942, Boston, 1941, fig 15, s 32.

¹³⁶ M. Helm, *Modern Mexican Painters* utgiven av Harper & Brothers, New York, 1941, omtryckt 1989.

¹³⁷ D. Tashjian, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames and Hudson, New York, 1995, s 215-216.

¹³⁸ *20 Century Portraits*, Text by Monroe Wheeler, The Museum of Modern Art, New York, 1942, reproduktion på s 127, text på s 138.

¹³⁹ I. Schaffner, "Alchemy of the Gallery", *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, ed. Ingrid Schaffner and Lisa Jacobs, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1998, s 47, 50; *Exhibition by 31 Women*, Art of this Century, 30 W. 57 [New York], Jan. 5-31 [1943], opag (nr 216: Frida Kahlo, *Self Portrait*, 1940).

¹⁴⁰ De tre målningarna kallas i utställningskatalogen för *The Boy King* (1937), *What I saw in my Bath Tub* (1938), och *Self Portrait* (1940), *Mexican Art Today*, organized by the Philadelphia Museum of Art, with the collaboration of the Dirección General de Educación, Extra-Escolar y Estetica, México, Philadelphia, 1943, fig 99, fig 100, fig 101, s 97.

¹⁴¹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 292.

¹⁴² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290, 292, 293.

- ¹⁴³ De sex målningar som visades på Liljevalchs konsthall 1952 kallas i utställningskatalogen för *Min indianska amma* (1937), *Självporträtt* (1940), *El Pedregal* (1943), *Självporträtt som tehuanska* (1943), *Moses* (1945), och *Universum, Mexico, Diego och jag* (1949), se *Mexikansk konst från forntid till nutid*, Liljevalchs konsthall, katalog nr 201, Stockholm, 1952, fig 924-929, s 102.
- ¹⁴⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 131, s 170 och s 262.
- ¹⁴⁵ Det dröjde 20 år innan Frida Kahlos målningar visades på nytt i Sverige. 1982 visades en utställning arrangerad av Whitechapel Art Gallery i London på Kulturhuset i Stockholm, se katalogen *Frida Kahlo och Tina Modotti*, Kulturhuset, Stockholm, 19 november 1982 – 30 januari 1983, förord Beate Sydhoff, katalogtext av Laura Mulvey och Peter Wollen översatt från engelska av Britt och Per Ahlgren, Kulturhuset, Stockholm, 1982. På utställningen *Jord och Frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970* som visades på Nationalmuseet och Moderna museet i Stockholm ingick sex av Frida Kahlos målningar, se *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 224-227. Sommaren 1997 hölls en utställning på Millesgården i Stockholm som börjat i Helsingfors och sedan gick vidare till Oslo och Köpenhamn med målningar av Frida Kahlo ur Jacques och Natasha Gelmans samling i Mexiko, se katalogen *Frida Kahlo*, Millesgården, Stockholm, 1997. På utställningen *Andra hälften av Avantgardet* på Kulturhuset i Stockholm 1981 var enbart några av Frida Kahlos målningar reproducerade i katalogen, se *Andra hälften av avantgardet 1910-40: Kvinnliga målare och skulptörer inom de tidiga avantgardistiska rörelserna*, katalogtext av Lea Vergine översatt till svenska av Nino Monastra m fl., Kulturhuset, Stockholm, 1981, s 271-273. På utställningen *1900-talskonsten i Mexiko och det förflutnas närvaro* som visades på Göteborgs konstmuseum och sedan gick vidare till Västerbottens museum och Bildmuseet i Umeå, Liljevalchs konsthall i Stockholm och Malmö Konsthall, visades några av Frida Kahlos självporträtt i form av reproducerade fotografier, vilka även reproducerades i utställningskatalogen, *1900-talskonsten i Mexiko och det förflutnas närvaro*, red. Håkan Wettre, Göteborgs konstmuseum, Göteborg, 1985, s 72-77.
- ¹⁴⁶ Herrera, 1989, s 272, 297.
- ¹⁴⁷ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290.
- ¹⁴⁸ *Ibid.*, s 290. *La Biblioteca Benjamin Franklin Presenta la Exposicion Un Siglo del Retrato en Mexico (1830-1942)*, organizada por Fernando Gamboa en el Paseo de la Reforma 34, Abierta del 14 de enero al 6 de febrero de 1943, nr 33, opag.
- ¹⁴⁹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290.
- ¹⁵⁰ *Ibid*, s 290.
- ¹⁵¹ *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos: Siglos XVIII a XX – II Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas, Secretaria de Educación Pública, 1947, s 102.
- ¹⁵² *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290.
- ¹⁵³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290.
- ¹⁵⁴ *Primera Exposición Colectiva de Artistas Mexicana: Pintoras, Escultoras*, Salón de la Plástica Mexicana, Puebla 154 [México, D.F.], del 15 de Julio al 12 de Agosto de 1953, nr 8, opag.
- ¹⁵⁵ *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposicion en la Galeria Arte Contemporaneo [México, D.F.] del 13 al 24 April de 1953.
- ¹⁵⁶ För utställningar i Mexiko fram till år 1988, se *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 290-292.
- ¹⁵⁷ För huset på Calle Londres i Coyoacán som huvudsäte för Fjärde Internationalen, se Stein, 1994, s 115.
- ¹⁵⁸ Se Bretons text i *Mexique*, préface d'Andre Breton, 1939, opag.

- ¹⁵⁹ Se faktaruta "Cronología mínima" för år 1936 i *Mexico en el Arte*, Invierno de 1984/85, número 7, s 9. I likhet med Bretons "upptäckt" av Frida Kahlo i Mexiko 1938 hade Antonin Artaud under sitt besök i Mexiko 1936 "upptäckt" María Izquierdo, se Debroyse, 1983, s 179.
- ¹⁶⁰ "La poesía surrealista", noticia y traducciones de César Moro, suplemento de la revista *Poesía*, núm. 3, mayo de 1938, citerat i G. Estrada, "Una explosiva metáfora", *Un listón alrededor de una bomba*, 1997, s 11-12.
- ¹⁶¹ I. Rodríguez Prampolini, "Encuesta", *Mexico en el Arte*, Invierno de 1984/85, número 7, s 8.
- ¹⁶² *Ibid.*, s 8. Se även en kritisk analys av Bretons utnämning av Mexiko som surrealistiskt i Debroyse, 1983, s 188-189.
- ¹⁶³ Rodríguez Prampolini, 1984/85, s 8.
- ¹⁶⁴ För en studie av införlivandet av kvinnliga konstnärer i den surrealistiska rörelsen, se W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London, 1992.
- ¹⁶⁵ Brev från Frida Kahlo i Mexiko City daterat januari 1940 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, s 192. Även citerat i Grimberg, 2000, s 202.
- ¹⁶⁶ Det gällde fler av de kvinnliga konstnärer som kom att införlivas i surrealiströrelsen under 1930- och 40-talen, se Chadwick, 1992, s 11.
- ¹⁶⁷ A. Rodríguez, "Frida Abjura del Surrealismo", odaterat tidningsklipp ur Antonio Rodríguez arkiv, citerat i Herrera, 1983, s 263, för källa se not till s 263 på s 475, samt s 447. Översatt till svenska i Herrera, 1989, s 249, för källa se not till s 249 på s 443, samt s 415.
- ¹⁶⁸ Anonym, "Mexican Autobiography", *Time*, 27 april 1953, citerat i Herrera, 1983, s 266, för källa se not till s 266 på s 475. Översatt till svenska i Herrera, 1989, s 252, för källa se not till s 252 på s 443.
- ¹⁶⁹ Brev från Frida Kahlo i Paris daterat den 16 februari 1939 till Nickolas Muray i New York, *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 171-172. Citerat i Herrera, 1983, s 245-246. Översatt till svenska i Herrera, 1989, s 233.
- ¹⁷⁰ Brev från Frida Kahlo i Paris daterat den 17 mars 1939 till Ella Wolfe i New York, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 97-98.
- ¹⁷¹ För denna skillnad i utgångspunkt, se även Debroyse, 1983, s 181.
- ¹⁷² Som till exempel passagen: "the artist cannot serve the struggle for freedom unless he subjectively assimilates its social content", Trotskij, 1977, s 121.
- ¹⁷³ För Frida Kahlos anställning på skolan som kallades *La Esmeralda*, se Herrera, 1989, s 310.
- ¹⁷⁴ "Su activa militancia política hizo de la maestra Frida Kahlo una hija auténtica del pueblo, con quien estuvo en todas sus manifestaciones plenamente identificada. En lo popular, por su cariño al pueblo de México, en quien siempre tuvo fe y esperanzas positivas" (Hennes militanta politiska aktivism gjorde *maestra* Frida Kahlo till en äkta dotter av folket, vars alla uttryck hon fullständigt identifierade sig med, i det folkliga, i sin kärlek till det mexikanska folket, till vilket hon alltid bibehöll en positiv framtidstro), A. Estrada, *Presentación de las Películas sobre Frida Kahlo en la Pinacoteca Virreinal de San Diego los días 10 y 12 de Octubre de 1977*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, [1977], s 2. (obulicerat tal, kopia CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Biografía). Se en något annorlunda översättning i Herrera, 1989, s 323.
- "[La] maestra poco a poco nos fué enseñado a gustar del arte prehispánico, del arte popular, y se fué creando nuestro respeto al pueblo y nuestra fé en el futuro" (som lärare fick hon oss så småningom att uppskatta den förspanska konsten, den folkliga konsten, och detta gav i sin tur upphov till vår respekt för folket och vår tro på framtiden), A. García Bustos, *Mi Recuerdo de Frida*, [Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977], s 4. (opublicerat tal, kopia CENIDIAP, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección

Fondos Especiales, Carpeta Frida Kahlo: Biografía).

- ¹⁷⁵ Herrera, 1989, s 322, källhänvisning till s 322 på s 452. I en katalogtext från 1955 i samband med invigningen av Frida Kahlos hem i Coyoacán som ett museum beskrev Diego Rivera den pedagogiska inriktningen i Frida Kahlos undervisning följande: "Fue maestra de pintura en la escuela de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación 'la Esmeralda' y formó discípulos que figuran hoy entre los elementos más valiosos de la generación más joven de artistas mexicanos. A éstos los impulsó siempre hacia la conservación y desarrollo de la personalidad en su trabajo y hacia la clarificación social y política de sus ideas" (hon var lärare i måleri på Utbildningsministeriets skola för konst "la Esmeralda" där hon formade adepter som idag återfinns bland de mest betydelsefulla i den yngsta generationen av mexikanska konstnärer. Dessa uppmanade hon att ständigt bevara och utveckla individualiteten i sitt arbete och att tydliggöra det sociala och politiska innehållet i sina idéer), D. Rivera, "Breve biografía de Frida Kahlo", *Museo Frida Kahlo*, Donado por el pintor Diego Rivera, Mediante fideicomiso constituído por el señor Diego Rivera y el Banco de México, S. A., México, D.F., 1955, s 13. Se en något annorlunda översättning i Herrera, 1989, s 322.
- ¹⁷⁶ "Lo más importante que aprendí de ella fue el amor al pueblo, la dignidad de la lucha social, el anhelo por construir un mundo mejor, el aprecio por la belleza del arte prehispánico; el amor por nuestra gente, nuestra vida, nuestras tradiciones" (det mest viktiga jag lärde mig av henne var kärleken till folket, värdigheten i den sociala kampen, strävan efter att konstruera en bättre värld, uppskattningen av skönheten i den förspanska konsten; kärleken till vårt folk, vårt liv, våra traditioner), A. García Bustos, "Aprendí de ella la dignidad de la lucha social", *Memoranda*, marzo-abril de 1991, año II – número II, s 48.
- ¹⁷⁷ Se dokumentationen av verk målade i olja i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 83-177.

8. Inskrivning av självporträtten i en lidandediskurs

- ¹ H. Herrera, "Why Frida Kahlo Speaks to the 90's", *New York Times*, 28 oktober 1990, s 1, 41.
- ² P. Sandblom, "Frida Kahlo: Congenital Defect", *New York Times*, 23 december 1990, s 4.
- ³ *Ibid.*, s 4.
- ⁴ Se Tibol, 1993, s 14.
- ⁵ P. Sandblom, *Creativity and Art: How Illness Affects Literature, Art and Music*, George F. Stickley, Philadelphia, Pennsylvania, 1987, s 13.
- ⁶ Salomon Grimbergs tes om polio presenterades ursprungligen i ett opublicerat brev från Grimberg skrivet i januari 1991 till redaktionen på *New York Times*, vars innehåll citeras i Herrera, 1991, s 36-37. Möjligen kan Grimbergs brev skrivet i januari 1991 ha varit ämnad som en uppföljning eller replik till Sandbloms brev till redaktionen på *New York Times* vilket publicerades den 23 december 1990. Se not 2 ovan.
- ⁷ Herrera, 1989, s 326, not till s 326 på s 452; Herrera, 1991, s 194, samt not 138 och 139, s 235.
- ⁸ En utförligare källkritisk analys presenteras i min C-uppsats *Myten om Frida Kahlo: En kritisk granskning*, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1993, s 33-39.
- ⁹ Brev från Frida Kahlo daterat den 13 oktober 1925 till Arias, citerat i Herrera, 1989, s 59. Brevet publicerat i *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 32-34.
- ¹⁰ Brev från Frida Kahlo daterat den 20 oktober 1925 till Arias, *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 21.
- ¹¹ Herrera, 1989, s 60.
- ¹² Tibol, 1993, s 13, 43.

- ¹³ Ibid., s 43.
- ¹⁴ Citerat i Tibol, 1993, s 13.
- ¹⁵ Herrera, 1989, s 57.
- ¹⁶ Ibid., källhänvisning för s 57 på s 421.
- ¹⁷ Ibid., s 56, källhänvisning för s 56 på s 421.
- ¹⁸ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 178, s 195 och s 268.
- ¹⁹ Ibid., fig 266, s 228 och s 285.
- ²⁰ Ibid., fig 266, s 228 och s 285.
- ²¹ Tendensen med det växande antalet operationer motsvaras av det växande antalet påstådda missfall, se kapitel 6.
- ²² Rivera, 1991, s 178.
- ²³ Wolfe, 1963, s 394.
- ²⁴ För Beguns medicinska journal, se Tibol, 1993, s 11-18.
- ²⁵ Herrera, 1983, s 62; Herrera, 1989, s 69.
- ²⁶ (Herrera, 1983, s 62); Herrera, 1989, s 69.
- ²⁷ Herrera, 1989, not till s 324 på s 452.
- ²⁸ Ibid., passim, samt ”Noter”, s 417-461.
- ²⁹ Herrera, 1991, s 36.
- ³⁰ Vázquez Bayod, 1992, not 1, s 46.
- ³¹ För Beguns medicinska journal, se Tibol, 1993, s 11-18.
- ³² Citerat i Tibol, 1993, s 13-14.
- ³³ Citerat i Tibol, 1993, s 15, 18.
- ³⁴ *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 95/252.
- ³⁵ Ibid., s 143/277, 144/278.
- ³⁶ Ibid., s 94/251.
- ³⁷ Ibid., s 104/255.
- ³⁸ Muntlig uppgift från Martha Zamora, Mexiko City den 29 mars 1998, se kapitel 6.
- ³⁹ Några av dessa medicinska tolkningar som går förbi ett rent biografiskt perspektiv är mycket bra, som Lomas, 1993, s 5-19, och Chedgzoy, 1995, s 39-53.
- ⁴⁰ Se kapitel 6.
- ⁴¹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 112, s 157. Bildreproduktion av *Hoppets träd* (1946) ur Herrera, 1991, s 59 (färgbild).
- ⁴² *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, s 130/272.
- ⁴³ För de läkare som konsulterades i samband med ryggoperationerna 1950-1951, se Herrera, 1989, s 359-367. Bildreproduktion av *Självporträtt med porträtt av doktor Farill* (1951) ur Herrera, 1991, s 200 (färgbild).
- ⁴⁴ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 141, s 176 och 263. Bildreproduktion av *Fred på jorden så att marxistisk vetenskap må rädda de sjuka och förtryckta under kriminell yankeekapitalism* (daterad till 1953), ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 176 (färgbild).
- ⁴⁵ *Museo Frida Kahlo*, 1968, s 46; *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, nr 141, s 263; Herrera, 1989, s 396.
- ⁴⁶ Tibol, 1993, s 67.
- ⁴⁷ Tibol, 1993, s 67; Herrera, 1989, s 397.

- 48 Bilden reproducerad i form av ett vykort från Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- 49 Herrera, 1989, s 109.
- 50 G. Freund, "Imagen de Frida Kahlo", *Novedades* (Mexico City), supplement, México en la Cultura, 10 juni 1951, s 1, citerat i Herrera, 1989, s 190, för källa se not till s 109 på s 427 och litteraturhänvisning s 414.
- 51 Herrera, 1989, passim, ("Till sist behöll hon sin make", s 355).
- 52 Ibid., passim.
- 53 I Herreras biografi får en mängd älskare passera revy, varav en del är namngivna och ibland anges utan hänvisning till källa. Detta tema diskuteras mer utförligt i min C-uppsats *Myten om Frida Kahlo: En kritisk granskning*, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1993, s 25-32.
- 54 För Grimbergs upptäckt, se A. Fine Collins, "Diary of a Mad Artist", *Vanity Fair*, September 1995, s 186. Brevet från Frida Kahlo daterat den 31 maj 1931 i Coyoacán till Nickolas Muray i New York är delvis skrivet på ungerska. Publicerat i *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 90.
- 55 Williams, 1994, s 167.
- 56 Ibid., s 31, 53.
- 57 *Diego Rivera y su México – a través del ojo de la cámara*, Centro de Arte Reina Sofia [Madrid], 18 Febrero/4 Junio 1987, fig 35, s 6.
- 58 Se t ex Herrera, 1989, s 258-263.
- 59 Brevet från Frida Kahlo daterat den 9 januari 1939 i New York till Diego Rivera är publicerat i *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 167-169.
- 60 Y. Paporov, "Así es la vida! / That's life!", *Noticias de Arte/Art Notes*, diciembre/enero 1996/97, s 15-17.
- 61 Av Frida Kahlos publicerade brev från Paris till Nickolas Muray framgår det även hur mycket hon längtade efter honom. I ett brev daterat den 16 februari 1939 har hon till exempel skrivit: "I want to go back to you. I miss every movement of your being, your voice, your eyes, your hands, your beautiful mouth, your laugh so clear and honest, YOU. I love you my Nick. I am so happy to think I love you – to think you wait for me – you love me", ur brev från Frida Kahlo daterat 16 februari 1939 i Paris till Nickolas Muray, *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 172.
- 62 Paporov, 1996/97, s 17.
- 63 Ibid., s 17.
- 64 Herrera, 1989, s 255; Tibol, 1993, s 71.
- 65 Se Herrera, 1989, s 224-227, 255-258; *The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, 1995, s 92-94, 101-103; *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 167-214
- 66 Se brev i *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 174, 191, 192, 194.
- 67 Se brev i *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 187, 207.
- 68 "De no ser Arámuro y el Ch., todas las demás gentes me tratan como su basura desde que no tengo el honor de pertenecer a la élite de los artistas famosos, y sobre todo desde que no soy tu mujer" (så länge jag inte har äran att tillhöra eliten av berömda konstnärer behandlar alla mig som skräp, framförallt sedan jag inte längre är din kvinna), ur brev från Frida Kahlo daterat den 11 juni 1940 till Diego Rivera, *Escrituras de Frida Kahlo*, 2001, s 205.
- 69 Se beskrivningen av händelseförloppet kring omgifet 1940 i Wolfe, 1963, s 361, 363-366.
- 70 Ibid., s 252.
- 71 Ibid., s 247.
- 72 Berättat av Adelina Zendejas i en bandad intervju 1968 för Karen och David Crommie i

samband med deras film *The Life and Death of Frida Kahlo*, citerat i Herrera, 1989, s 107-108, not till s 107-108 på s 427.

⁷³ Ibid., s 107-108, not till s 107-108 på s 427.

⁷⁴ "La pintura de Frida Kahlo cotiene en cada una de sus pinceladas un golpe de genio", ur D. Rivera, "La Pintura Mexicana", *Excelsior*, México, 18 de marzo de 1942, omtryckt i Rivera, *Textos de Arte*, 1986, s 254-282 (citat s 279-280).

⁷⁵ D. Rivera, "Frida Kahlo y el Arte Mexicano", *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, t. I, número 2, México, octubre de 1943, omtryckt i Rivera, 1986, s 282-293. Utdrag ur essän kom senare att införlivas i en katalog till Museo Frida Kahlo i Coyoacán, D. Rivera, "Frida Kahlo y el Arte Mexicano", *Museo Frida Kahlo*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968, s 10.

⁷⁶ D. Rivera, "Hay Crisis en la Pintura Mexicana?", *Así*, México, 6 de enero de 1945, omtryckt i *Arte y Política*, Selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, Editorial Grjalvo, 1979, páginas 285-289, och i Rivera, 1986, s 314-319 (s 316).

⁷⁷ "Con sólo ellos estaría asegurado el futuro, en el que engastará como una piedra preciosa el genio específico y especial de Frida Kahlo", ur D. Rivera, "La Questión del Arte en México", *Índice*, año I, núm. 3, marzo de 1952, omtryckt i Rivera, 1986, s 354-374 (s 373).

⁷⁸ Se Rivera, "Breve biografía", *Museo Frida Kahlo*, 1968, s 8.

⁷⁹ Omtryckt med olika rubriker: D. Rivera, "Breve biografía de Frida Kahlo", *Museo Frida Kahlo*, Donado por el pintor Diego Rivera, Mediante fideicomiso constituido por el señor Diego Rivera y el Banco de México, S. A., 1955, s 13; D. Rivera, "Nota Biográfica de Frida Kahlo", *Commemoración del 50°. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910*, Museo Frida Kahlo, México, D.F., 1960, opag; D. Rivera, "Breve biografía", *Museo Frida Kahlo*, 1968, s 8; D. Rivera, "Breve Biografía de Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Instituto de Bellas Artes, México, D.F., 1977, s 31.

⁸⁰ D. Rivera, "Presentación", *Obra de Arturo Estrada*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1955, opag. Texten delvis citerad och översatt till engelska i Tibol, 1993, s 199-200.

⁸¹ Citerat i Tibol, 1993, s 130-134.

⁸² Citerat i Tibol, 1993, s 132-133.

⁸³ R. Tibol, "Frida Kahlo, artista de genio", *La Prensa*, Buenos Aires, Argentina, 12 July 1953, citerat i Tibol, 1998, s 65-66.

⁸⁴ F. Kahlo, "Retrato de Diego" (1949), publicerat i sin helhet översatt till engelska med rubriken "Portrait of Diego", i Tibol, 1993, s 137-154.

⁸⁵ *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, 1995, passim.

⁸⁶ Samtliga tre porträtt av Frida Kahlo målade av Roberto Montenegro är reproducerade i *The Blue House: The World of Frida Kahlo*, 1993, s 17.

⁸⁷ Reproducerad i Marnham, 1998, plate 12 (där den anges som en teckning); *The Blue House: The World of Frida Kahlo*, 1993, s 18; *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, fig 52, s 129; och *Diego Rivera – Frida Kahlo: Regards Croisés*, 1998, fig 52, s 123.

⁸⁸ Ett färglagt tryck reproducerades på omslaget till utställningskatalogen för firandet av Frida Kahlos första minnesutställning i Mexiko, *En Homenaje a Frida Kahlo, y recuerdo de su primera y única exposición individual en México, en la galería Arte Contemporáneo del 13 al 27 abril de 1953*, Galería Arte Contemporáneo, México. D.F., Julio 13 de 1955, för reproduktion av katalogen med trycket se *The Blue House: The World of Frida Kahlo*, 1993, s 19. Trycket pryder även omslaget till den tunna katalogen till utställningen på Museo Frida Kahlo i åminnelse av – vad man då trodde – var 50-årsdagen av Frida Kahlos födelse, *Commemoración del 50°. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910*, Museo Frida Kahlo, México, D.F., 1960.

- ⁸⁹ För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 377, s 244.
- ⁹⁰ För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 384, s 260-261.
- ⁹¹ För färgreproduktion, se Rochfort, 1998, fig 180, s 172.
- ⁹² För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 401, s 308-309. Bildreproduktion av panelen *The Plastification of the Creative Power of the Northern Mechanism by Union with the Plastic Tradition of the South* (1939-1940), ur *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 308 (färgbild).
- ⁹³ Muralen visas endast efter överenskommelse med kansliet på City College i San Francisco. Våren 2000 var jag i Diego Rivera Theater och såg Riveras muralsvit, då jag även fick tillgång till en stencilrad guide där varje individ i det myller av personporträtt som muralen innehåller identifierats, *Marriage of the Artistic Expression of the North and South on this Continent: Plaster Fresco by Diego Rivera 1939-1940*, stencilrad guide, u.å., II opaginerade sidor. Se även *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 310-311.
- ⁹⁴ För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 401, s 309.
- ⁹⁵ För identifiering av personerna i muralen, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 319. Bildreproduktion av *Drömmen om en söndagseftermiddag i Alamedaparken* (1947-1948) ur *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 316 (färgbild).
- ⁹⁶ För färgreproduktion, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 403, s 316.
- ⁹⁷ För reproduktion av Posadas tryck *La Catrina*, se Carmichael och Sayer, 1991, fig 127, s 126. För en översikt av Posadas calavera-tryck, se *Posada's Popular Mexican Prints: 273 Cuts by José Guadalupe Posada*, 1972.
- ⁹⁸ En liknande tolkning presenteras i Baddley, 1994, s 12, och Baddley, 1998, s 384.
- ⁹⁹ För färgreproduktion av Nickolas Murays fotografi av Frida Kahlo från 1939, se Zamora, 1990, s 2.
- ¹⁰⁰ Se Wolfe, 1963, s 375-377.
- ¹⁰¹ För reproduktioner av dessa två detaljer, se Rochfort, 1998, fig 186, s 175, och fig 183, s 174.
- ¹⁰² Av denna mural har jag endast funnit ett fotografi som visar den i sin helhet men som förberedande skiss, se de la Torriente, 1959, Tomo II, s 285. Däremot finns det fotografier av den färdiga muralens tre paneler en och en eller två i bredd, samt av skilda faser i dess tillblivelse. För reproduktioner, se Rivera, 1991, Illustrations following page 66 (sist); *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1985, s 191; *Lola Alvarez Bravo: The Frida Kahlo Photographs*, 1991, fig 24, s 59; *Frida Kahlo Die Verführte Kamera: Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*, 1992, s 87; *Diego Rivera – Frida Kahlo*, 1998, s 236; *Diego Rivera – Frida Kahlo: Regards Croisés*, 1998, s 30, 31; *Diego Rivera: The Vitality of an Artist*, Kunstforeningen Gl. Strand, Copenhagen, Denmark, 1999, s 213. I den omfattande katalogen i samband med 100-års dagen av Diego Riveras födelse är muralen endast återgiven genom en förberedande skiss för den vänstra och mittersta av de tre panelerna, samt genom ett fotografi av Rivera under arbetet med muralen där en mindre del av motivet återges, se *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, fig 407, s 332, respektive fig 242, s 109.
- ¹⁰³ Hulburt, 1986, s III; Zamora, 1987, s 226.
- ¹⁰⁴ I den tyska verkskatalogen uppges Frida Kahlos *Congreso de los pueblos por la paz* (1952) vara försvunnen och den är endast reproducerad genom ett svartvitt foto, *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 131, s 170, 262. I en katalog till en utställning med verk av Tarsila do Amaral, Frida Kahlo och Amelia Peláez som visades i Madrid och Barcelona 1997 är målningen reproducerad i färg och den uppges tillhöra en privat samling i New York, se *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, 1997, fig 48, s 141 och s 179.
- ¹⁰⁵ För dessa symbolers betydelse, se Miller och Taube, 1993, passim.

- ¹⁰⁶ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 29, s 98, 236, 293. Bildreproduktion av *Frieda Kahlo och Diego Rivera* (1931) ur Herrera, 1991, s 60 (färgbild). Föregående bildreproduktion av *Porträtt av Diego Rivera* (1937) ur Herrera, 1991, s 121 (färgbild).
- ¹⁰⁷ *Receipt is hereby acknowledged of the following described articles – No 19: nr 11881 Frieda & Diego Rivera*, Senora F. Rivera, loaned by Mr A. Bender, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, City and County of San Francisco, nov 1, 1931 (kopia från arkivet på Museum of Modern Art, San Francisco).
- ¹⁰⁸ *Modern Mexican Painters*, 1942, fig 15, s 32.
- ¹⁰⁹ Samtal med intendent Janet Bishop på Museum of Modern Art, San Francisco, den 18 april 2000.
- ¹¹⁰ För en manligt definierad konstnärsroll, se Perry, 1995, och Nead, 1994.
- ¹¹¹ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 124, s 167.
- ¹¹² För färgreproduktion, se E. Langmuir, *The National Gallery Companion Guide*, National Gallery Publications, London, distributed by Yale University Press, London, 1997, s 44.
- ¹¹³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 102 och fig 103, s 151, 255.
- ¹¹⁴ Se reproduktioner av de båda versionerna av dubbelporträttet insatta i ramar i *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 102, s 151, och fig 103, s 255.
- ¹¹⁵ För symboliken i de införda föremålen, se Miller och Taube, 1993.
- ¹¹⁶ *Ibid.*, s 17, 186.
- ¹¹⁷ Om den dualistiska världsuppfattningen bland aztekerna skriver Richard F. Townsend: "Whatever cosmic dualism existed in Aztec thought, it was a dualism of complimentary forces in continual process of change, not a dualism of opposing forces struggling for each other's destruction", Townsend, 2000, s 130.
- ¹¹⁸ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 117, s 161.
- ¹¹⁹ Se t ex Herrera, 1989, s 340, 342, 343.
- ¹²⁰ För färgreproduktion av Alonso Sánchez Coellos *Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (ca 1585-1588), se Tomlinson, 1997, fig 7, s 25. Repliken reproducerad i form av ett vykort från Museo Franz Meyer i Mexiko City.
- ¹²¹ Inslaget med Diego Rivera i målningen *De två Fridorna* (1939) diskuteras mer utförligt i min D-uppsats, *Frida Kahlos De två Fridorna: En visualisering av en identitet som mestiza*, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1995.
- ¹²² L. Trotskij, "Art in Our Epoch", skriven i Coyoacán den 18 juni 1938, publicerad under titeln "Art and Revolution" i *Bulletin of the Opposition*, May /June 1938, nr 77-78, och i *Partisan Review* augusti 1938, omtryckt som "Art and Politics in Our Epoch", *Leon Trotskij on Literature and Art*, 1977, s 104-114, och som "Konsten och revolutionen: Brev till redaktionen för Partisan Review", i L. Trotskij, *Litteratur och Revolution*, 1983, s 316-325. L. Trotskij, "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art" (undertecknat av André Breton och Diego Rivera, Mexiko, 1938), *Leon Trotskij on Literature and Art*, 1977, s 121; L. Trotskij, "För en oberoende revolutionär konst", *Litteratur och Revolution*, 1983, s 326-331.
- ¹²³ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 89, s 145 och s 252, fig 119, s 164 och s 259. Bildreproduktion av *Självporträtt som tehuana* (1943) ur Herrera, 1991, s 2 (färgbild).
- ¹²⁴ För exempel på ögat som ett symboliskt inslag inom bildkonst, se F. Huxley, *The Eye: The Seer and the Seen*, Thames and Hudson, London, 1990.
- ¹²⁵ "El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xolotl. Frida Kahlo – 1949", *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 118, s 163 och s 258. Bildreproduktion av *Universums kärleksomfamning, jorden (Mexiko), jag, Diego, och Señor Xolotl* (1949), ur Herrera, 1991, s 174 (färgbild).

- 126 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 118, s 258; *Mexikansk konst från forntid till nutid*, 1952, fig 929, s 102.
- 127 För färgreproduktion, se *Surrealistas en el Exilio y los Inicios de la Escuela de Nueva York*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, s 327.
- 128 Herera, 1989, s 355.
- 129 För dessa symbolers betydelse, se Miller och Taube, 1993.
- 130 För ett exempel på Jungfrun med barnet från den mexikanska bildtraditionen med en liknande bildstruktur, se t ex målningen *Adoración de los Reyes* (u.å.) av Juan Rodríguez Juárez, målad för katedralen i Mexiko City, reproducerad i katalogen *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, 1994, s 123.
- 131 Ferguson, 1961, s 46; För fontäner av blod och mjölk jmf med de båda målningarna *Alegoría de la Purísima Concepción* (1796) och *Señor lava mi corazón de la maldad de la culpa* (u.å.) av den mexikanske målaren Andrés López. För färgreproduktioner, se *Andrés López: Pintor Novohispano*, 1994, nr 29, s 25 och nr 89, s 46.
- 132 För exempel på Maria-bilder från en mexikansk katolsk bildtradition jmf med *Santa Ana y la Virgen Niña* (u.å.) av Francisco Eduardo Tresguerras i samlingen med bildkonst från den koloniala perioden på La Pinacoteca Virreynal i Mexiko City. För reproduktion, se *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, 1994, s 225. För exempel på återgivning av treenigheten, se t ex bildmaterialet i *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, 1994, s 133, 167 och 214; *Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato – Tepozotlán*, Tomo II, Siglos XVIII, XIX y XX, Primera Parte, 1994, no de catálogo PI/0373-PI/0376, PI/0378, s 150-153.
- 133 Dessa bildtraditioner finns det en mängd exempel på i samlingar i Mexiko Citys många museer och kyrkor. För jmf se t ex bildmaterialet i *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, 1994, s 41, 50, 53, 73, 86, 88, 95, 121, 177, 180, 188, 190, 199, 223; *Artes de Mexico: Museo Franz Mayer – Edición Especial*, u.å., s 55; Zerón-Medina, 1997, passim; *Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, 1991, s 52, 54, 56, 64, 72, 79; samt *Andrés López: Pintor Novohispano*, 1994, cat I, s 14.
- 134 Wolfe, 1963, s 380.
- 135 För den latinska mansrollen i Mexiko som *macho*, se Paz, kapiteln ”Mexikanska masker” och ”La Malinches söner”, i *Ensamhetens Labyrint*, 1990, s 33-51, 72-97; Monsiváis, ”Bolero: A History”, *Mexican Postcards*, 1997, s 166-195; samt flera av artiklarna i *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus och Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996, som A. Prieur, ”Domination and Desire: Male Homosexuality and the Construction of Masculinity in Mexico” (s 83-107), M. Villarreal, ”Power and Self-Identity: The Beekeepers of Ayquila” (s 184-206), S. Rostas, ”The Production of Gendered Imagery: The Concheros of Mexico” (s 207-229), och M. Melhuus, ”Power, Value and the Ambiguous Meanings of Gender” (s 230-259).
- 136 Den text som mest ensidigt framställer Diego Rivera i enlighet med denna mansroll är biografen om Frida Kahlo av Herrera (*Frida: A Biography of Frida Kahlo* från 1983 och senare översättningar) som bildat kanon för denna syn på Diego Rivera i senare texter om Frida Kahlo. I en essä av Herrera från 1993, ”The Beauty and the Beast: Frida Kahlo & Diego Rivera” som översattes till svenska året därpå som ”Skönheten & Odjuret: Frida Kahlo & Diego Rivera” (i *Skapande par*, 1994, s 119-135), är Herreras polariseringen mellan dem extrem, bara rubriken talar för sig själv. Undantaget från denna ensidiga framställning av Diego Rivera är Raquel Tibol, vars bok *Frida Kahlo: An Open Life* (1993) gavs ut på spanska i Mexiko samma år som Herreras biografi (1983). Även Martha Zamora ger en mer nyanserad bild av Diego Rivera i sin biografi *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*, 1990.
- 137 Wolfe, 1963, s 187.

- 138 Herrera, 1989, s 91, not till s 91 på s 425.
- 139 Ibid., not till s 91 på s 425.
- 140 Wolfe, 1963, s 251.
- 141 Tibol, 1993, s 130.
- 142 Från odaterat tidningsklipp omkring 27 december 1931, privat arkiv, New York, citerat i Herrera, 1989, s 91, källhänvisning till s 91 på s 425.
- 143 Herrera, 1989, s 139.
- 144 Se särskilt Melhuus, 1996, s 230-259.
- 145 Wolfe, 1963, s 357.
- 146 Denna dubbelmoral med två åtskilda uppsättningar sociala normsystem beroende på kön kommenteras i Frida Kahlos målning *Passionerat förälskade* (1935), se kapitel 6.
- 147 Cooney, 1994, s 107.
- 148 *Inventario*, [1955], nr 776, s 16 (Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*).
- 149 Paz, 1990, s 161.
- 150 D. Andersson, *The Virgin and the Dead: The Virgin of Guadalupe and the Day of the Dead in the Construction of Mexican Identities*, diss., Göteborgs Universitet, 2001, s 17-18.
- 151 Ibid., s 57, 59.
- 152 De texter om Malintzin som jag konsulterat är: B. Díaz, *The Conquest of New Spain*, translated with an introduction by L. M. Cohen, Penguin Classics, London, 1963, s 85-87; A. del Castillo, "Malintzin Tenépal: A Preliminary Look into a New Perspective", *Essays on la Mujer*, ed. Rosaura Sánchez, Anthology no 1, Chicano Studies Center Publications, University of California, Los Angeles, 1981, s 124-149; N. Alarcón, "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision Through Malintzin / or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object", *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, ed. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, Kitchen Table: Women of Color Press, New York, 1983, s 182-190; C. Moraga, "From a Long Line of Vendidas: Chicanas and Feminism", *Feminist Studies / Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, MacMillan, Hampshire and London, 1994, s 173-190; S. Messinger Cypress, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, University of Texas Press, Austin, 1997; H. Alberú de Villava, *Malintzin y el Señor Malinche*, Edamex, México, D.F., 1998; A. Lanyon, *La Conquista de la Malinche*, Editorial Diana, México, D.F., 2001.
- 153 Franco, 1989, s XIX. För illustrationer ur Codex Florentino, se Alberú de Villava, 1998, s 78 och 86.
- 154 Díaz, "Doña Marina's Story", *The Conquest of New Spain*, 1963, s 85-87.
- 155 Franco, 1989, s XIX, 131.
- 156 Messinger Cypress, 1997, s 136.
- 157 Ibid., s 9.
- 158 Vasconcelos, 1997, s 12 / 52; Debroise, 1983, s 23. För den lexikala och etymologiska innebörden i begreppet *la patria*, manligt kodat till innebörd men med kvinnligt genus, se Kaminsky, 1993, s 5-6.
- 159 Debroise, 1991, s 29 och not 16 s 29.
- 160 Paz, 1990, s 94-95.
- 161 Se även Messinger Cypress, 1997, s 98, och R. Bartra, "La venganza de la Malinche: hacia una identidad posnacional", *Oficio Mexicano*, Grijalbo, México, D.F., 1993, s 93-97.
- 162 Hos Paz beskrivs Malintzín följande: "Om La Chingada är symbol för den skändade Modern, tycker jag att det finns all anledning att förbinda henne med erövringen som också är en våldtäkt, inte bara i historisk mening utan också rent kroppsligt, för indianskorna. En

- symbol för den utnyttjade är doña Malinche, Cortés älskarinna. Det är visserligen sant att hon ger sig frivilligt åt conquistadoren, men han glömmmer henne så fort hon inte längre är honom till nytta. Doña Marina har förvandlats till en gestalt som representerar de indianska kvinnorna, fascinerade, våldtagna eller förförda av spanjorerna. Lika litet [sic] som ett barn förlåter sin mor att hon överger det för att söka efter dess far, kan det mexikanska folket förlåta La Malinche hennes föräderi [sic]. Hon förkroppsligar det öppna, det som är "chingado", i motsats till den indianske mannens stoiska oberörda slutenhet", Paz, 1990, s 94-95.
- ¹⁶³ Ibid., s 34, 94. För analys av machokulturen, se även A. Mirandé, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1998; M. Castañeda, *El Machismo Invisible*, Grijalbo, México, D.F., 2000; A. Castillo, "The Ancient Roots of Machismo", *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, Plume, New York, 1995, s 63-84.
- ¹⁶⁴ Paz, 1990, s 33-39, 43-45, 94.
- ¹⁶⁵ Ibid., s 34.
- ¹⁶⁶ Paz skriver: "I Mexiko har ordet oräkneliga betydelser. Det är ett magiskt ord. Ett ändrat tonfall, nätt och jämnt en skiftning i rösten, är nog för att ordet skall ändra betydelse. Det har lika många nyanser som tonfall, lika många betydelser som känslor. Man kan vara en 'chingón' eller en 'Gran Chingón' (i affärer, inom politiken, i förhållande till kvinnor). En 'chingaquedito' (en tystlåten och hycklande person som smider ränker i dunklet, smyger fram och slår till med sin påk) eller en 'chingoncito', det vill säga en liten chingón. Men att ordet har så många betydelser hindrar inte att begreppet aggressivitet alltid i olika grad gör sig gällande, alltifrån det enkla att besvära, såra eller reta, till att våldta, förinta eller döda. Ordet betecknar alltid våld, att vara utom sig och använda våld mot någon annan. Men också att såra, skada, våldta – kroppar, själar och föremål – förstöra dem. När något går sönder, säger man 'se chingó'. Om någon förgår sig eller bryter mot reglerna, heter det att han har gjort en 'chinguadera'. Betydelsen att förstöra och spräcka upp återkommer i nästan alla uttrycken. Ordet har också en sexuell prägel, men är inte synonymt med sexualitet: man kan 'chingar' en kvinna utan att ta henne, men om man syftar på den sexuella akten har ordet en alldeles särskild anstrykning av övervåld eller bedrägeri. 'Chingar' är alltid något man gör utan den 'chingadas' samtycke. Kort sagt, 'chingar' är framför allt att utöva våld, det är ett maskulint, aktivt och grymt verb, det sticker, sårar, skadar, besudlar. Och det ger den som utför handlingen en bitter, harmsen tillfredsställelse. 'Chingado' är den passiva, det kraftlösa och öppna, i motsats till det som är aktivt och sluret. 'El chingón' är hannen, han som spräcker upp, öppnar. 'La chingada' är honan, ren passivitet, värlöshet mot yttervärlden. Förbindelsen dem emellan ger en våldsamt karaktär och bestäms av den ena partens cyniska makt och den andras vanmakt. Begreppet våldtäkt ingår på ett dunkelt sätt i alla de olika betydelserna. Dialektiken i 'det slutna' och 'det öppna' fullföljs således med nästan grym precision", Paz, 1990, s 84-85.
- ¹⁶⁷ Paz skriver: "La Chingada är den genom makten öppnade, våldtagna eller förhånade Modern. 'Son till La chingada' är ett foster av våld, våldtäkt eller bedrägeri. Jämför man uttrycket 'hijo de puta' (son till en hora) märker man skillnaden. För spanjoren ligger vanäran i att man är son till en kvinna som har gett sig frivilligt, en prostituerad, för mexikanen i att man är frukten av en våldtäkt", Paz, 1990, s 87.
- ¹⁶⁸ Ibid., s 92-95; Messinger Cypress, 1997, s 37, 100, 160.
- ¹⁶⁹ Messinger Cypress, 1997, s 49.
- ¹⁷⁰ Ibid., kap 7, s 122-137, kap 8, s 138-172.
- ¹⁷¹ Se t ex del Castillo, 1981, s 124-149; Alarcón, 1983, s 182-190; Anzaldúa, 1987, passim; Moraga, 1994, s 173-190.
- ¹⁷² Messinger, 1997, s 12.
- ¹⁷³ Anzaldúa, 1987, s 22.

- 174 Baddley och Fraser, 1992, s 124. I en tidigare artikel tolkar även Baddley Frida Kahlos användning av tehuanaklänningen som ett feministiskt och antikolonialt ställningstagande genom att bilden av tehuanakvinnan representerade en stark indian kvinna och en obesegrad motpart till den föraktade *La Chingada*, Baddley, 1991, s 13. Denna tolkning borde i så fall även inbegripa andra konstnärers bilder av kvinnor i tehuanadräkt. Att Frida Kahlos självrepresentation har detta anspråk menar jag har att göra med att fler betydelsebärande ingredienser än tehuanaklänningen ingår i självporträtten.
- 175 Bakewell, 1993, s 181.
- 176 För betydelsen av Frida Kahlo, se t ex G. Gómez-Peña, "The Two Guadalupe", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 180; O. Debroise, "Un Postmodernismo en México?", *México en el Arte*, no 16, Marzo-Mayo 1987, not 4, s 63; S. Guzinski, "From the Baroque to the Neo-Baroque: The Colonial Sources of the Postmodern Era (The Mexican Case)", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, 1991, s 67; samt jmf med bildmaterialet i *Guillermo Gómez Peña – El Mexterminator: Antropología Inversa de un Performancero Postmexicano*, Introducción y selección de Josefina Alcázar, Editorial Océano de México, México, D.F., 2002, passim; *Nahum B. Zenil: Witness to the Self*, The Mexican Museum / El Museo Mexicano, San Francisco, California, 1996, passim; *Dulce María Nuñez*, Coordinador Editorial Edward Sullivan, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México, 1992, passim; *Julio Galán*, textos de Luis Mario Schneider, Julio Galán, Ida Rodríguez Prampolini, Guillermo Sepulveda, Grupo Financiero SERFIN, México, D.F., 1996, passim; *Julio Galán: "carne de gallina"*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, 2002, passim; *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, ed. Karen Jacobson, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000, passim; *Bilder und Visionen: Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*, Herausgegeben von Erika Billeter in Zusammenarbeit mit dem Museum Würth, Künzelsau, Benteli Verlag, Bern, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1995, s 15, 19, 66, 127, 160-169, 191, 217-225.
- 177 Överensstämmelserna mellan dessa båda sena självporträtt talar för att den målning Spencer Throckmorton visade i New York är en "äkta" Frida Kahlo, se kapitel 7.
- 178 Frida Kahlos målning *Masken* (1945) kan jämföras med ett odaterat collage av Leonora Carrington, *Máscara llorando* (den gråtande masken), s/f. För bildreproduktion, se *Un listón alrededor de una bomba*, 1997, kat nr 16, s 30, information s 192.
- 179 För tolkningar av en liknande tematik hos kvinnliga författare, se G. Spivak, "Woman in Difference: Mahasweta Devi's 'Douloti the Bountiful'", *Nationalisms & Sexualities*, ed. Andrew Parker, et. al., Routledge, New York and London, 1992, s 112; M. Pratt, "Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation", *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, ed. Steven M. Bell, et. al., University of Notre Dame Press, Notre Dame and London, 1993, s 89, 95-96; L. Liu, "The Female Body and Nationalist Discourse: The Field of Life and Death Revisited", *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*, eds. Inderpal Grewal and Caren Kaplan, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1994, s 37; M. Layoun, "The Female Body and 'Transnational' Reproduction; or, Rape by Any Other Name?", *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*, 1994, s 74; Rodríguez, 1994, s 170-177. Se även N. Richard, "Postmodernism and Periphery", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, no 2, Winter 1987/88, s 12. Bildreproduktion av *El Pedregal* (1943), ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 144 (färgbild). För titeln till målningen som vanligtvis kallas *Rötter*, se *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposición en la Galería Arte Contemporáneo del 13 al 24 April de 1953 (opag.). Från 1947 finns en målning av Siqueiros med en liknande titel, "*El Pedregal*" med *silhuetter* (1947), se *Mexikansk konst från forntid till nutid*, Liljevalchs konsthall, katalog nr 201, Stockholm, 1952, fig 1029, s 108.

- ¹⁸⁰ N. Richard, "Art in Chile since 1973", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, no 2, Winter 1987/88, s 17; N. Richard, "The Symbolism of the Heart (in pieces)", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, 1991, s 139.
- ¹⁸¹ För färgreproduktion av Orozcos *Cortéz och Malinche* (1926), se Fernández, 1970, fig 49, opag. För färgreproduktion av Ruiz *Malinches dröm* (1939), se *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, 1989, fig. 10.20, s 223; *Imagen de Mexico: La Aportación de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1988, fig 125, s 254; E. Lucie-Smith, *Latin-American Art of the 20th Century*, Thames and Hudson, London, 1997, fig 77, s 101 (svartvit av Orozcos mural, fig 1, s 6). Två av Frida Kahlos självporträtt innehåller för övrigt direkta anspelningar på dessa målningar: Orozcos *Cortéz y la Malinche* (1926) kan till exempel jämföras med *De två Fridorna* (1939), och Ruiz *El sueño de la Malinche* (1939) med *El Pedregal* (1943). Ruiz målning jämför Ankori istället med *Drömmen* (1940), se Ankori, 1994, s 332-333.
- ¹⁸² Till denna tolkning har jag funnit inspiration i Amy Kaminskys analyser av latinamerikanska författarskap, A. Kaminsky, *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993, passim. Jmf Homi Bhabhas efterlysning inom konst av "making present in the display of art what is so often rendered unrepresentable or left unrepresented – violence, trauma, dis-possession", H. Bhabha, "Postmodernism/Postcolonialism", *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, s 321.
- ¹⁸³ Se till exempel brev från Frida Kahlo daterat den 15 mars 1941 till Leo Eloesser signerat med "La Malinche. Frida", *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 225.
- ¹⁸⁴ Om bildens *punctum*, se R. Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografi*, Alfabeta, Stockholm, (1980) 1986, s 34-85.
- ¹⁸⁵ Detta omdiskuterade begrepp har utvecklat inom filmvetenskap från Laura Mulvey och framåt. Se L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", publicerad i *Screen* 1975, omtryckt i *Visual and Other Pleasures*, 1989, s 14-26, och i *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London and New York, 1992, s 22-34; T. Laetitia, "Desire in Narrative", *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, s 103-157; K. Silverman, "Disembodying the Female Voice: Irigaray, Experimental Feminist Cinema, and Femininity", *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, 141-186; N. Scheman, "Framing the Sight of Women", *Engenderings: Contructions of Knowledge, Authority and Privilege*, Routledge, New York and London, 1993, s 146-152; samt J. Rose, "Sexuality in the Field of Vision", *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London and New York, 1996, s 225-233; och M. Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", publicerad i *Screen* 1982, omtryckt i *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, s 41-57, och i *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, 1992, s 227-243. För analyser inom det konstvetenskapliga fältet utifrån ett blick-begrepp, se P. Simons, "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, 1992, s 52, omtryckt som "Inramade kvinnor: Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkonst", *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna-Lena Lindberg, Norstedts, Stockholm, s 53-87 (för blick s 81-82); och L. Rossi, "Att re-turnera blicken", *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, 1995, s 212-214. Diskussionen om den returnerade blicken i texterna ovan har främst kommit att handla om psykoanalytiska aspekter på sexualiserade begär. Vad jag främst syftar på i detta sammanhang är ett erhållande av ett subjektsskap genom att returnera blicken i relation till att betraktas som objekt i en existentialistisk mening, det vill säga mer utifrån Jean-Paul Sartres diskussion om relationen mellan objekt och subjekt, se Sartre, *Existentialismen är en humanism*, Askelin & Häggglund, Stockholm, (1946) 1988, s 35-37, 72, 74-76, 98-99. För

- Sartres diskussion om objekt- och subjektsskap, se även E. Lundgren-Gothlin, *Kön och Existens: Studier i Simone de Beauvoirs Le Deuxième Sexe*, diss., Daidalos, Göteborg, 1991, s 248, 277. I detta sammanhang kan det vara intressant att fundera kring om till exempel Jean-Paul Sartre eller Simone de Beauvoir kan ha sett Frida Kahlos självporträtt med den direkta blicken på utställningen i Paris 1939? Eller om Frida Kahlo i samband med sin vistelse i Paris kom i kontakt med filosofer som Hannah Arendt eller Simone Weil med judiskt påbrå som hon själv?
- ¹⁸⁶ För igenkänning av en liknande strategi med placering av det marginaliserade i centrum i texter av latinamerikanska kvinnliga författare, se Rodríguez, 1994, s 190.
- ¹⁸⁷ Cano, 1998, s 114; Franco, 1989, s 105, 131-132. Jmf Liu, 1994, s 58.
- ¹⁸⁸ Kaminsky, 1994, s 17.
- ¹⁸⁹ Vasconcelos, 1997, s 20 / 60.
- ¹⁹⁰ Kaminsky, 1994, s 17.
- ¹⁹¹ För porträttmåleriet som genre ur ett historiskt perspektiv, se R. Brilliant, *Portraiture*, Reaktion Books, London, 1991; N. Schneider, *The Art of Portrait: Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*, Benedikt Taschen, Köln, 1994; och *Portraiture: Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.
- ¹⁹² För kvinnliga konstnärers självporträtt, se M. Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York, 1996; F. Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Thames and Hudson, London, 1998; och L. Cheney, et. al., *Self-Portraits by Women Painters*, Ashgate, Aldershot, England, Brookfield, USA, 2000.
- ¹⁹³ Detta konstaterar även Ankori, 1994, s 438, 440.
- ¹⁹⁴ Brilliant, 1991, s 49, 134. Detta noterar även Pernoud, 1983, s 48.
- ¹⁹⁵ För indelning av porträtt i motityper och underkategorier, se Brilliant, 1991, passim; och *Portraiture: Facing the Subject*, 1997, passim.
- ¹⁹⁶ För en feministisk analys av Rossettis kvinnoporträtt, se G. Pollock, "Woman as sign: psychoanalytic readings", *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1991, s 120-154.
- ¹⁹⁷ Zamora, 1987, s 378.
- ¹⁹⁸ *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 139, s 175 och s 263. I verkskatalogen uppges även målningen vara osignerad och försvunnen, men den finns med i en utställningskatalog från 1989 där den har samma titel och datering som i verkskatalogen, se bilagan "Frida Kahlo: Checklist of Paintings and Works on Paper, fig 50, s 6, till katalogen *Frida Kahlo*, Essay and Catalogue by Salomon Grimberg, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1989.
- ¹⁹⁹ För denna summerande beskrivning har jag funnit inspiration i en opublicerad uppsats av Anne Marie Léger där förekomsten av olika bildelement är redovisad i tabellform, Anne Marie Léger, *Frida Kahlo: Autoportraits de 1932 à 1951*, Mémoire Présenté à l'Université du Québec à Montréal comme Exigence Partielle de la Maîtrise en Études des Arts, Aout 1993. (Kopia från biblioteksarkivet på Museo de Arte Moderno i Mexiko City.)
- ²⁰⁰ Av den mängd textmassa som skrivits kan t ex nämnas de två tidigare avhandlingarna, vilka båda har ett psykoanalyserande perspektiv; Herrera utifrån tesen om ett livslångt lidande publicerat i *Frida Kahlo: En konstnärs liv*, 1989, passim, och Ankori utifrån tesen om en splittrad och fragmenterad självuppfattning i *The Fractured Self: Identity and Fragmentation in the Art of Frida Kahlo*, diss., 1994, passim, publicerat i *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, 2002.
- ²⁰¹ Jmf Brilliant, 1991, s 142.

- 202 Om 1970-talets paroll "Det personliga är politiskt", se E. Witt-Brattström, "Det var som att få sin kropp tillbaka, en kropp som gick med stora steg och skrattade högt", *Kärlek, makt & systerskap: 30 år av kvinnokamp*, red. Lena Olson, Göteborgs Stadsmuseum, Centraltryckeriet, Borås, 2002, s 27. För 1970-talets feministiska bildkonst, se Parker och Pollock, 1987, och *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, 1996.
- 203 Lindauer, 1999, s 130, 131.
- 204 För textanalys av en liknande tematik i Gioconda Bellis *La mujer habitada* (1988), vars händelseförlopp kretsar kring revolutionen i Nicaragua, se Rodríguez, 1994, s 187.
- 205 För bildreproduktioner, se Stein, 1994, plate 24 och plate 33. För textanalys av "indianen utan ansikte", se Castillo, "Rosario Castellanos: 'Ashes without a Face'", *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, 1992, s 250, 255, 258.
- 206 Citerat i J. Campos, "The Influence of the Classical Tradition, Cézanne, and Cubism on Rivera's Artistic Development", *Diego Rivera: A Retrospective*, 1986, s 123, hämtat från en passage i *Memoria y Razon de Diego Rivera* som lyder: "Empezó entonces a comprender, real y verdaderamente, que lo universal sólo llega a serlo cuando es profundamente local, tanto como las características mismas de la constitución y suelo de su mismo lugar", Torriente, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, Tomo II, 1959, s 85.
- 207 Woodhull, 1993, s 24-27; Liu, 1994, s 37.
- 208 Liu, 1994, s 37.
- 209 Se F. Baez-Jorge, "Guadalupe-Tonantzin y la Identidad Nacional de México", *La Parentela de María: Cultos marianos, sincretismo e identidades nacionales en Latinoamérica*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1994, s 55-90; J. Lafaye, *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, translated by Benjamin Keen with a foreword by Octavio Paz, University of Chicago Press, Chicago and London, 1976, passim. Den mexikanska Jungfrun av Guadalupe är trots sitt namn inte synonym med den svarta jungfrun Santa María de Guadalupe i Extremadura, Spanien, Hernán Cortéz hemtrakter. För en jämförelse av parallella inslag i dessa två Guadalupe-kulter, se Lafaye, 1976, s 294-295.
- 210 För händelseförloppet i samband med hennes uppenbarelser, se J. Rodriguez, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, foreword by Fr. Virgilio Elizondo, University of Texas Press, Austin, 1996, s 31-36; E. Florescano, *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*, translated by Albert G. Bork with the assistance of Kathryn R. Bork, University of Texas Press, Austin, 1997, s 137-141; *The Story of Guadalupe: Luis Laso del la Vega's Huei tlamahuicoltica of 1649*, ed. and translated by Lisa Sousa, Stafford Poole, C. M., James Lockhart, Nahuatl Studies Series Number 5, UCLA Latin American Studies Volume 84, Stanford University Press, UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1998, s 131-138; och D. Brading, *Mexican Phoenix – Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2001, s 60-63. Se även Lafaye, "The Dispute of the Apparitions", *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, 1976, s 254-273.
- 211 För färgreproduktion av altarbilden av Jungfrun av Guadalupe, se *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, u.å., número 29, s 64, och detalj s 4-5; Zerón-Medina, 1997, s 78, detalj s 78-79. En mängd analyser har genomförts av bilden på tyget utan att kunna förklara vad dess färgpigment består av, se Rodriguez, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, 1996, s 19-22; och F. Gonzalez-Crussi, "The Anatomy of a Virgin", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 10-11.
- 212 Den religiösa synkretismen i Mexiko diskuteras av Anita Brenner i hennes klassiker *Idols*

- Behind Altars*, 1929, (om Guadalupe, s 149-156). Se även J. Pelikan, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, s 180-181.
- ²¹³ För symboler i bilden av Guadalupe, se J. Rodriguez, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, 1996, s 19-30; och J. Mini, *The Aztec Virgin: The Secret Mystical Tradition of Our Lady of Guadalupe*, Trans-Hyperborean Institute of Science, Sausalito, California, 2000, s 176-196.
- ²¹⁴ Rodriguez, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, 1996, s 23-30, 36-46.
- ²¹⁵ Se särskilt M. Leon-Portilla, *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, passim.
- ²¹⁶ L. Teish, "The Warrior Queen: Encounters with a Latin Lady", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, 1996, s 141.
- ²¹⁷ Lafaye, 1976, s xxvii, 295; Warner, 1983, s 303; Brading, 2001, s 341.
- ²¹⁸ Lafaye, 1976, s 250, 255.
- ²¹⁹ För färgreproduktion av Jungfrun av Remedios banér, som hänger på Historiska museet i Chapultepecparken i Mexiko City, se B. Smith, *Mexico: A History in Art*, Phaidon Press, London, 1975, s 163.
- ²²⁰ Lafaye, 1976, s 288-289; Florescano, 1997, s 216; Debroise, 1991, not 13 s 25.
- ²²¹ Lafaye, 1976, s 289.
- ²²² För färgreproduktion, se *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, u.å., número 29, s 20; *Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII – XIX*, 1989, s 73; *Juegos de Ingenio y Agudeza: La Pintura Emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, El Consejo Nacional para la Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, y Patronato de Museo Nacional de Arte, México, 1994, fig 289, s 386 (där målningen har en något annorlunda titel). Bildreproduktion av *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como Patrona de la ciudad de México* (daterad till ca 1746) av en anonym konstnär, ur *Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII – XIX*, 1989, s 73 (färgbild).
- ²²³ Aztekerna anses komma från *Aztlán* beläget någonstans i nordvästra Mexiko, ett legendomspunnet hemland och platsen för de sju grotterna från vilka aztekernas sju stammar emigrerade, av vilka *mexicas* var en. Från *Aztlán* vandrade de aztekiska *mexicas* söderut och anlände mot slutet av 1100-talet till *Anahuac*, den mexikanska högplatån, där de fann det tecken som var förutspått att visa sig på platsen för deras kommande boplat, en örn som satt på en kaktus och höll en orm i näbben. De slog sig ned på en ö i Texcocosjön kring mitten av 1300-talet och lyckades under kort tid utmanövrera omkringliggande samhällen och grundlägga staden Tenochtitlán, på vilken nuvarande Mexiko City är byggd. I dagligt tal avser termen Mexiko i första hand huvudstaden Mexiko City och dess omgivning (Distrito Federal förkortat till D.F), medan nationalstaten Mexiko, som tagit sitt namn efter staden, allmänt kallas *La Republica* eller *La Patria*.
- ²²⁴ För färgreproduktion, se *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, u.å., número 29, s 21; Zerón-Medina, 1997, s 85; *Juegos de Ingenio y Agudeza: La Pintura Emblemática de la Nueva España*, 1994, fig 290, s 387; *Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII – XIX*, 1989, s 72 (där målningen har en något annorlunda titel).
- ²²⁵ För färgreproduktion, se *Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, u.å., número 29, s 52; Zerón-Medina, 1997, s 82; *Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII – XIX*, 1989, s 70 (där målningen har en något annorlunda titel).
- ²²⁶ För reproduktioner, se bildmaterialet i *Mexikansk konst från forntid till nutid*, 1952; L. Cardoza

- y Aragón, *Mexican Art Today*, translated by Asa Zatz, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1966; A. Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, translation by Marina Corby, Thames and Hudson, London, 1969; *Imagen de Mexico: La Aportacion de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1988; *Un Siglo de Arte Mexicano: 1900-2000*, 1999.
- 227 För Tina Modotti och Lupe Marín, se Hurlburt, 1986, s 59.
- 228 För reproduktioner av muralerna i Chapingo, se Rochfort, 1998, fig 64-86, s 68-80.
- 229 Se G. Lloyd, *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*, Methuen, London, 1984. Se även Baddley, 1994, s II.
- 230 För reproduktioner av Tamayos motiv, se Fernández, 1970, fig 53 i bildbilagan, och Rodríguez, 1969, fig 238, s 420, och fig 240, s 422-423.
- 231 Denna betydelse har Guadalupe även i andra latinamerikanska länder, se t ex A. Ström, *La Vida Loca: Röster från gängens El Salvador*, med bilder av Magnus Rosshagen, Atlas, Stockholm, 2000, s 87.
- 232 För en polarisering mellan Guadalupe och Malintzín, se Paz, "La Malinches söner", *Ensamhetens labyrinth*, 1990, s 92-95; Paz, "The Sons of La Malinche", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, 1996, s 199-200, 207-208 (delvis omarbetad version); Paz, "Foreword: The Flight of Quetzalcóatl and the Quest for Legitimacy", i Lafaye, 1976, s xix-xx. För de två symboliska ordningar som denna skamproblematik har gett upphov till, *machismo* och *marianismo*, se Melhuus, 1996, s 244-253. För en dekonstruerande analys, se Castillo, "In the Beginning there was Eva", *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, 1995, s 105-119.
- 233 Under en utställning på Museo de Arte Moderno i Mexiko City 1988 visade en tidigare okänd konstnär, Rolando de la Rosa, en installation som innehöll en traditionell bild av Jungfrun av Guadalupe men med ett ansikte som föreställde Marilyn Monroe, vilket resulterade i så starka protester att museichefen tvingades avgå, se Debroise, 1991, s 35.
- 234 För Guadalupes betydelse norr om gränsen, se antologin *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, 1996. För bildreproduktioner av olika typer av Guadalupe-återgivning, se *Desires and Disguises: Five Latin American Photographers*, ed. and translated by Amanda Hopkinson, Serpent's Tail, London and New York, 1992, s 75-76; J. Orsini Dunnington, *Viva Guadalupe!: The Virgin in New Mexican Popular Art*, Photographs by Charles Mann, Museum of New Mexico Press, Santa Fe, 1997, passim; C. Floyd, *Respekt: Ett reportage från gängens & våldets Los Angeles*, fotografier av Joseph Rodriguez, Bokförlaget DN, Stockholm, 1998, plansch mellan s 66 och 67; *Voices of Mexico*, April-June 1997, Number 39, s 20; *Voices of Mexico: Mexican Perspectives on Contemporary Issues*, January-March 1995, Number 30, s 15.
- 235 För bildreproduktioner, se Gaspar de Alba, 1998, plate 3, opag sida, och fig 58, s 221; *Latin-American Art in the Twentieth Century*, 1996, fig 317, s 322; Baez-Jorge, 1994, s 216 och 217. Se även Gómez-Peña, 1996, s 180-181; Y. Lopez och M. Roth, "Social Protest: Racism and Sexism", *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, 1996, s 146-147, samt bildreproduktioner s 156 och 182.
- 236 Rodriguez, "Guadalupe: The Feminine Face of God", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, 1996, s 25-31; Rodriguez, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, 1996, s 143-165.
- 237 För en kommentar till den bisarra logik med vilken påve Paul VI framhöll Jungfru Maria som *the New Woman*, den ideala modellen för alla kristna och samtidigt ett omöjligt kvinnlighetsideal, moder men samtidigt jungfru, se Warner, 1983, s 337.
- 238 Anzaldúa, 1987, s 84.
- 239 Hebdige, 1994, s 367.
- 240 Jaén, "Introduction", i Vasconcelos, 1997, s xi.

- 241 Denna strategi noterar även Merewether, 1990, s 11. För senare konstnärer, se Richard, 1991, s 145.
- 242 För bildreproduktioner, se bildbilagan i Charlot, 1963.
- 243 O'Connor, 1986, s 221.
- 244 För bildreproduktioner av Orozcos motiv, se Cardoza y Aragón, 1953, bildbilagan fig 19 och fig 20; *Imagen de Mexico: La Aportacion de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1988, fig 49, s 181. För bildreproduktion av Siqueiros motiv, se Rochfort, 1998, fig 206, s 192.
- 245 För den katolska bildtraditionens visuella symboler, se Ferguson, 1961, passim; Schneider, 1994, s 52.
- 246 För jmf av bildstrukturen i Frida Kahlos självporträtt, se bildmaterialet i t ex D. Piper, *The English Face*, National Portrait Gallery, London, 1992; Schneider, 1994; *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, ed. Karen Hearn, Tate Publishing, London, 1995; *Felipe II: Un Monarca y su Época: La Monarquía Hispánica*, Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Patrimonio Nacional, 1998; Tomlinson, 1997; A. García Sanz, *The Convents of Las Descalzas Reales and La Encarnación (Two Cloisterd Convents in Madrid)*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1999; *The Prado*, ed. José Antonio de Urbina, Scala Publishers, London, 1999.
- 247 För en jämförelse av skillnaderna mellan Frida Kahlos självporträtt och porträttmåleri i Mexiko från 1800-talet av till exempel José Maria Estrada och Hermenegildo Bustos, se bildmaterialet i *Mexikansk konst från forntid till nutid*, 1952, fig 790 och fig 783, pl. 44, opag.; *Artes de Mexico: El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Primavera 1992, número 15; Tibol, 1992, passim.
- 248 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 74, s 135 och s 248.
- 249 *Ibid.*, fig 76, s 138 och s 249. Bildreproduktion av *Självporträtt med törnehalsband* (1940), ur Herrera, 1991, s 143 (färgbild).
- 250 Janice Helland tolkar i en artikel kolibrin som en referens till den aztekiske sol- och krigsguden Huitzilopochtli och som en representation av själen till en nyligen död krigare eller ett människooffer, J. Helland, "Aztec Imagery in Frida Kahlo's Painting: Indigeneity and Political Commitment", *Woman's Art Journal*, Fall 1990/1991, vol 11, no 2, s 11, uttryckt som "Culture, Politics, and Identity in the Paintings of Frida Kahlo", i *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, 1992, s 397-407. Hellands tes är att Frida Kahlo i första hand använde symboler som refererade till det aztekiska våldet på den mexikanska höggplatån, medan jag menar att den symbolik som tas upp har en mycket bredare förkolonial anknytning, vilket även innefattar kolibrin som inte bara hade en symbolisk betydelse bland aztekerna utan även hos andra centralamerikanska folkgrupper som mayafolket och olmekerna, se Miller, 1993, s 98.
- 251 F. Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, s 259-260; W. Prinz, *Albrecht Dürer: The Complete Paintings by the Master of Line*, Master Artists Library, Smithmark, New York, 1998, s 106, pl. 26 s 46.
- 252 För färgreproduktion av Roland Penrose *Porträtt av Valentine* (1937), se S. Alexandrian, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1995, fig 139, s 136. Sambandet med Penrose porträtt genom fjärlarna och törnekvisten noteras även av Ankori, 1994, s 368.
- 253 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 75, s 137 och s 248. Bildreproduktion av *Det sårade bordet* (1940) ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 248 (lilla färgbilden).
- 254 För identifikation av keramikfiguren som ett begravningsföremål från Nayarit ur Diego Riveras och Frida Kahlos gemensamma samling förkoloniala skulpturer, se Sund, 2000, not 146, s 765. För reproduktion av fotografi av Frida Kahlo utanför huset i Coyoacán med en hjort, se Herrera, 1991, s 188.
- 255 För reproduktioner av Judasfigurerna ur Diego Riveras samling, se *Los Judas de Diego Rivera*,

- Dirección General de Culturas Populares, San Angel, México, D.F., 1998.
- 256 I samband med kvinnorörelsen i USA på 1970-talet gjorde senare Mary Beth Edelson en parafas på Leonardo da Vincis *Den sista måltiden* (ca 1495-98) i *Some Living American Women Artists/Last Supper* (1971), för reproduktion se *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, 1996, s 17.
- 257 För färgreproduktion av Leonora Carringtons självporträtt *The Inn of the Dawn Horse* (1936-1937), se W. Chadwick, *Leonora Carrington: La Realidad de la Imaginación*, traducción Gloria Benuzillo, Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Calzada México-Coyoacán, México, D.F., 1994, plate 1, bildbilagan, opag. I en tidigare bok av Chadwick kallas samma självporträtt av Carrington kort och gott för *Self-Portrait* och dateras till ca 1938, se Chadwick, 1992, plate 68, s 77.
- 258 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 101, s 150 och s 254. I en av de första utställningskatalogerna där målningen är med kallas den *La columna rota*, vilket kan betyda den brutna, brustna, trasiga eller förfallna kolonnen eller pelaren, *Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposición en la Galería Arte Contemporáneo del 13 al 24 April de 1953, fig 16, opag. I den svenska översättningen av Hayden Herreras biografi kallas målningen *Den sönderslagna pelaren*, se Herrera, 1989, fig XXVIII, färgreproduktioner mellan s 320-321. Eftersom målningen inte innehåller en pelare utan en kolonn, och snarare än att vara sönderslagen förefaller att vara på väg att rämna, använder jag en översättning av spanskans titel till *Den brustna kolonnen*. Bildreproduktion av *Den brustna kolonnen* (1944), ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 150 (färgbild).
- 259 För reproduktion av Diego Velazquez målning *Christ after the Flagellation contemplated by the Christian Soul* (1628-29), se *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, compiled by Christopher Baker and Tom Henry, National Gallery Publications, London, 1996, NG 1148, s 688.
- 260 Fraser Giffords, 1992, s 72.
- 261 För reproduktioner, se Tibol, 1992, s 94, 95, 96, 97, 104, 105 (ex-votos), s 106 (en retablo).
- 262 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 48, s III och s 240.
- 263 För reproduktion, se *El Pilar de Zaragoza*, texto Juan Antonio Gracia Gimeno y Eduardo Torra de Arana, Editorial Escudo de Oro, S.A., Barcelona, 1999, s 30, 31.
- 264 För reproduktion av Francisco Bayeu y Subias målning *Saint James being visited by the Virgin with a Statue of the Madonna of the Pillar* (1760), se *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, 1996, NG 6501, s 25.
- 265 För reproduktion, se Zerón-Medina, *Felicidad de México*, Clfo, México, 1995, s 55, eller Zerón-Medina, 1997, s 37.
- 266 Zerón-Medina, 1995, s 55.
- 267 Franco, 1989, s 51.
- 268 *Ibid.*, s 51.
- 269 För reproduktion av Orozcós målning, se Rochfort, 1998, fig 120, s 110.
- 270 För reproduktion av Siqueiros målning, se Rochfort, 1998, fig 163, s 157.
- 271 För reproduktion, se *Imagen de Mexico: La Aportacion de Mexico al Arte del Siglo XX*, 1988, s 395; *Aperture – Manuel Alvarez Bravo: Photographs and Memories*, Spring 1997, no 147, s 77.
- 272 Jmf en tolkning av den franske filosofen Simone Weils religiösa texter, med kvinnlighet (*womanhood*) upplevd som ett kors, J. Van Herik, "Simone Weil's Religious Imagery: How Looking Becomes Eating", *Immaculate and Powerful: The Female in Sacred Image and Social Reality*, ed. Clarissa W. Atkinson, Constance H. Buchanan and Margaret R. Miles, Beacon Press, Boston, 1987, s 277.

- 273 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 113, s 159 och s 257. Bildreproduktion av *Den lilla hjorten* (1946), ur *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, s 257 (färgbild).
- 274 Citerat i Tibol, 1993, s 76. Se även *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 263-264, där fler strofer ingår.
- 275 Herrera, 1989, s 335, källhänvisning not till s 335 på s 453. Anzaldúa, 1987, s 104-105
- 276 Mulvey, 1989, s 102, och not 29, s 106-107, strofen ur *Sor Juanas Verses Expressing the Feelings of a Lover* är hämtad från O. Paz (ed.), *Anthology of Mexican Poetry* (Calder and Boyars, London, 1959), och citeras i not 29, s 107. I Herreras biografi från samma år citerar även Herrera strofen av Sor Juana i samband med sin beskrivning av målningen, Herrera, 1983, s 358; Herrera, 1989, s 337.
- 277 *The Metamorphoses of Ovid*, translated and with an Introduction by Mary M. Innes, Penguin Books, London, 1955, Book X, [lines 107-148], s 228.
- 278 *Inventario*, [1955], nr 151, s 32.
- 279 Ferguson, 1961, s 25.
- 280 För reproduktion av *The Conversion of Saint Hubert* (1480-85) målad av *Workshop of the Master of the Life of the Virgin*, se *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, 1996, NG 252, s 431. I en annan målning från ca 1485-90 av samma verkstad står Sankt Hubert tillsammans med ytterligare tre helgon och håller en bok i sin ena hand och på boken ligger det en liten hjort, se *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, 1996, NG 251, s 432.
- 281 För reproduktion av *The Vision of Saint Eustace* (mitten av 1400-talet) av Pisanello, se *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, 1996, NG 1436, s 532.
- 282 För reproduktioner, se Miller, 1986, fig 30, s 55; och *1900-tals konsten i Mexiko och det förflutnas närvaro*, 1985, s 16-17.
- 283 Se Miller, 1993, s 49. *Varios*, nr 11507. (Frida Kahlos födelsecertifikat, kopia ur civilregistret. Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).
- 284 Se t ex Herrera, 1976, s 43; Herrera, 1989, s 268; J. Kozloff, "Frida Kahlo", *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 1978, vol 6, s 46, 51; Mulvey och Wollen, 1982, s 25; Debroise, "Frida Kahlo: la vida abierta", *Historias: Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, D.F., Enero-Marzo de 1983, Número 3, s 35; Debroise, *Figuras en el Tropic, Plástica Mexicana 1920-1940*, 1983, s 175; Debroise, "Un Postmodernismo en México?", *México en el Arte*, no 16, Marzo-Mayo 1987, not 4, s 63; Debroise, "Frida Kahlo, en la vida, herida", *Frida Kahlo (1907-1954)*, 1992, s 20; Lowe, 1991, s 55; Kettenman, 1992, s 30; Arestizábal, 1997, s 195.
- 285 Merewether, 1990, s 15-16.
- 286 *Ibid.*, s 15-16.
- 287 *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, 1988, fig 85, s 142 och s 251.
- 288 För titeln till målningen *Torget är deras* (1938), som vanligtvis kallas *Fyra invånare i Mexiko*, se utställningskatalogen *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York, nr 3 (*The square is theirs*); respektive utställningskatalogen *Mexique*, Galerie Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, nr 68 (*Le square est à eux*). Denna målning tolkar Nancy Deffenbach Breslow i en artikel från 1982 som en parodi på Giorgio de Chiricos metafysiska målningar från 1913-1919, N. Breslow, "Frida Kahlo's "The Square is Theirs": Spoofing Giorgio de Chirico", *Arts Magazine*, vol 56, Jan. 1982, no 5, s 120-123.
- 289 För titeln till målningen, se *Mexikansk konst från forntid till nutid*, 1952, fig 926, s 102.
- 290 För signering av brev med "Xochitl", se *Escrituras: Frida Kahlo*, 2001, s 172. För symbolisk betydelse, se Miller, 1993, s 49, 88-89, 190.
- 291 Vasconcelos, 1997, s 40/80.

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckta källor

Muntliga uppgifter

- Arbide, Dolores, Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexiko City, den 12 mars 1998.
Bishop, Janet, Museum of Modern Art, San Francisco, den 18 april 2000.
Godoy Rendón, Luis Alfredo, Banco de México, Mexiko City, den 17 april 1998.
José, Dolores, Museo Diego Rivera – Anahuacalli, Tlalpan, Mexiko City, den 26 mars 1998.
Olmedo Patiño, Dolores, i hennes hem i Xochimilco, Mexiko City, den 18 april 1998.
Pérez, Laura, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, Mexiko City, den 13 mars 1998.
Senteno, Manuel, Museo de Arte Moderno, Mexiko City, den 17 april 1998.
Throckmorton, Spencer, Throckmorton Fine Art Gallery, New York City, den 15 april 2000.
Zamora, Martha, i hennes hem i Bosque del Castillo, Mexiko City, den 29 mars 1998.
Öberg, Johan, svenska ambassaden i Moskva, meddelande via e-post den 1 mars 1999.

Videofilm

- The Life and Death of Frida Kahlo: As told to David and Karen Crommie*, (1968), 45 min, Crommie & Crommie, Ashbury St., San Francisco.
Que Viva Mexico!, (1930), 90 min, dirección Sergei Eisenstein y Grigori Alexandrov, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mosfilm-Gosfilmofond, USSR, 1979.

Otryckta källor

GÖTEBORG

- Zetterman, Eva, *Frida Kahlos De två Fridorna: En visualisering av en identitet som mestiza*, opublic. D-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1995.
Zetterman, Eva, *Myten om Frida Kahlo: En kritisk granskning*, opublic. C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1993.

JERUSALEM

Jewish National & University Library:

- Ankori, Gannit, *The Fractured Self: Identity and Fragmentation in the Art of Frida Kahlo*, opublic. avhandling, The Hebrew University, Jerusalem, 1994.

MEXIKO CITY

Banco de México:

- Inventario*, [1955].

Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales:

- Acta de Defunción*, no 387305. (Frida Kahlos dödsattest utfärdad den 14 juli 1954, kopia ur civilregistret). (Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).
Estrada, Arturo, *Presentación de las Películas sobre Frida Kahlo en la Pinacoteca Virreinal de San Diego los días 10 y 12 de Octubre de 1977*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, [1977]. (Opublish. föredrag). (Carpeta Frida Kahlo: Biografía).
Exposición de Artes Plásticas de México en Polonia, 1955, Varsovia, Polonia. (Opublish. översättning av katalogtext på polska till spanska). (Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía: Hemerografía 1943-1978).
García Bustos, Arturo, *Mi Recuerdo de Frida*, [Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977]. (Opublish. föredrag). (Carpeta Frida Kahlo: Biografía).

Varios, nr 11507. (Frida Kahlos födelsecertifikat utfärdat den 4 augusti 1907, kopia ur civilregistret). (Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).

Varios, nr 383865. (Åktenskapslicensen mellan Frida Kahlo och Diego Rivera utfärdat den 21 augusti 1929 i Coyoacán, kopia ur civilregistret). (Carpeta Frida Kahlo: Bibliografía Hemerografía 1943-1978).

Museo de Arte Moderno, biblioteksarkiv:

Léger, Anne Marie, *Frida Kahlo: Autoportraits de 1932 á 1951*, Mémoire Présenté à l'Université du Québec à Montréal comme Exigence Partielle de la Maîtrise en Études des Arts, Aout 1993. (Opublic. uppsats).

NEW YORK

Throckmorton Fine Art Gallery:

Casanova, Carlos Illanes, *Relacion e Interpretacion de las Conferencias del Pintor Diego Rivera en el Colegio Nacional Año de 1949: 1848-1948, Cien Años desde los Origenes a la Madurez del Realismo Socialista*. (En serie föreläsningar av Diego Rivera hållna hösten 1949 – våren 1950).

SAN FRANCISCO

City College, The Diego Rivera Theater:

Marriage of the Artistic Expression of the North and South on this Continent: Plaster Fresco by Diego Rivera 1939-1940, u.å., II opaginerade sidor. (Stencilerad guide).

Museum of Modern Art, biblioteksarkiv:

Receipt is hereby acknowledged of the following described articles – No 19, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, City and County of San Francisco, nov 1, 1931.

Tryckta källor

Tryckta källor hämtade från arkiv

DETROIT

Detroit Institute of Art:

Diego Rivera Water-colors [1935-1945]: Frieda Kahlo Collection, with a preliminary text by Samuel Ramos, The Studio Publications, Inc., New York and London, 1948.

Diego Rivera y su México – a través del ojo de la cámara, Centro de Arte Reina Sofia [Madrid], 18 Febrero/4 Junio 1987.

MEXIKO CITY

Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes:

Artes de Mexico: Monjas Coronadas, 1960, número 198.

Frida Kahlo: Exposicion Nacional de Homenaje, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977. (MCI ND 259 K3 F74 1977).

Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre, Galería Avril in su XXV aniversario y la Asociación de Ex-Alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, presentan una obra inédita de Frida Kahlo, México, 1994. (MCI ND259-K3 F74f).

Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992.

Mexico en el Arte, Nueva Epoca, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cultura, SEP, Invierno de 1984/85, número 7.

45 *Autorretratos de Pintores Mexicanos: Siglos XVIII a XX – II Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas, Secretaría de Educación Pública, 1947.

Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, La Sección Fondos Especiales:

Berrocal, Sergio, "El libro *Frida Kahlo*, uno de los más leídos en España", *Uno mas Uno*, 7 Mayo 1988, s 26. (Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía 1985-1990).

La Biblioteca Benjamin Franklin Presenta la Exposición Un Siglo del Retrato en México (1830-1942), organizada por Fernando Gamboa en el Paseo de la Reforma 34, Abierta del 14 de enero al 6 de febrero de 1943. (Carpeta Frida Kahlo: Coleccionistas).

del Conde, Teresa, "La Pintora Frida Kahlo", *Artes Visuales*, Revista trimestral Museo de Arte Moderno Chapultepec – México, Octubre/Diciembre de 1974, s 1-5. (Carpeta Frida Kahlo: Bibliografías Hemerografía 1943-1978).

Frida Kahlo en Puebla, Casa de la Cultura, Puebla, México, 1984. (Carpeta Frida Kahlo: Catálogos).

Homenaje a Frida Kahlo, Departamento del Distrito Federal, Dirección General de Acción Social, Galerías de la Ciudad de México, En colaboración con el Museo Frida Kahlo, México, D.F., Calendario 67, Programa 3, 1967. (Carpeta Frida Kahlo: Coleccionistas).

Museo Frida Kahlo, Donado por el pintor Diego Rivera, Mediante fideicomiso constituido por el señor Diego Rivera y el Banco de México, S. A., México, D.F., 1955. (Carpeta Frida Kahlo: Catálogos).

Museo Frida Kahlo, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968. (Carpeta Frida Kahlo: Catálogos).

[El Niño en la Plástica Mexicana], Se Exhiben Obras de los Sigüientes Artistas, Exposición organizada por Fernando Gamboa, La Biblioteca Benjamin Franklin, 1944. (Carpeta Frida Kahlo: Coleccionistas).

Obras de Arturo Estrada, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1955. (Carpeta Frida Kahlo: Coleccionistas).

"Pero Que ha hecho México por la Mujer?", odatemat tidningsklipp av anonym journalist ur ej angiven källa. (Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía s/f).

Primera Exposición Colectiva de Artistas Mexicana: Pintoras, Escultoras, Salón de la Plástica Mexicana, Puebla 154 [México, D.F.], del 15 de Julio al 12 de Agosto de 1953. (Carpeta Frida Kahlo: Coleccionistas).

Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo, Exposición en la Galería Arte Contemporáneo, [México, D.F.], del 13 al 24 April de 1953. (Carpeta Frida Kahlo: Catálogos).

Sampelayo, Carlos, "Pinto lo que puedo y como puedo", odatemat tidningsklipp ur ej angiven källa. (Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía s/f).

Tibol, Raquel, "Querida Frida, te abraza Hayden: La biógrafa se espantó de una vida abierta", *La Jornada*, Sección Libros, 9 noviembre 1985, s 1-4. (Carpeta Frida Kahlo: Hemerografía 1979-84).

Museo Anahuacalli:

Museo Diego Rivera – Anahuacalli, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, D.F., 1968.

Museo de Arte Moderno, biblioteksarkiv:

Commemoración del 50°. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, D.F., 1960, opag.

Homenaje a Frida Kahlo, Departamento del Distrito Federal, Dirección General de Acción Social, Galerías de la Ciudad de México, En colaboración con el Museo Frida Kahlo, México, D.F., Calendario 67, Programa 3, 1967.

Mac Masters, Merry, "Revive la polémica *Frida Kahlo. La pintora y el mito* de Teresa del Conde", *La Jornada*, s.f. [2001].

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas:

Catlin, Stanton Loomis, *Some Sources and Uses of Pre-Columbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera*, Sobretiro de XXXV Congreso Internacional de Americanistas, México, 1962, Actas y Memorias, México, 1964. (F-30).

del Conde, Teresa, *Vida de Frida Kahlo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., Departamento Editorial Secretaria de la Presidencia Mexico, 1976.

Conmemoración del 50°. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, D.F., 1960, opag. (F-833).

Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977. (F-8816).

Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre, Galería Avril en su XXV aniversario y la Asociación de Ex-Alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, presentan una obra inédita de Frida Kahlo, México, 1994. (F-1440).

Museo Frida Kahlo, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968. (F-9079).

NEW YORK

Museum of Modern Art, biblioteksarkiv:

Exhibition by 31 Women, Art of This Century, 30 W. 57, [New York], Jan. 5-31 [1943].

Frida Kahlo (Frida Rivera), Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York (The Frida Kahlo File).

Mexican Art Today, organized by the Philadelphia Museum of Art, with the collaboration of the Dirección General de Educación, Extra-Escolar y Estética, México, Philadelphia, 1943

Modern Mexican Painters, A Loan Exhibition of their Works organized by The Institute of Modern Art, Boston, with an Introduction by MacKinley Helm, Boston, 1941, Washington, Cleveland, Portland, San Francisco, Santa Barbara, 1942.

20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano, The Museum of Modern Art, New York in Collaboration with the Government and Instituto de Antropología e Historia de México, The Museum of Modern Art, New York, 1940.

20 Century Portraits, text by Monroe Wheeler, the Museum of Modern Art, New York, 1942.

SAN FRANCISCO

Museum of Modern Art, biblioteksarkiv:

Modern Mexican Painters, A Loan Exhibition of their Works organized by The Institute of Modern Art, Boston, with and Introduction by MacKinley Helm, Boston, 1941, Washington, Cleveland, Portland, San Francisco, Santa Barbara, 1942.

Stewart, Virginia, *45 Contemporary Mexican Artists*, Stanford University Press, 1951.

Tryckta källor och anförd litteratur

Abelleyra, Angélica, "Polemizan especialistas; la obra no se decolgará del MARCO: IBNA – Es auténtico o no el cuadro *Dualidad de mi existir* atribuido a Frida Kahlo?", *La Jornada*, Miercoles 15 de Julio de 1992, opag.

Alarcón, Norma, "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision Through Malintzin / or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object", *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, ed. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, Kitchen Table: Women of Color Press, New York, 1983, s 182-190.

Alberú de Villava, Helena, *Malintzin y el Señor Malinche*, Edamex, México, D.F., 1998.

Alcántara, Isabel, and Sandra Egnolff, *Frida Kahlo and Diego Rivera*, Prestel Verlag, Munich, London and New York, 1999.

- Alexandrian, Sarane, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1995.
- Almazán, Amando, con María Isabel Gutiérrez, "Guillermo Kahlo: En Busca de una Imagen", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, s 147-166.
- Andersson, Daniel, *The Virgin and the Dead: The Virgin of Guadalupe and the Day of the Dead in the Construction of Mexican Identities*, diss., Skrifter utgivna vid Institutionen för Religionsvetenskap, Göteborgs Universitet, 2001.
- Andra hälften av avantgardet 1910-40: Kvinnliga målare och skulptörer inom de tidiga avantgardistiska rörelserna*, katalogtext av Lea Vergine översatt till svenska av Nino Monastra m fl., Kulturhuset, Stockholm, 1981.
- Andrés López: *Pintor Novohispano*, Coordinación Luis Ignacio Sáinz, ed. Mario del Valle, Pinacoteca Virreinal de San Diego, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Andrist, Debra D., "La semiótica de la chicana: la escritura de Gloria Anzaldúa", *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas en Contacto*, vol 2, coordinadoras Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México, México, D.F., El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B.C., 1994, s 243-247.
- Ankori, Gannit, *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Contributions to the Study of Art and Architecture, Number 7, Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, 2002.
- Ankori, Gannit, "The Hidden Frida: Covert Jewish Elements in the Art of Frida Kahlo", *Jewish Art: Journal for the Center for Jewish Art*, The Hebrew University of Jerusalem, 1993, vol. 19/20, nr 4, s 224-247.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, aunt lute books, San Francisco, 1987.
- Aperture: Manuel Alvarez Bravo – Photographs and Memories*, Spring 1997, no 147.
- Arestizábal, Irma, "Tarsila, Frida, and Amelia", *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997, s 13-37/195-206.
- Armella de Aspe, Virginia, con Mercedes Meade de Angulo, *A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreynal*, Fomento Cultural Banamex, S. C., México, D.F., 1994.
- Arrhenius, Sara, *En riktig kvinna: Om biologism och könskillnad*, Atlas, Stockholm, 2000.
- Artes de Mexico: El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Primavera 1992, número 15.
- Artes de Mexico: El Retrato Novohispano*, Julio-Agosto 1994, número 25.
- Artes de Mexico: La Falsificación y sus Espejos*, 1995, número 28.
- Artes de Mexico: La Tehuana*, 2000, número 49.
- Artes de Mexico: Monjas Coronadas*, 1960, número 198.
- Artes de Mexico: Museo Franz Mayer – Edición Especial*, Patronato del Fideicomiso Cultural Franz Mayer, u.å.
- Artes de Mexico: Visiones de Guadalupe*, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana, California, u.å., número 29.
- ARTnews*, Summer 1994, vol 93, no 6.
- Azuela, Alicia, "Rivera and the Concept of Proletarian Art", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 125-129.
- B. G. [Blanca Garduño], "Cronología", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, s 169-171.
- Bachman, Donna G., and Sherry Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, Scarecrow, Metuchen, N. J., 1978.

- Baddley, Oriana, "Engendering New Worlds: Allegories of Rape and Reconciliation", *Art & Design – New Art from Latin America: Expanding the Continent*, 1994, Profile No 37, s 11-17.
- Baddley, Oriana, "Engendering New Worlds: Allegories of Rape and Reconciliation", *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London and New York, 1998, s 382-388.
- Baddley, Oriana, "'Her Dress Hangs Here': De-Frocking the Kahlo Cult", *Oxford Art Journal*, 1991, vol. 14, nr 1, s 10-17.
- Baddley, Oriana, and Valerie Fraser, *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Verso, London and New York, 1992.
- Baez-Jorge, Félix, *La Parentela de María: Cultos marianos, sincretismo e identidades nacionales en Latinoamérica*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1994.
- Bakewell, Elizabeth, "Frida Kahlo's Legacy: Awareness of the Body Politic", *Pasion por Frida*, compiladores Blanca Garduño y José Antonio Rodríguez, Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 189-192.
- Bakewell, Liza, "Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1993, vol. 13, nr 3, s 165-189.
- Bal, Mieke, "Reading the Gaze: The Construction of Gender in 'Rembrandt'", *Vision and Textuality*, ed. Stephen Melville and Bill Readings, Macmillan, Basingstoke, 1995, s 147-173.
- Bal, Mieke, "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", *The Subjects of Art History*, ed. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1998, s 74-91.
- Bal, Mieke, and Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, June 1999, vol LXX-III, nr 2, s 174-208.
- Barthes, Roland, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografi*, Alfabeta, Stockholm, (1980) 1986.
- Bartra, Eli, *Frida Kahlo: Mujer, Ideología, Arte*, Icaria Editorial, S. A., Barcelona, 1994.
- Bartra, Eli, *Mujer, ideología y arte: Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*, La Sal, Barcelona, 1987.
- Bartra, Roger, *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano*, Grijalbo, México, 1987.
- Bartra, Roger, "La venganza de la Malinche: hacia una identidad posnacional", *Oficio Mexicano*, Grijalbo, México, D.F., 1993, s 93-97.
- Beloff, Angelina, "Statement by Angeline Beloff", i "Appendix", D. Rivera (with Gladys March), *My Art, My Life: An Autobiography*, New York, (1960) 1991, s 183-185.
- Berrocal, Sergio, "El libro *Frida Kahlo*, uno de los más leídos en España", *Uno mas Uno*, 7 de Mayo de 1988, s 26.
- Bhabha, Homi K., "Postmodernism/Postcolonialism", *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, s 307-322.
- La Biblioteca Benjamin Franklin Presenta la Exposición Un Siglo del Retrato en México (1830-1942)*, organizada por Fernando Gamboa en el Paseo de la Reforma 34, Abierta del 14 de enero al 6 de febrero de 1943.
- Bilder und Visionen: Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*, Herausgegeben von Erika Billeter in Zusammenarbeit mit dem Museum Würth, Künzelsau, Benteli Verlag, Bern, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1995.
- Billeter, Erika, "Ahora es para siempre: Para un retrato de Frida Kahlo réencontrado", *Frida Kahlo: Heute ist immer noch – Ahora es para siempre*, Galería Avril en su XXV aniversario y la Asociación de Ex-Alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, presentan una obra inédita de Frida Kahlo, México, 1994.
- Bischof, Rita, "Emanzipierte oder autonome Kunst: Anmerkungen Zum Werk von Frida Kahlo", *Zitronenblau: Balanceakte ästhetischen Begreifens*, Herausgeberin Mona Winter, Frauenoffensive, München, 1993, s 152-175.
- Block, Rebecca, and Lynda Hoffman-Jeep, "Fashioning National Identity: Frida Kahlo in

- 'Gringolandia", *Woman's Art Journal*, Fall 1998 / Winter 1999, vol 19, no 2, s 8-12.
- The Blue House: The World of Frida Kahlo*, ed. Erika Billeter, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, and Museum of Fine Arts, Houston, 1993.
- Borsa, Joan, "Frida Kahlo: Marginalization and the Critical Female Subject", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Autumn 1990, no 12, s 21-40.
- Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Thames and Hudson, London, 1998.
- Brading, David A., *Mexican Phoenix – Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2001.
- Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, Payson & Clarke, New York, 1929.
- Brenner, Anita, *The Wind that swept Mexico: The History of the Mexican Revolution 1910-1942*, University of Texas Press, Austin, (1943) 1996.
- Breslow, Nany Deffenbach, "Frida Kahlo's "The Square is Theirs": Spoofing Giorgio de Chirico", *Arts Magazine*, Jan. 1982, vol 56, no 5, s 120-123.
- Breton, André, "Frida Kahlo de Rivera" (1938), *Mexique*, préface d'André Breton, Renou & Colle, Paris, 1939, opag., faksimilutgåva tryckt som bilaga till utställningskatalogen *Un listón alrededor de una bomba*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 1997.
- Breton, André, "Frida Kahlo de Rivera" (1938), *Surrealism and Painting*, translated by Simon Watson Taylor, MacDonald, London, 1972, s 141-144.
- Brilliant, Richard, *Portraiture*, Reaktion Books, London, 1991.
- Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieu's författarskap och den historiska epistemologin*, HLS Förlag, Stockholm, 1991.
- Broude, Norma, and Mary D. Garrard, "Introduction: The Expanding Discourse", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992, s 1-25.
- Brown, Betty Ann, "The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 139-155.
- Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York and London, 1993.
- Butler, Judith, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", *Feminism / Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson, Routledge, New York and London, 1990, s 324-340.
- Campos, Jorge Hernández, "The Influence of the Classical Tradition, Cézanne, and Cubism on Rivera's Artistic Development", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 119-123.
- Cano, Gabriela, "The Porfiriato and the Mexican Revolution: Constructions of Feminism and Nationalism", *Nation, Empire, Colony: Historicizing Gender and Race*, ed. Ruth Roach Pierson and Nupur Chaudhuri, with the assistance of Beth McAuley, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1998, s 106-120.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Mexican Art Today*, translated by Asa Zatz, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1966.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura Mexicana Contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1953.
- Carmichael, Elizabeth, and Chloë Sayer, *The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1991.
- Castañeda, Marina, *El Machismo Invisible*, Grijalbo, México, D.F., 2000.
- Castells, Manuel, *Informationsåldern: Ekonomi, samhälle och kultur*, Band II: Identitetens makt, översättning Gunnar Sandin, Daidalos, Göteborg, (1997) 1998.
- del Castillo, Adelaida R., "Malintzin Tenépal: A Preliminary Look into a New Perspective", *Essays on la Mujer*, ed. Rosaura Sánchez, Anthology no 1, Chicano Studies Center Publications, University of California, Los Angeles, 1981, s 124-149.
- Castillo, Ana, *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, Plume, New York, 1995.
- Castillo, Debra A., "Rosario Castellanos: 'Ashes without a Face'", *DelColonizing the Subject: The*

- Politics of Gender in Women's Autobiography*, ed. Sidonie Smith and Julia Watson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, s 242-269.
- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University Press, New York, 1993.
- Catlin, Stanton L., "Mural Census", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 235-335.
- Catlin, Stanton Loomis, *Some Sources and Uses of Pre-Columbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera*, Sobretiro de XXXV Congreso Internacional de Americanistas, México, 1962, Actas y Memorias, México, 1964.
- Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington: La Realidad de la Imaginación*, traducción Gloria Benuzillo, Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Calzada México-Coyoacán, México, D.F., 1994.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London, 1992.
- Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, Yale University Press, New Haven and London, 1963.
- Chaves, María Eugenia, *Honor y Libertad: Discursos y Recursos en la Estrategia de Libertad de una Mujer Esclava (Guayaquil a fines del periodo colonial)*, diss., Historiska institutionen och Ibero-amerikanska institutet, Göteborgs Universitet, 2001.
- Chedzoy, Kate, "Frida Kahlo's 'grotesque' bodies", *Feminist Subjects, Multi-media: Cultural Methodologies*, ed. Penny Florence and Dee Reynolds, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, s 39-53.
- Cheney, Liana de Girolami, et. al., *Self-Portraits by Women Painters*, Ashgate, Aldershot, England, Brookfield, USA, 2000.
- Chiñas, Beverly Newbold, *The Isthmus Zapotecs: A Matrifocal Culture of Mexico*, Case Studies in Cultural Anthropology, California State University, Chico, 1992.
- Chow, Rey, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- "Chronology", (anonym), *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, with an introduction by Carlos Fuentes, translated from Spanish by Barbara Crow de Toledo and Ricardo Pohlenz, Harry N. Abrams, New York, in association with La Vaca Independiente S.A. de C.V., México, 1995, s 288-292.
- le Clézio, J.M.G., *Diego y Frida*, Editorial Diana, México, (1995) 1997.
- Comisarenco, Dina, "Frida Kahlo, Diego Rivera and Tlazolteotl", *Woman's Art Journal*, Spring/Summer 1996, vol 17, nr 1, s 14-21.
- del Conde, Teresa, *Frida Kahlo: La Pintora y el mito*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- del Conde, Teresa, "Frida Kahlo Pintora", *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977, opag. (s 9-24).
- del Conde, Teresa, "La Pintora Frida Kahlo", *Artes Visuales*, Revista trimestral Museo de Arte Moderno Chapultepec – México, Octubre/Diciembre de 1974, s 1-5.
- del Conde, Teresa, *Vida de Frida Kahlo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., Departamento Editorial Secretaría de la Presidencia Mexico, 1976.
- Commemoración del 50. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910*, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, D.F., 1960, opag.
- Cooley, Paula M., *Religious Imagination & the Body: A Feminist Analysis*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1994.
- Cooper, J. C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London, 1998.
- El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991.

- Córdova, Arnaldo, "La mitología de la Revolución Mexicana", *Mitos Mexicanos*, ed. Enrique Florescano, Aguilar, México, 1995, s 21-25.
- Coronel Rivera, Juan, "Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941", *Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, s 27-110.
- The Course of Mexican History*, ed. M. Meyer et. al., Oxford University Press, New York and Oxford, 1999.
- Covarrubias, Miguel, *El Sur de Mexico*, Clásicos de la Antropología Mexicana, Colección Número 9, Instituto Nacional de Indigenista, México, D.F., 1946.
- Covarrubias, Miguel, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Alfred A. Knopf, New York, 1947.
- Cruz, Bárbara C., *Frida Kahlo: Portrait of a Mexican Painter*, Enslow Publishers, Springfield, New Jersey, 1996.
- Culler, Jonathan, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Basil Blackwell, Oxford, 1988.
- Cypress, Sandra Messinger, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, University of Texas Press, Austin, 1997.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el Tropicó, Plástica Mexicana 1920-1940*, Océano, Barcelona, 1983.
- Debroise, Olivier, "Frida Kahlo, en la vida, herida", *Frida Kahlo (1907-1954)*, Salas Pablo Ruiz Picasso, Ministerio de Cultura, Madrid, (1985) 1992, s 15-31.
- Debroise, Olivier, "Frida Kahlo: la vida abierta", *Historias: Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, D.F., Enero-Marzo de 1983, Número 3, s 33-38.
- Debroise, Olivier, "Heart Attacks: on a Culture of Missed Encounters and Misunderstandings", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991, s 13-61.
- Debroise, Olivier, "La Tehuana Desnuda y la Tehuana Vestida: La Fotografía y la Construcción de un Estereotipo", *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 60-74.
- Debroise, Olivier, "Un Postmodernismo en México?" , *México en el Arte*, Marzo-Mayo 1987, no 16, s 56-63.
- Desires and Disguises: Five Latin American Photographers*, ed. and translated by Amanda Hopkinson, Serpent's Tail, London and New York, 1992.
- The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, with an introduction by Carlos Fuentes, translated from Spanish by Barbara Crow de Toledo and Ricardo Pohlenz, Harry N. Abrams, New York, in association with La Vaca Independiente S.A. de C.V., México, 1995.
- Díaz, Bernal, *The Conquest of New Spain*, translated with an introduction by L. M. Cohen, Penguin Classics, London, 1963.
- Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986.
- Diego Rivera: Arte y Política*, Selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, México, D.F., 1979.
- Diego Rivera – Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, 24 janvier-1 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998.
- Diego Rivera – Frida Kahlo: Regards Croisés*, Fondation Dina Vierny Musée Maillol, 17 juin-30 septembre 1998, Paris, 1998.
- Diego Rivera: The Vitality of an Artist*, Kunstforeningen Gl. Strand, Copenhagen, Denmark, 1999.
- Diego Rivera Water-colors [1935-1945]: Frieda Kahlo Collection*, with a preliminary text by Samuel Ramos, The Studio Publications, Inc., New York and London, 1948.
- Diego Rivera y su México – a través del ojo de la cámara*, Centro de Arte Reina Sofía [Madrid], 18 Febrero/4 Junio 1987.

- Dinesen, Isak, [Karin Blixen], *Last Tales*, Random House, New York, Putnam, London, 1957.
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, s 41-57.
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London and New York, 1992, s 227-243.
- Downs, Linda Banks, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, The Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1999.
- Drescher, Timothy W., *San Francisco Bay Area Murals: Communities Create Their Muses 1904-1997*, Pogo Press, San Francisco, 1998.
- Drucker, Malka, *Frida Kahlo*, University of New Mexico Press, Albuquerque, (1991) 1995.
- Dugrand, Alain, *Trotsky in Mexico: 1937-1940*, Carcanet Press, Manchester, 1992.
- Dulce María Nuñez, Coordinador Editorial Edward Sullivan, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México, 1992.
- Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, ed. Karen Hearn, Tate Publishing, London, 1995.
- Eder, Rita, "Frida Kahlo", *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997, s 53-63/213-218.
- Escrituras: Frida Kahlo*, Selección, proemio y notas de Raquel Tibol, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.
- Estrada, Gerardo, "Una explosiva metáforo", *Un listón alrededor de una bomba*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1997, s 11-12.
- Exhibition by 31 Women*, Art of this Century, 30 W. 57 [New York], Jan. 5-31 [1943].
- Felipe II: Un Monarca y su Época: La Monarquía Hispánica*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Patrimonio Nacional, 1998.
- Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, Oxford and New York, 1961.
- Fernández, Justino, *Arte Mexicano: De sus Orígenes a Nuestros Días*, Editorial Porrúa, México, D.F., 1958.
- Fernández, Justino, *Mexican Art*, Photographs by Constantino Reyes-Valerio, The Colour Library of Art, The Hamlyn Publishing Group, London, New York, Sydney and Toronto, 1970.
- Fine Collins, Amy, "Diary of a Mad Artist", *Vanity Fair*, September 1995, s 176-188, 227-229.
- Fiske, John, *Kommunikationsteorier: En introduktion*, översättning Lennart Olofsson, Wahlström & Widstrand, Stockholm, (1982) 1994.
- Florescano, Enrique, *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*, translated by Albert G. Bork with the assistance of Kathryn R. Bork, University of Texas Press, Austin, 1997.
- Floyd, Carmilla, *Respekt: Ett reportage från gängens & våldets Los Angeles*, fotografier av Joseph Rodriguez, Bokförlaget DN, Stockholm, 1998.
- Focillon, Henri, *La Peinture Au XIXe Siècle: Le Retour a L'antique – Le Romantisme*, Paris, 1927.
- Foss, Karen A., Sonja K. Foss and Cindy L Griffin, *Feminist Rhetorical Theories*, Sage Publications, Thousand Oaks, California, 1999.
- Fox, Geoffrey, *Hispanic Nation: Culture, Politics, and the Constructing of Identity*, University of Arizona Press, Tuscon, 1997.
- Franco, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Verso, London, 1989.
- Freud, Sigmund, *Moses och monotheismen: Tre avhandlingar*, från tyskan med inledning av Pehr Henrik Törngren, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1939.
- Freund, Gisèle, *Photographs*, foreword by Christian Caujolle, translated from the French by John

- Shapley, Schirmer Art Books, München, 1993.
- Frida Kahlo*, ed. Landucci Editores, coordinación editorial Luis-Martín Lozano, Landucci Editores, México, D.F., 2001.
- Frida Kahlo*, Essay and Catalogue by Salomon Grimberg, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1989.
- Frida Kahlo*, Millesgårdens utställningskatalog nr 49, Stockholm, 1997.
- Frida Kahlo*, Printemps Haussmann, Paris, 13 Février – 12 Mars 1992, Cercle d'Art, Paris, 1992.
- Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitechapel Art Gallery, London, 26 March-2 May 1982, Whitechapel Art Gallery, London, 1982.
- Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, Hrsg. Helga Prignitz-Poda, Salomón Grimberg und Andrea Kettenmann, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1988.
- Frida Kahlo – Die Verführte Kamera: Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*, Einführung von Elena Poniatowska, Wiese Verlag, Basel, 1992.
- Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Catalogue, Julien Levy Gallery, November First to Fifteenth [1938], 15 East 57, New York.
- Frida Kahlo och Tina Modotti*, Kulturhuset, Stockholm, 19 november 1982 – 30 januari 1983, förord Beate Sydhoff, katalogtext av Laura Mulvey och Peter Wollen översatt från engelska av Britt och Per Ahlgren, Kulturhuset, Stockholm, 1982.
- Frida Kahlo – Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte, Sala de Exposiciones Temporales, México, D.F., Junio-Agosto, 1983, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1983.
- Frida Kahlo: Una Vida, Una Obra*, textos de Carlos Monsiváis y Rafael Vázquez Bayod, Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1992.
- Frida Kahlo Unmasked: Portraits by Various Photographers*, Throckmorton Fine Art, Inc., New York, 1995.
- Frida Kahlo (1907-1954)*, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 30 abril -15 junio de 1985, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, (1985) 1992.
- Friedman, Susan Stanford, "Beyond White and Other: Relationality and Narratives of Race in Feminist Discourse", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Autumn 1995, s 1-48.
- Gabilondo, Joseba, "Afterword to the 1997 Edition", José Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s 99-117.
- Galeano, Benita, *Benita*, prólogo de Elena Poniatowska, Lince Editores, México, D.F., 1990.
- García Bustos, Arturo, "Aprendí de ella la dignidad de la lucha social", *Memoranda*, marzo-abril de 1991, año II – número II, s 48-49.
- García Canclini, Néstor, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, foreword by Renato Rosaldo, translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, (1995) 1997.
- García Sanz, Ana, and Leticia Sánchez Hernández, *The Convents of Las Descalzas Reales and La Encarnación (Two Cloistered Convents in Madrid)*, Editorial Patrinomio Nacional, Madrid, 1999.
- Garza, Hedda, *Frida Kahlo*, Hispanics of Achievement, Chelsea House Publishers, New York and Philadelphia, 1994.
- Gaspar de Alba, Alicia, *Chicano Art Inside / Outside the Master's House: Cultural Politics and the Cara Exhibition*, University of Texas Press, Austin, 1998.
- Giffords, Gloria Fraser, *Mexican Folk Retablos*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1992.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Selfrepresentation*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
- Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996.
- Goldman, Shifra M., *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, University of Chicago Press, Chicago och London, 1994.

- Gómez Arias, Alejandro, "Un testimonio sobre Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Palacio de Bellas Artes, México, D.F. 1977, opag. (s 3-8).
- Gómez-Peña, Guillermo, "The Two Guadalupes", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 178-183.
- Gonzalez-Crussi, F., "The Anatomy of a Virgin", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 1-14.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *La Polémica Siqueiros-Rivera: Planteamientos Estético-Políticos 1934-1935*, Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 1996.
- González Navarro, Moisés, "Mestizaje in Mexico During the National Period", *Race and Class in Latin America*, ed. Magnus Mörner, Columbia University Press, New York and London, 1970.
- Grimberg, Salomon, "Frida Kahlo: The Self as an End", *Mirror Images, Women, Surrealism, and Self-Representation*, ed. Whitney Chadwick, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1998, s 82-104.
- Grimberg, Salomon, "Frida Kahlo's Memory: The Piercing of the Heart by the Arrow of Divine Love", *Woman's Art Journal*, Fall 1990 / Winter 1991, vol 11, nr 2, s 3-7.
- Grimberg, Salomon, "México Reflejado en el Espejo de André Breton", *Surrealistas en el Exilio y los Inicios de la Escuela de Nueva York*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, s 197-207.
- Grosz, Elizabeth, "Sexual Difference and the Problem of Essentialism", *the essential difference*, ed. Naomi Schor and Elizabeth Weed, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, s 83-97.
- Guadalupe Maravilla Americana: Homenaje a Monseñor Guillermo Schulenburg Prado*, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 1993.
- Gubar, Susan, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry*, 1981, vol 8, nr 2, s 243-263.
- Gubar, Susan, and Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1984.
- Guerrero, Andrés G., "The Secular-Religious Symbol of *La Raza Cósmica*", *A Chicano Theology*, Orbis Books, Maryknoll and New York, 1987, s 118-137.
- Guillermo Gómez Peña – El Mexterminator: Antropología Inversa de un Performancero Postmexicano*, Introducción y selección de Josefina Alcázar, Editorial Océano de México, México, D.F., 2002.
- Guillermo Kahlo Fotógrafo 1872-1941: Vida y Obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993.
- Guzinski, Serge, "From the Baroque to the Neo-Baroque: The Colonial Sources of the Postmodern Era (The Mexican Case)", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991, s 63-89.
- Gyllenstedt, Marianne, "Frida Kahlo: En mexikansk målarinna – hon målade sig fri", *Frida Kahlo*, Millesgårdens utställningskatalog nr 49, Stockholm, 1997, s 15-27.
- Hamill, Pete, *Diego Rivera*, Harry N. Abrams, New York, 1999.
- Hanna Höch*, (utställningskatalog), Museen der Stadt Gotha, u.o., 7 August bis 7 November 1993.
- Haraway, Donna, "A manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Feminism / Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson, Routledge, New York and London, 1990.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York and London, 1991, s 190-233.
- Hardin, Terri, *Frida Kahlo: A Modern Master*, Todtri, New York, 1997.
- Harris, Ann Sutherland, and Linda Nochlin, *Woman Artists: 1550-1950*, Knopf for Los Angeles County Museum of Art, New York, 1977.
- Haskell, Francis, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press,

- New Haven and London, 1995.
- Hebdige, Dick, "From Culture to Hegemony", *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During, Routledge, London and New York, 1994, s 357-367.
- Helland, Janice, "Aztec Imagery in Frida Kahlo's Painting: Indigeneity and Political Commitment", *Woman's Art Journal*, Fall 1990/1991, vol 11, no 2, s 8-13.
- Helland, Janice, "Culture, Politics, and Identity in the Paintings of Frida Kahlo", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992, s 397-407.
- Helm, MacKinley, *Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*, Dover Publications, New York, (1941) 1989.
- Herrera, Hayden, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, New York, 1983.
- Herrera, Hayden, *Frida Kahlo*, Rizzoli Art Series, New York, 1992.
- Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: En konstnärs liv*, Forum, Stockholm, 1989.
- Herrera, Hayden, "Frida Kahlo: Her Life, Her Art", *A Dissertation Abstracts International*, August 1985, vol. 46, No 2, s 286 A-287 A.
- Herrera, Hayden, "Frida Kahlo: Her Life and Art", *Artforum*, May 1976, s 38-44.
- Herrera, Hayden, "Frida Kahlo - 'Sacred Monsters'", *Ms. Magazine*, February 1978, s 29-31.
- Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: The Paintings*, Bloomsbury, London, 1991.
- Herrera, Hayden, "Frida Kahlo: The Palette, the Pain, and the Painter", *Artforum*, March 1983, s 60-67.
- Herrera, Hayden, "Frida Kahlo's Art", *Artscanda*, October-November 1979, nr 230-231, s 25-28.
- Herrera, Hayden, "Portrait of Frida Kahlo as a Tehuana", *Heresies*, Winter 1978, s 57-58.
- Herrera, Hayden, "Skönheten & Odjuret: Frida Kahlo & Diego Rivera", *Skapande par*, ed. Whitney Chadwick och Isabelle de Courtivron, Alfabet, Stockholm, 1994, s 119-135.
- Herrera, Hayden, "Why Frida Kahlo Speaks to the 90's", *New York Times*, 28 oktober 1990, s 1, 41.
- Holly, Michael Ann, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996.
- Homenaje a Frida Kahlo*, Departamento del Distrito Federal, Dirección General de Acción Social, Galerías de la Ciudad de México, En colaboración con el Museo Frida Kahlo, México, D.F., Calendario 67, Programa 3, 1967.
- Hooks, Margaret, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, Pandora, Harper Collins, London, 1993.
- Hurlburt, Laurance P., "Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of His Art, Life and Times", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 22-115.
- Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralists in the United States*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989.
- Huxley, Francis, *The Eye: The Seer and the Seen*, Thames and Hudson, London, 1990.
- Hylland Eriksen, Thomas, *Etnicitet och nationalism*, översättning Sören Häggqvist, Nya Doxa, Nora, 1998.
- Imagen de Mexico: La Aportación de Mexico al Arte del Siglo XX*, Shirn Kunsthalle, Frankfurt, 1987.
- Israde, Yanireth, "Luis-Martín Lozano: en EU, numerosos lienzos apócrifos atribuidos a Kahlo - La falsificación de pintura, ataque a la identidad", *La Jornada*, Sección Cultural, 19 de Agosto del 2000, s 5-A.
- Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992.
- Jaen, Didier T., "Introduction", José Vasconcelos, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s ix-xxxiii.
- Jaén, Didier T., "Notes to *The Cosmic Race / La raza cósmica*", José Vasconcelos, *The Cosmic Race:*

- A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s 81-97.
- Jamis, Rauda, *Frida Kahlo*, Circe Ediciones, S.A., Barcelona, 1995.
- Janarv Byström, Görel, och Pål Sommelius, *Guide till Gud*, Forum, Stockholm, 2001.
- Janson, H. W., *Apes and Ape Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute, University of London, London, 1952.
- Johannesson, Lena, "Om bilden som illustration och om bilden som historisk källa", *Mörkrum & transparens: Studier i europeisk bildkultur och i bildens historiska evidens*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2001, s 226-246.
- Johansson, Anna, *La Mujer Sufrida – the Suffering Woman: Narratives on Feminity among Women in a Nicaraguan barrio*, diss., Monograph from the Department of Sociology, no 70, Göteborg University, 1999.
- Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989.
- Los Judas de Diego Rivera*, Dirección General de Culturas Populares, San Angel, México, D.F., 1998.
- Juegos de Ingenio y Agudeza: La Pintura Emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, El Consejo Nacional para la Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, y Patronato de Museo Nacional de Arte, México, 1994.
- Julio Galán*, textos de Luis Mario Schneider, Julio Galán, Ida Rodríguez Prampolini, Guillermo Sepulveda, Grupo Financiero SERFIN, México, D.F., 1996.
- Julio Galán: "carne de gallina"*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, 2002.
- Kahlo, Frida, "Portrait of Diego", R. Tibol, *Frida Kahlo: An Open Life*, translated by Elinor Randall, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1993, s 137-154.
- Kaminsky, Amy, "Gender, Race, Raza", *Feminist Studies*, Spring 1994, vol 20, no 1, s 7-31.
- Kaminsky, Amy K., *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.
- Keen, Benjamin, and Keith Haynes, *A History of Latin America*, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 2000.
- Kettenman, Andrea, *Frida Kahlo 1907-1910: Lidande och lidelse*, Benedikt Taschen, Köln, 1992.
- Kirk, Pamela, *Sor Juana Inés de la Cruz: Religion, Art, and Feminism*, Continuum, New York, 1999.
- Kollontay, Alexandra, *Den nya moralen: Den nya moralen, Bered en plats åt "den bevingade Eros", En sexuellt emanciperad kommunistisk kvinnas memoarer*, Efterord av Märit Andersson och Sonja Pleijel, Gidlunds, Stockholm, 1979.
- Kollontay, Alexandra, *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen*, textbearbetning efter Frams originalutgåva 1926, Gidlunds, Stockholm, 1979.
- Krause, Barbara, *Diego ist der Name der Liebe: Frida Kahlo – Leidenschaften einer grossen Malerin*, Verlag Herder, Band 4270, Freiburg im Breisgau, (1992) 1994.
- Kubler, George, *The Art and Architecture of Ancient America*, Yale University Press / Pelican History of Art, New Haven and London, 1990.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, translated by Benjamin Keen with a foreword by Octavio Paz, University of Chicago Press, Chicago and London, (1974) 1976.
- Langa, Helen, "Egalitarian Vision, Gendered Experience: Women Printmakers and the WPA/FAP Graphic Arts Project", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. by Norma Broude and Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992, s 409-423.
- Langmuir, Erika, *The National Gallery Companion Guide*, National Gallery Publications, London, distributed by Yale University Press, London, 1997.

- Lanyon, Anna, *La Conquista de la Malinche*, Editorial Diana, México, D.F., 2001.
- Layoun, Mary, "The Female Body and 'Transnational' Reproduction; or, Rape by Any Other Name?", *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*, eds. Inderpal Grewal and Caren Kaplan, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1994, s 63-75.
- Latin-American Art in the Twentieth Century*, ed. Edward J. Sullivan, Phaidon Press, London, 1996.
- Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- de Lauretis, Teresa, "The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain", *the essential difference*, ed. Naomi Schor and Elizabeth Weed, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, s 2-34.
- Lee, Anthony W., *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1999.
- Leon-Portilla, Miguel, *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas*, compiled by Martha Zamora, translated from Spanish by Jorge Gonzalez Casanova with assistance by Daniela Garaiz, Chronicle Books, San Francisco, 1995.
- Lindauer, Margaret A., *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1999.
- Lindbergh, Charles, "To Bogotá and Back by Air: The Narrative of a 9,500 Mile Flight from Washington, Over Thirteen Latin-American Countries and Return, in the Single-Seater Airplane 'Spirit of St. Louis'", *The National Geographic Magazine*, May 1928, vol LIII, nr 5, s 529-601.
- Un listón alrededor de una bomba*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1997.
- Liu, Lydia, "The Female Body and Nationalist Discourse: *The Field of Life and Death* Revisited", *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*, eds. Inderpal Grewal and Caren Kaplan, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1994, s 37-62.
- Lloyd, Genevieve, *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*, Methuen, London, 1984.
- Lola Alvarez Bravo: The Frida Kahlo Photographs*, introduction and interview by Salomon Grimberg, Society of Friends of the Mexican Culture, Dallas, Texas, 1991.
- Lomas, David, "Body Languages: Kahlo and Medical Imagery", *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s 5-19.
- Lomnitz-Adler, Claudio, *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and Oxford, 1992.
- Lopez, Yolanda M., and Moira Roth, "Social Protest: Racism and Sexism", *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude och Mary D. Garrard, Harry N. Abrams Inc., New York, 1996, s 140-157.
- López Rangel, Rafael, "La polémica de 1933 y la casa del diablo", *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, Secretario de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, México, D.F., 1986.
- Lowe, Sarah M., *Frida Kahlo*, Universe Series on Women Artists, New York, 1991.
- Lowe, Sarah M., *Tina Modotti: Photographs*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with the Philadelphia Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1998.
- Lozano, Luis-Martín, "Frida Kahlo and the Will to Paint", *Diego Rivera – Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, 24 janvier-1 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998, s 161-182.
- Lozano, Luis-Martín, "Frida Kahlo: Una relectura para conocer el universo estético de la pintora",

- Frida Kahlo*, coordinación editorial Luis-Martín Lozano, Landucci Editores, México, D.F., 2001, s 18-170.
- Lucie-Smith, Edward, *Latin-American Art of the 20th Century*, Thames and Hudson, London, 1997.
- Lucie-Smith, Edward, *Sexuality in Western Art*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Lundgren-Gothlin, Eva, *Kön och Existens: Studier i Simone de Beauvoirs Le Deuxième Sexe*, diss., Daidalos, Göteborg, 1991.
- Mac Masters, Merry, "Revive la polémica *Frida Kahlo. La pintora y el mito de Teresa del Conde*", *La Jornada*, s.f. [2001].
- MacAdam, Barbara, "Before Diego", *ARTnews*, Summer 1994, vol 93, no 6, s 30.
- Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus och Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996.
- Macías, Anna, *Against all Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940*, Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, England, 1982.
- Maples Arce, Manuel, "En stridentistisk föreskrift nedtecknad av Manuel Maples Arce", *Revista Actual* (Mexico City) nr 1, December 1921 (Väggtidning), i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 306-309.
- Maravilla Americana: Variantes de la Iconografía Guadalupeana: Siglos XVII - XIX*, Festival de Guadalajara '89, Patrimonio Cultural del Occidente, A. C., México, 1989.
- Maria Izquierdo 1902-1955*, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996.
- Markus, Ruth, "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman", *Woman's Art Journal*, Spring / Summer 2000, vol 21, nr 1, s 33-39.
- Marnham, Patrick, *Dreaming with his Eyes Open: A Life of Diego Rivera*, Bloomsbury, London, 1998.
- Martínez de la Torre, Cruz, y Paz Cabello Carro, *Museo de America: Madrid*, IberCaja, Colección Monumentos y Museos, Madrid, 1997.
- McKinzie, Richard D., *The New Deal for Artists*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973.
- Melhuus, Marit, "Power, Value and the Ambiguous Meanings of Gender", *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus och Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996, s 230-259.
- Melosh, Barbara, *Engendering Culture, Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1991.
- Melosh, Barbara, "Manly Work: Public Art and Masculinity in Depression America", *Gender and American History since 1890*, ed. Barbara Melosh, Routledge, London and New York, 1993, s 155-181.
- Merewether, Charles, "Embodiment and Transformation: The Art of Frida Kahlo", *The Art of Frida Kahlo*, Adelaide Festival in association with the Art Gallery of Western Australia and the Art Gallery of South Australia, 1990, s 11-20.
- Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York, 1996.
- The Metamorphoses of Ovid*, translated and with an Introduction by Mary M. Innes, Penguin Books, London, 1955.
- Mexican Art Today*, organized by the Philadelphia Museum of Art, with the collaboration of the Dirección General de Educación, Extra-Escolar y Estética, México, Philadelphia, 1943.
- Mexico en el Arte*, Nueva Epoca, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cultura, SEP, Invierno de 1984/85, número 7.
- Mexico: Splendours of 30 Centuries*, introduction by Octavio Paz, Metropolitan Museum, New

- York, Bulfinch Press, Boston, Toronto and London, 1990.
- Mexikansk konst från forntid till nutid*, Liljevalchs konsthall, katalog nr 201, Stockholm, 1952.
- Mexiko: 1900-talskonsten och det förflutnas närvaro*, kompletterande bild- och katalogredovisning till utställning inklusive katalog, Liljevalchs nr 376, Liljevachs konsthall, Stockholm, 1985.
- Mexique*, préface d'Andre Breton, Renou & Colle, 164, Faubourg Saint-Honoré, Paris-8:e, Paris, 1939, faksimilupplaga utgiven som bilaga till utställningskatalogen *Un listón alrededor de una bomba*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, junio-julio 1997, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1997.
- Meyer, Jean, *La Cristiada: La Guerra*, vol II, Clío, S.A de C.V., 1997.
- Meyer, Jean A., *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929*, translated by Richard Southern, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976.
- Milla, Maria Aurora, "Into the Borderland: The Chicano Movement", *América Latina: Y Las Mujeres Qué?*, Workshop-Seminario "Investigación Nórdica sobre la Mujer en América Latina" (Mayo 1997), Serie Hania I, red Hania/ Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 1998, s 169-180.
- Millenium: Årtusendets bok*, producerad av Göteborgs-Posten, Göteborg, 2000.
- Miller, Mary, *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, Thames and Hudson, London and New York, 1986.
- Miller, Mary, and Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, Thames and Hudson, London, 1993.
- Milner, Frank, *Frida Kahlo*, Bison Books Ltd, London, 1995.
- Mini, John, *The Aztec Virgin: The Secret Mystical Tradition of Our Lady of Guadalupe*, Trans-Hyperborean Institute of Science, Sausalito, California, 2000.
- Mirandé, Alfredo, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1998.
- Modern Mexican Painters*, A Loan Exhibition of their works organized by The Insitute of Modern Art, Boston, with an Introduction by MacKinley Helm, Boston, 1941, Washington, Cleveland, Portland, San Francisco, Santa Barbara, 1942, Boston, 1941.
- Monjas Coronadas*, Secretaria Particular de la Presidencia, Lic. Enrique Velasco Ibarra, México, 1978.
- Monsiváis, Carlos, *Mexican Postcards*, translated to English by John Kraniauskas, Verso, London and New York, 1997.
- Moraga, Cherie, "From a Long Line of Vendidas: Chicanas and Feminism", *Feminist Studies / Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, MacMillan, Hampshire and London, 1994, s 173-190.
- Morales, Alfonso, y Servando Aréchiga, "Domus Dei, Porta-Coeli", *Guillermo Kahlo: Fótografo oficial de monumentos*, Casa de las Imágenes, Coyoacán, México, 1992, s 21-35.
- Moxey, Keith, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.
- Las Mujeres en la Revolución Mexicana: Biografías de mujeres revolucionarias 1884-1920*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana e Instituto de Investigaciones Legislativas de la H. Cámara de Diputados, México, 1992.
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London and New York, 1992, s 22-34.
- Mulvey, Laura, and Peter Wollen, "Frida Kahlo and Tina Modotti", *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitechapel Art Gallery, London, 26 March-2 May 1982, Whitechapel Art Gallery, London, 1982, s 7-27.
- Mulvey, Laura, och Peter Wollen, "Frida Kahlo och Tina Modotti", *Frida Kahlo och Tina Modotti*, Kulturhuset, Stockholm, 19 november 1982 – 30 januari 1983, förord Beate Sydhoff, svensk översättning av Britt och Per Ahlgren, Kulturhuset, Stockholm, 1983, s 9-31.
- Mulvey, Laura, and Peter Wollen, "The Discourse of the Body" *Looking on Images of Femininity*

- in the Visual Arts and Media*, ed. Rosemary Betterton, Pandora, London and New York, 1987, s 211-216.
- Museo Diego Rivera – Anahuacalli*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México, D.F., 1968.
- Museo Frida Kahlo*, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968.
- Mörner, Magnus, "Historical Research on Race Relations in Latin America During the National Period", *Race and Class in Latin America*, ed. Magnus Mörner, Columbia University Press, New York and London, 1970, s 199-230.
- Mörner, Magnus, *Race Mixture in the History of Latin America*, Brown Little, Boston, 1967.
- Nabum B. Zenil: Witness to the Self*, The Mexican Museum / El Museo Mexicano, San Francisco, California, 1996.
- The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*, compiled by Christopher Baker and Tom Henry, National Gallery Publications, London, 1996.
- Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London and New York, 1994.
- [*El Niño en la Plástica Mexicana*], Se Exhiben Obras de los Sigüientes Artistas, Exposición organizada por Fernando Gamboa, La Biblioteca Benjamin Franklin, 1944.
- O'Connor, Francis V., "An Iconographic Interpretation of Diego Rivera's *Detroit Industry Mural* in Terms of Their Orientation to the Cardinal Points of the Compass", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 215-229.
- Orinstein, Gloria, "Frida Kahlo: Painting for Miracles", *The Feminist Art Journal*, Autumn 1973, s 7-9.
- Orsini Dunnington, Jacqueline, *Viva Guadalupe! The Virgin in New Mexican Popular Art*, Photographs by Charles Mann, Museum of New Mexico Press, Santa Fe, 1997.
- de Palencia, Isabel, *Alexandra Michailovna Kollontay: Kvinnan – Kämpen – Diplomaten*, Medéns Förlag, Stockholm, 1946.
- de Palencia, Isabel, *Jag måste ha frihet*, Bonniers, Stockholm, 1941.
- Palmaer-Waldén, Margit, "I revolutionens tjänst", Kollontay, Alexandra, *Kvinnans ställning i den ekonomiska samhällsutvecklingen*, Gidlunds, Stockholm, 1979, s 253-271.
- Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1953.
- Paporov, Yuri, "Así es la vida! / That's life!", *Noticias de Arte / Art Notes*, diciembre / enero 1996/97, s 14-17.
- Parker, Rozsika, and Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Harper Collins, London, 1987.
- Paz, Octavio, *Ensamhetens labyrint*, översättning Irmgard Inge och Lasse Söderberg, Brombergs, Stockholm, (1950) 1990.
- Paz, Octavio, "Foreword: The Flight of Quetzalcóatl and the Quest for Legitimacy", i Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813*, translated by Benjamin Keen with a foreword by Octavio Paz, University of Chicago Press, Chicago and London, 1976, s ix-xxiv.
- Paz, Octavio, "María Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place", *Essays on Mexican Art*, translated from Spanish by Helen Lane, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego and London, 1993, s 247-265.
- Paz, Octavio, "Re/Visions: Mural Painting", *Essays on Mexican Art*, translated from Spanish by Helen Lane, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego and London, 1993, s 113-168.

- Paz, Octavio, *Sor Juana*, översatt till svenska av Elisabeth Helms och Manni Kössler, Brombergs, Stockholm, (1982) 1994.
- Paz, Octavio, "The Sons of La Malinche", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 197-208.
- Pelikan, Jaroslav, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
- Pellicer, Carlos, "Tres sonetos a Frida Kahlo", *Frida Kahlo (1907-1954)*, Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 30 abril -15 junio de 1985, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, (1985) 1992, s 75-78.
- Perea, Héctor, "Teatro de la diferencia: Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana", *Artes de Mexico*, número 25, Julio-Agosto 1994, s 30-37, (translated by Ester Allen as "A theater of difference: Oscillating angles on the face of Sor Juana", s 72-73).
- Pernoud, Emmanuel, "Une autobiographie mystique: La peinture de Frida Kahlo", *Gazette de Beaux-Arts*, Jan. 1983, vol. 101, s 43-48.
- "Pero Que ha hecho México por la Mujer?", odaterat tidningsklipp av anonym journalist ur ej angiven källa, 6 opaginerade sidor.
- Perry, Gill, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and 'Feminine' Art, 1900 to the late 1920s*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995.
- Petersen, Karen, and J.J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal – From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, New York U.P., New York, 1976.
- A Pictorial Heritage of New Spain: Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, Fomento Cultural Banamex, A. C., México, D.F., 1994.
- El Pilar de Zaragoza*, texto Juan Antonio Gracia Gimeno y Eduardo Torra de Arana, Editorial Escudo de Oro, S.A., Barcelona, 1999.
- Pintura Mexicana y Española de los Siglos XVI al XVIII*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunverg Editores, S.A., México, 1991.
- Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato – Tepotzotlán*, Tomo II, Siglos XVIII, XIX y XX, Primera Parte, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., Tepotzotlán, Estado de México, México, 1994.
- Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato – Tepotzotlán*, Tomo III, Siglos XVII-XX, Segunda Parte, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., Tepotzotlán, Estado de México, México, 1996.
- Piper, David, *The English Face*, National Portrait Gallery, London, 1992.
- Platt, Susan, *Art and Politics in the 1930s – Modernism, Marxism, Americanism: A History of Cultural Activism During the Depression Years*, Midmarch Arts Press, New York, 1999.
- Poems, Protest, and a Dream – Selected Writings: Sor Juana Inés de la Cruz*, translated with notes by Margaret Sayers Peden, introduction by Ilan Stavans, Penguin Books, New York and London, 1997.
- Pollock, Griselda, "Agency and the Avant-Garde: Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh", *Block*, 1989, nr 15, s 4-15.
- Pollock, Griselda, "Artists Mythologies and Media Genius: Madness and Art History", *Screen*, 1980, nr 21, s 57-96.
- Pollock, Griselda, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1991.
- Poniatowska, Elena, "Prólogo", Benita Galeano, *Benita*, Lince Editores, México, D.F., 1990, s VII-XVII.
- Poniatowska, Elena, *Tinisima*, translated by Katherine Silver, Faber and Faber, London, 1996.
- Portraiture: Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.
- Posada's Popular Mexican Prints: 273 Cuts by José Guadalupe Posada*, selected and edited by Roberto Berdecio and Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 1972.
- The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. Norma

- Broude and Mary D. Garrard, Harry N. Abrams Inc., New York, 1996.
- The Prado*, ed. José Antonio de Urbina, Scala Publishers, London, 1999.
- Pratt, Mary Louise, "Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation", *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, ed. Steven M. Bell, et. al., University of Notre Dame Press, Notre Dame and London, 1993, s 83-101.
- Prieur, Anick, "Domination and Desire: Male Homosexuality and the Construction of Masculinity in Mexico", *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus och Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996, s 83-107.
- Primera Exposición Colectiva de Artistas Mexicana: Pintoras, Escultoras*, Salón de la Plástica Mexicana, Puebla 154 [México, D.F.], del 15 de Julio al 12 de Agosto de 1953.
- Primicias para un Homenaje a Frida Kahlo*, Exposición en la Galería Arte Contemporáneo [México, D.F.] del 13 al 24 April de 1953.
- Prinz, Wolfram, *Albrecht Dürer: The Complete Paintings by the Master of Line*, Master Artists Library, Smithmark, New York, 1998.
- La Reina de las Américas: Works of Art from the Museum of the Basilica de Guadalupe*, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996.
- Richard, Nelly, "Art in Chile since 1973", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Winter 1987/88, no 2, s 13-24.
- Richard, Nelly, "Postmodernism and Periphery", *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Winter 1987/88, no 2, s 5-12.
- Richard, Nelly, "The Symbolism of the Heart (in pieces)", *El Corazón Sangrante / The Bleeding Heart*, organized by the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press edition, Seattle, Washington, 1991, s 133-145.
- Richmond, Robin, *Frida Kahlo in Mexico*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994.
- Rico, Araceli, *Frida Kahlo: Fantasia de un Cuerpo Herido*, Plaza de Valdés, S.A. de C.V., México, D.F., (1987) 1993.
- Rivera, Diego, "Breve Biografía de Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje*, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1977, s 31.
- Rivera, Diego, "Breve biografía de Frida Kahlo", *Museo Frida Kahlo*, Donado por el pintor Diego Rivera, Mediante fideicomiso constituido por el señor Diego Rivera y el Banco de México, S. A., México, D.F., 1955, s 13.
- Rivera, Diego, "Frida Kahlo and Mexican Art", *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Whitechapel Art Gallery, London, 26 March-2 May 1982, Whitechapel Art Gallery, London, 1982, s 37.
- Rivera, Diego, "Frida Kahlo: Breve biografía", *Museo Frida Kahlo*, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968, s 8.
- Rivera, Diego, "Frida Kahlo y el Arte Mexicano", *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, t. I, número 2, México, octubre de 1943, ur D. Rivera, *Textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 282-293.
- Rivera, Diego, "Frida Kahlo y el Arte Mexicano", *Museo Frida Kahlo*, una edición conmemorativa las guías de los Museos de la Ciudad de México, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en la Ciudad de México, México, D.F., 1968, s 10.
- Rivera, Diego, "Hay Crisis en la Pintura Mexicana?", *Así*, México, 6 de enero de 1945, ur D. Rivera, *Textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 314-319.
- Rivera, Diego, "La Pintura de las Pulquerías", *Mexican Folkways*, México, jun.-jul., de 1926, vol II, núm. 7, páginas 6-15, ur D. Rivera, *Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 100-104.
- Rivera, Diego, "La Pintura Mexicana", *Excelsior*, México, 18 de marzo de 1942, ur D. Rivera,

- Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 254-282.
- Rivera, Diego, "La Questión del Arte en México", *Índice*, año I, núm. 3, marzo de 1952, ur D.
- Rivera, *Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 354-374.
- Rivera, Diego, "Los Retablos: Verdadera actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano", *Mexican Folkways*, México, oct.-nov., 1925, vol I, núm. 3, pp. 7-12, ur D. Rivera, *Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, s 90-98.
- Rivera, Diego, "Nota biográfica de Frida Kahlo", *Conmemoración del 50°. Aniversario del nacimiento de Frida Kahlo: 7 julio de 1910*, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, D.F., 1960, opag.
- Rivera, Diego, "Presentación", *Obras de Arturo Estrada*, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1955, opag.
- Rivera, Diego, *Textos de Arte*, Reunidos y presentados por Xavier Moysén, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986.
- Rivera, Diego, et. al., "Protest från oberoende konstnärer '30-30'", Mexico City, 7 november 1928 (Utgivet som affisch med en gravyr av G. F. Ledesma), i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 325-326.
- Rivera, Diego (with Gladys March), *My Art, My Life: An Autobiography*, Dover Publications, New York, (1960) 1991.
- Rivera Marín, Guadalupe, *Un Río, dos Riveras: Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, Alianza Editorial Mexicana, México, D.F., 1990.
- Rocha, Martha Eva, *El álbum de la mujer – Antología ilustrada de las mexicanas: Volumen IV / El porfiriano y la Revolución*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Col. Roma, D.F., 1991.
- Rochfort, Desmond, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco, 1998.
- Rodríguez, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, translation by Marina Corby, Thames and Hudson, London, 1969.
- Rodríguez, Ileana, *House / Garden / Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*, translated by Robert Carr and Ileana Rodríguez, Duke University Press, Durham / London, 1994.
- Rodríguez, Jeanette, "Guadalupe: The Feminine Face of God", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 25-31.
- Rodríguez, Jeanette, *Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women*, foreword by Fr. Virgilio Elizondo, University of Texas Press, Austin, 1996.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, (1969) 1983.
- Rodríguez Prampolini, Ida, "Encuesta", *México en el Arte*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cultura, SEP, Invierno de 1984/85, s 8.
- Rodríguez Prampolini, Ida, "Rivera's Concept of Art", *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society Detroit Institute of Arts in Association with W. W. Norton & Company, New York and London, 1986, s 131-137.
- Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London and New York, 1996.
- Rossi, Leena-Maija, "Att re-turnera blicken", *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna-Lena Lindberg, Norstedts, Stockholm, 1995, s 211-227.
- Rostas, Susanna, "The Production of Gendered Imagery: The Concheros of Mexico", *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus och Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996, s 207-229.
- Rubin, Jeffrey, "Ambiguity and Contradiction in a Radical Popular Movement", *Cultures of Politics*,

- Politics of Culture: Re-visioning Latin American Social Movements*, ed. Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino, Arturo Escobar, Westview Press, Boulder, Colorado, 1997, s 141-164.
- Rummel, Jack, *Frida Kahlo: A Spiritual Biography*, The Lives & Legacies Series, Crossroad Publishing Company, New York, 2000.
- Saborit, Antonio, "El Iztaccíhuatl en el Valle del Anáhuac", *Frida Kahlo*, coordinación editorial Luis-Martín Lozano, Landucci Editores, México, D.F., 2001, s 171-234.
- Salas, Elizabeth, *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*, University of Texas Press, Austin, 1990.
- Sampelayo, Carlos, "Pinto lo que puedo y como puedo", odatertat tidningsklipp ur ej angiven källa.
- Sancho, José Luis, *Philip II*, Aldeasa, Spain, 1998.
- Sandblom, Philip, *Creativity and Art: How Illness Affects Literature, Art and Music*, George F. Stickley, Philadelphia, Pennsylvania, 1987.
- Sandblom, Philip, "Frida Kahlo: Congenital Defect", *New York Times*, 23 december 1990, s 4.
- Sartre, Jean-Paul, *Existentialismen är en humanism*, Askelin & Häggglund, Stockholm, (1946) 1988.
- Saussure, Ferdinand, "The Linguistic Sign", *Semiotics: An Introductory Anthology*, edited with Introductions by Robert E. Innis, Indiana University Press, Bloomington, 1985, s 24-46.
- Schaefer, Claudia, *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*, The University of Arizona Press, Tucson and London, 1992.
- Schaffner, Ingrid, "Alchemy of the Gallery", *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, ed. Ingrid Schaffner and Lisa Jacobs, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1998.
- Scheman, Naomi, *Engenderings: Contructions of Knowledge, Authority and Privilege*, Routledge, New York and London, 1993.
- Schneider, Luis Mario, [text utan rubrik], *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*, Hrsg. Helga Prignitz-Poda, Salomón Grimberg und Andrea Kettenmann, Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1988, s 136.
- Schneider, Norbert, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*, Benedikt Taschen, Köln, 1994.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, "Introduction from *Between Men*", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991, s 463-478.
- Sex & Gender: The Human Experience*, ed. James A. Doyle and Michele A. Paludi, McGraw-Hill, Boston, Massachusetts, 1997.
- Un Siglo de Arte Mexicano: 1900-2000*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, México, D.F., 1999.
- Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.
- Simons, Patricia, "Inramade kvinnor: Blicken, ögat och profilen i renässansens porträttkonst", *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna-Lena Lindberg, Norstedts, Stockholm, 1995, s 53-87.
- Simons, Patricia, "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture", *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, Icon Editions, New York, 1992, s 39-57.
- Singer, Jans W., *Albrecht Dürer*, Hugo Schmidt Verlag, München, 1918.
- Siqueiros, David Alfaro, *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, S.A., México, D.F., 1977.
- Siqueiros, David Alfaro, "Tre upprop för en modern inriktning till den nya generationen amerikanska målare och skulptörer", *Vida Ameriana* (Barcelona, Spanien), maj 1921 (Första och enda nummer av denna tidskrift), i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521,

- Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 322-323.
- Siqueiros, David Alfaro, "Vädjan till proletariater", flygblad utgivet av *El Machete* (Mexico City), Söndagen 10 augusti 1924, i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 325.
- Siqueiros, David Alfaro et. al., "Manifest från Förbundet för mexikanska arbetare, tekniker, målare och skulptörer", *El Machete* (Mexico City) 1923, i "Appendix: Manifest", *Jord och frihet: Latinamerikansk konst 1830-1970*, Dawn Ades med bidrag av Guy Brett, Stanton Loomis Catlin och Rosemary O'Neill, översättning till svenska av Per Bjurström m fl., Nationalmusei utställningskatalog nr 521, Moderna Museets utställningskatalog nr 228, Stockholm, 1989, s 324-325.
- Sjölin, Jan-Gunnar (red.), *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Studentlitteratur, Lund, 1993.
- Smith, Bradley, *Mexico: A History in Art*, Phaidon Press, London, 1975.
- Smith, Terry, "From the Margins: Modernity and the Case of Frida Kahlo", *Block*, 1983, nr 8, s 11-23.
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelse: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Woman in Difference: Mahasweta Devi's 'Douloti the Bountiful'", *Nationalisms & Sexualities*, ed. Andrew Parker, et. al., Routledge, New York and London, 1992, s 96-117.
- Stanley, Liz, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester University Press, Manchester, 1992.
- Stavenhagen, Rodolfo, *Derecho Indígena y Derechos Humanos en América Latina*, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, El Colegio de México, México, D.F., 1988.
- Stein, Philip, *Siqueiros: His Life and Works*, International Publishers, New York, 1994.
- Stewart, Virginia, *45 Contemporary Mexican Artists*, Stanford University Press, 1951.
- The Story of Guadalupe: Luis Laso del la Vega's Huei tlamahuicoltica of 1649*, ed. and translated by Lisa Sousa, Stafford Poole, C. M., James Lockhart, Nahuatl Studies Series Number 5, UCLA Latin American Studies Volume 84, Stanford University Press, UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1998.
- Ström, Anna, *La Vida Loca: Röster från gängens El Salvador*, med bilder av Magnus Rosshagen, Atlas, Stockholm, 2000.
- Sullivan, Edward, "Aspects of Contemporary Mexican Painting", *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, Americas Society, New York, 1990, s 11-30.
- Sullivan, Edward, "Frida Kahlo in New York", *Arts Magazine*, March 1983, s 90-92.
- Sullivan, Edward, "Frida Kahlo in New York", *Pasion por Frida*, compiladores Blanca Garduño y José Antonio Rodríguez, Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, s 182-184.
- Sund, Judy, "Beyond the Grave: The Twentieth-Century Afterlife of West Mexican Burial Effigies", *The Art Bulletin*, December 2000, vol LXXXII, nr 4, s 734-767.
- Surrealistas en el Exilio y los Inicios de la Escuela de Nueva York*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- Söderblom, Inga, och Sven-Gustav Edqvist, *Litteraturhistoria för gymnasieskolan*, Biblioteks-förlaget, Stockholm, 1990.
- Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez*, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997.
- Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames and Hudson, New York, 1995.
- Taylor, Diana, "Opening Remarks", *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, ed. Diana Taylor and Juan Villegas, Duke University Press, Durham and London, 1994, s 1-16.

- Teish, Luisah, "The Warrior Queen: Encounters with a Latin Lady", *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, ed. by Ana Castillo, Riverhead Books, New York, 1996, s 137-146.
- Tibol, Raquel, "Diego Rivera and Frida Kahlo: An Exchange of Looks", *Diego Rivera – Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, 24 janvier-1 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998, s 55-66.
- Tibol, Raquel, *Frida Kahlo: An Open Life*, translated by Elinor Randall, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1993.
- Tibol, Raquel, *Frida Kahlo: Una Vida Abierta*, Editorial Oasis, México, 1983.
- Tibol, Raquel, *Hermenegildo Bustos: Pintor de Pueblo*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, Calzada México-Coyoacán, México, D.F., 1992.
- Tibol, Raquel, "Prólogo", *Diego Rivera: Arte y Política*, Selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, S.A., México, D.F., 1979, s 13-28.
- Tibol, Raquel, "Querida Frida, te abraza Hayden: La biógrafa se espantó de una vida abierta", *La Jornada*, Sección Libros, 9 noviembre 1985, s 1-4.
- Tickner, Lisa, "Feminism, Art History, and Sexual Difference", *Gender*, Fall 1988, nr 3, s 92-128.
- Tomlinson, Janis, *Painting in Spain: El Greco to Goya 1561-1828*, Calmann & King Ltd, London, 1997.
- Tompkins, Ptolemy, *The Monkey in Art*, M. T. Train / Scala Books, New York, 1994.
- de la Torriente, Lolo, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, Tomo I, Editorial Renacimiento, S. A., México, 1959.
- de la Torriente, Lolo, *Memoria y Razon de Diego Rivera*, Tomo II, Editorial Renacimiento, S. A., México, 1959.
- Townsend, Richard F., *The Aztecs*, Thames and Hudson, London, 2000.
- Traba, Marta, *Art of Latin America: 1900-1980*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- Trotskij, Leon, *Leon Trotsky on Literature and Art*, ed. Paul N. Siegel, Pathfinder Press, New York, 1977.
- Trotskij, Leo, *Litteratur och Revolution*, Röda Rummet, Stockholm, 1983.
- Tsaliki, Liza, "Women and New Technologies", *Feminism and Postfeminism*, ed. Sarah Gamble, Icoon Books, Cambridge, UK, 1999, s 80-92.
- Tuñón, Julia, *Mujeres en Mexico: Recordando una historia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., 1998.
- Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, ed. Karen Jacobson, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.
- Van Herik, Judith, "Simone Weil's Religious Imagery: How Looking Becomes Eating", *Immaculate and Powerful: The Female in Sacred Image and Social Reality*, ed. Clarissa W. Atkinson, Constance H. Buchanan and Margaret R. Miles, Beacon Press, Boston, 1987, s 260-309.
- Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*, Colección Austral, Espasa Calpe, S.A., Reimpresión exclusiva para México de: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., México, D.F., (1948), 2002.
- Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América Sur*, Agencia Mundial de Librería, [Barcelona], [1925].
- Vasconcelos, José, *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*, Translated and Annotated by Didier T. Jaén, Afterword by Joseba Gabilondo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997.
- Vázquez Bayod, Rafael, "Pintar la propia historia clínica: Una interpretación médica de la obra Frida Kahlo", *Frida Kahlo: Una Vida, Una Obra*, textos de Carlos Monsiváis y Rafael Vázquez Bayod, Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1992, 31-47.
- Villarreal, Madgalena, "Power and Self-Identity: The Beekeepers of Ayuquila", *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*, ed. Marit Melhuus and

- Kristi Anne Stoelen, Verso, London and New York, 1996, s 184-206.
- Voices of Mexico*, April-June 1997, Number 39.
- Voices of Mexico – Mexican Perspectives on Contemporary Issues*, January-March 1995, Number 30.
- Vorobëv, Marevna, *Life in Two Worlds*, (1962), utdrag i "Appendix 3" i G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and 'Feminine' Art, 1900 to the late 1920s*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, s 166-174.
- Warner, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Vintage Books, New York, 1983.
- Wendt Höjer, Maria, *Rädslans politik: Våld och sexualitet i den svenska demokratin*, diss., Liber, Stockholm, 2002.
- Widdifield, Stacie G., *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, University of Arizona Press, Tucson, 1996.
- Widerberg, Karin, *Kunskapens kön: Minnen, reflektioner och teori*, Norstedts, Stockholm, 1995.
- Williams, Adriana, *Covarrubias*, ed. Doris Ober, University of Texas Press, Austin, 1994.
- Witt-Brattström, Ebba, "Det var som att få sin kropp tillbaka, en kropp som gick med stora steg och skrattade högt", *Kärlek, makt & systerskap: 30 år av kvinnokamp*, red. Lena Olson, Göteborgs Stadsmuseum, Centraltryckeriet, Borås, 2002, s 26-28.
- Wolfe, Bertram, *Diego Rivera: His Life and Times*, Alfred A. Knopf, New York and London, 1939.
- Wolfe, Bertram, "Rise of Another Rivera", *Vogue*, 1938, nov 1, s 64, 131.
- Wolfe, Bertram, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Stein and Day Publishers, New York, 1963.
- Woodhull, Winifred, *Transfiguration of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Zamora, Martha, *Frida: El Pincel de la Angustia*, Martha Zamora (eget förlag), Bosque del Castillo, La Herradura, Estado de México, 1987.
- Zamora, Martha, "Frida Kahlo", *Frida Kahlo en Puebla*, Casa de la Cultura, Puebla, México, 1984, s 5-II.
- Zamora, Martha, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*, abridged and translated by Marilyn Sode Smith, Chronicle Books, San Francisco, 1990.
- Zavala, Iris, "Representing the Colonial Subject", *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, ed. René Jara and Nicholas Spadaccini, University of Minnesota Press, Minneapolis and Oxford, 1989, s 323-348.
- Zerón-Medina, Fausto, *Felicidad de México*, Clfo, México, 1995.
- Zerón-Medina, Fausto, *Felicidad de México*, Clfo, México, 1997.
- Zetterman, Eva, "Bilderna av Frida Kahlo: En omtolkning utifrån ett feministisk perspektiv", *Från runor till Modesty Blaise: Populärvetenskapliga föreläsningar hållna under Humanistdagarna den 22-23 oktober 1994*, Humanistdagboken nr 7, Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs universitet, 1994, s 243-253.
- Zetterman, Eva, "Frida Kahlos måleri: Ett mexikanskt bildspråk med ett nytt innehåll", *Frida Kahlo*, Millesgårdens utställningskatalog nr 49, Stockholm, 1997, s 35-43.
- Zetterman, Eva, "Frida Kahlo's Painting: Marginality and Transgression", *América Latina: Y Las Mujeres Qué?*, Workshop-Seminario "Investigación Nórdica sobre la Mujer en América Latina" (Mayo 1997), Serie Hania I, red Hania/ Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 1998, s 69-83.
- Zetterman, Eva, "Myten om Frida Kahlo", *Tvärtanten*, nr 2, 1997, s 5-8.
- Zetterman, Eva, "New Deal-projekten för konstnärer under 1930-talet: Försvunna bilder och en bortglömd epok", *Valör: Konstvetenskapliga studier*, nr 3-4, 2002, s 53-64.
- Zoraida Vázquez, Josefina, *Nacionalismo y Educación en México*, El Colegio de Mexico, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie 9, México, D.F., 2000,
- 20 Centuries of Mexican Art / 20 Siglos de Arte Mexicano*, The Museum of Modern Art, New York, in Collaboration with the Mexican Government, Museum of Modern Art and the Instituto de Antropología e Historia de México, Museum of Modern Art, New York, 1940.

- 20 *Century Portraits*, Text by Monroe Wheeler, The Museum of Modern Art, New York, 1942.
- 30-30! *contra la Academia de Pintura: Documentos del Grupo de Pintores 30-30!*, investigación documental Laura González Matute, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, INBA/CENIDIAP, México, D.F., 1993.
- 30-30! *contra la Academia de Pintura: 1928*, coordinadora del proyecto Laura González Matute, ensayo Carmen Gómez del Campo, Laura González Matute, Leticia Torres Carmona, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, INBA/CENIDIAP, México, D.F., 1993.
- 45 *Autorretratos de Pintores Mexicanos: Siglos XVIII a XX – II Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas, Secretaría de Educación Pública, 1947.
- 1900-talskonsten i Mexiko och det förflutnas närvaro, red. Håkan Wettre, Göteborgs konstmuseum, Göteborg, 1985.

FÖRKORTNINGAR

CENIDIAP	Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información de Artes Plásticas
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
D.F.	Distrito Federal
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
MNAP	Museo Nacional de las Artes Plásticas
MOMA	Museum of Modern Art
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

PERSONREGISTER

I följande personregister är inte Frida Kahlos namn med, inte heller namn i förordet, i bildtexter eller i citat.

- Abenz, Jaboco: 45
Acevedo de la Llata, Concepción (Madre Conchita): 138
Alcántara, Isabel: 20
de Alcibar, José María: 298
Alexandrov, Gregori: 39, 61
Alva de la Canal, Ramón: 52, 92, 95, 104, 124, 295, 296
Alvarado-Juárez, Francisco: 233
Alvarez Bravo, Lola: 46, 61, 200
Alvarez Bravo, Manuel: 46, 196, 198, 253
do Amaral, Tarsila: 325
Amor, Guadalupe: 43
Andersson, Daniel: 229-230
Angel, Abraham: 86-88, 90, 247, 293
Anguiano, Raul: 60, 285
Anguissola, Sofonisba: 249
Ankarling, Sinikka: 267
Ankori, Gannit: 21, 135, 136, 158, 270, 272, 278, 307, 312, 313, 318, 331, 332, 336
Anzaldúa, Gloria: 232, 245, 254
Appolinaire, Guillaume: 90
Arbide, Dolores: 268
Arendt, Hannah: 332
Arestizábal, Irma: 310
Aristofanes: 42
Armando, Carlock: 278
Arp, Jean: 198
Arquin, Florence: 317
Artaud, Antonin: 200, 320
Asúnsolo, María: 61
Atl, Dr (Gerardo Murillo): 43, 52, 85, 105, 307
Ávila Camacho, Manuel: 42, 48, 153
- Bachman, Donna G: 17
Baddley, Oriana: 22, 232, 310, 330
Baker, Josephine: 280
Bakewell, Elizabeth: 22, 161, 232
Bal, Mieke: 15, 305
de Balzac, Honoré: 42
Barr Jr, Alfred H: 316
Barthes, Roland: 236
Bartra, Eli: 19, 20
Bartra, Roger: 231, 284
- Bassols, Narciso: 139, 140
Bayeu y Subias, Francisco: 253
Beaudelaire, Charles: 42
de Beauvoir, Simone: 332
Begun, Henriette: 17, 133-135, 137, 204, 205, 207, 208
Behar, Robert: 29
Belli, Gioconda: 296, 333
Beloff, Angelina: 295
Bender, Albert: 220
Benedictus XIV: 242
Benítez: 105
Bergström, Irja: 18
Berliner, Isaac: 43, 278
Best Maugard, Adolfo: 43, 52, 56, 57, 84-86, 88-91, 101, 102, 105, 106, 120, 121, 126, 149, 166, 171, 247
Bhabha, Homi: 331
Biddle, George: 316
Billeter, Erika: 83, 84, 292
Bishop, Rita: 22
Bishop, Janet: 326
Blanchard, Maria: 90
Blixen, Karin (Isak Dinesen): 164, 165
Bloch, Lucienne: 124, 145, 192, 195, 228
Boas, Franz: 86
Boettinger, Maria: 278
Borg, Raine: 301
Borsa, Joan: 22
Bourdicu, Pierre: 296
Boytlér, Arcady: 254
Boytlér, Lina: 254
Braque, Georges: 90, 91
Brenner, Anita: 43, 192, 333
Breslow, Nancy Deffenbach: 338
Breton, André: 15, 43, 90, 192-196, 198, 200, 320
Breton, Aube: 196
Brilliant, Richard: 238
Broude, Norma: 15
Brown, Molton: 18
Brunelli, Elsa: 278
Bryson, Norman: 15
Buñuel, Luis: 200
Burbank, Luther: 124, 125
Burke, John: 138
Bustamante, Octavio: 95, 295
Bustos, Hermenegildo: 121, 310, 336
Butler, Judith: 14, 71, 157

- Byron, Lord: 43
- Cabrera, Luis: 67
- Cabrera, Miguel: 179, 182, 183
- Calderón, Antonio: 25, 26, 78, 271
- Calderón de la Barca, Fanny: 43
- Calderón y González (de Kahlo), Matilde: 25, 28-30, 41, 124, 140, 142, 151, 152, 271, 272
- Calles, Plutarco Elías: 10, 37, 67, 68, 86, 138, 139, 304
- Campin, Robert: 168
- de Campo, Germán: 31, 35, 67, 68
- Campos, Isabel: 29, 31, 130, 168
- Campos, Olga: 207, 279
- Cano, Gabriela: 237
- Cantinflas: 58
- Cardaña Espino (de Kahlo), María: 25, 142
- Cárdenas, Lázaro: 139, 192
- Cardoza y Aragón, Luis: 16
- Carrington, Leonora: 200, 247, 251, 330, 337
- Carroll, Lewis: 43
- Casanova, Carlos Illanes: 283
- de las Casas, Fray Bartolomé: 42
- Castañeda, Alfredo: 233
- Castellanos, Julio: 307
- Castillo, Debra: 77
- Castle, Terry: 136
- Castro, Rosa: 38, 50
- Cervantes, Miguel: 290
- de Cervantes Saavedra, Miguel: 42
- Chagall, Marc: 90
- Charlot, Jean: 24, 52, 69, 247
- Chase, Stuart: 316
- Chassériau, Théodore: 163
- Cháves, María Eugenia: 287
- Chávez, Carlos: 317
- Chedgzoy, Kate: 22
- Chiñas, Beverly Newbold: 62
- de Chirico, Giorgio: 90, 338
- Clarke, Kenneth: 306
- le Clézio, J M G: 19
- Cocteau, Jean: 90
- Columbus, Christofer: 11, 17, 253
- Comisarenco, Dina: 305
- del Conde, Teresa: 16, 17, 20, 135, 267, 268, 309
- Cooley, Paula: 22, 142, 143, 229
- Coppedé, Carlo: 282
- Cordero, Juan: 282
- Córdova, Arnaldo: 281
- Cornell, Joseph: 196, 197
- Coronel Rivera, Juan: 29, 271, 277
- Cortéz, Hernán: 42, 230, 231, 241, 242, 245
- Costa, Olga: 247
- Covarrubias, Miguel: 39, 61, 86, 173, 178, 212, 213
- Covy, Arthur: 121
- Crommie, David: 323
- Crommie, Karen: 323
- Cruz, Barbara: 19
- de la Cruz, Sor Juana Inés: 11, 43, 179, 182-184, 186, 253, 254, 257, 314, 338
- Cuahtémoc: 231
- Cueto, Germán: 75
- Cunningham, Imogen: 46
- Curie, Marie: 43
- Cypress, Sandra Messinger: 232
- Dali, Salvador: 197
- Darwin, Charles: 42, 64, 185, 186, 190, 191, 315
- Debroise, Olivier: 24, 55, 57, 106, 107, 230, 281-282, 310
- Delaroix, Eugéne: 34
- Dewey, John: 192
- Díaz, Porfirio: 10, 26, 27, 47, 65, 218
- Díaz del Castillo, Bernal: 230
- Domingo Lavín, José: 151
- Domínguez, Edmé: 288, 311
- Drucker, Malka: 19
- Duchamp, Marcel: 90, 196, 197, 198
- Duncan, Isadora: 43
- Durant, Kenneth: 133
- Dürer, Albrecht: 185, 249
- Earhart, Amelia: 121, 300
- Edelson, Mary Beth: 337
- Eder, Rita: 44
- Egnolff, Sandra: 20
- Ehrenburg, Ilya: 43
- Einstein, Albert: 42
- Eisenstein, Sergej: 39, 61
- Eloesser, Leo: 133-135, 137, 204
- Eluard, Paul: 90
- Enciso, Jorge: 52
- Engels, Friedrich: 42
- Ernst, Max: 224
- Estrada, Arturo: 202, 215
- Estrada, José María: 121, 310, 336
- d'Estrées, Gabrielle: 89, 163
- Eurípides: 42
- Exter, Alexandra: 90
- van Eyck, Jan: 221

- Farill, dr Juan: 208
 Faure, Elie: 56
 Fernández, Fernando: 89
 Fernández, Justino: 16
 Fernández, Octavio: 192
 Filip II: 163, 224
 Fine Collins, Amy: 136
 Ford, Henry: 30
 Fox, Vicente: 10, 68
 Franco, general Francisco: 37, 192
 Franco, Jean: 22, 253
 Fraser, Valerie: 22, 232
 Frederick, Eva: 112
 Freeman, Joseph: 133
 Freud, Sigmund: 42, 68, 151
 Freund, Gisèle: 43, 46, 212
 Friedman, Susan Stanford: 70

 Gabilondo, Joseba: 288
 Galán, Julio: 233
 Galeano, Benita: 38
 Gamboa, Fernando: 199
 García Bustos, Arturo: 17, 202, 318
 Garland, Judy: 251
 Garrard, Mary: 15
 Garza, Hedda: 19
 Garzía, dr: 135
 Garzía, Rupert: 233
 Genet, Jean: 43
 Gentileschi, Artemisia: 305
 Gibran, Kahlil: 42
 Giffords, Gloria Fraser: 128, 251
 Gilmore, Leigh: 14, 144
 Goddard, Paulette: 217
 Godoy Rendón, Luis Alfredo: 270
 van Gogh, Vincent: 15, 237
 Goitia, Francisco: 307
 Gómez, Marte R: 42, 277
 Gómez Arias, Alejandro: 29, 31-33, 36, 37, 44, 50, 67-69, 78, 83-85, 89, 95, 99, 104, 118, 203, 204, 206, 272, 295
 Gómez Peña, Guillermo: 233
 Gómez Robleda, José: 295
 González, Bartolomé: 249
 González y González, Cristina: 25
 González y González, Isabel: 25, 82
 González Navarro, Moisés: 78
 González Ramírez, Manuel: 295
 Goodyear, A Coonger: 186, 196
 Gorkij, Maxim: 42
 Grimberg, Salomon: 169, 204, 212, 309, 321
 Grosz, George: 316

 Grünewald, (Isaac): 90
 Guadarrama, Ramón Alva: 75
 Gubar, Susan: 24, 164, 165
 Guerrero, Emilio García: 52
 Guerrero, Xavier: 52, 75
 Guggenheim, Peggy: 197, 198
 Gutiérrez, Rodríguez: 282
 Guzman, Eulalia: 278
 Gyllenstedt, Marianne: 279

 Hale, Dorothy: 196
 Hardin, Terri: 19, 292
 d'Harnoncourt, René: 139
 Harris, Ann Sutherland: 17
 Hebdige, Dick: 246
 Helland, Janice: 336
 Helm, MacKinley: 16, 43, 162, 198, 313
 Henestrosa, Alfa: 61
 Henle, Fritz: 46
 Hernández, Ernesto: 89
 Hernández, Ester: 245
 Herrán, Saturnino: 54, 282, 285
 Herrera, Hayden: 12, 17-20, 23, 26, 29, 35, 39, 45, 46, 50, 54, 67, 68, 81, 82, 133, 134, 136, 146, 151, 161, 173, 186, 195-197, 199, 203-208, 212, 213, 228, 254, 267, 270-272, 276, 277, 279, 283, 295, 296, 301, 306, 317-318, 327, 332, 338
 de Herrera, Miguel: 179, 298
 Herzog, Don Jesús Silva: 281
 Hidalgo, Miguel: 242
 Hitler, Adolf: 43
 Homeros: 42
 Horna, José: 200
 Horna, Kati: 200
 Hound Hahe, Emily: 278
 Hurlburt, Laurance: 276
 Höch, Hanna: 304

 Iduarte, Andrés: 31, 45
 Infanta Isabel Clara Eugenia: 163, 224
 de Islas, Andrés: 179
 Iturbide, Graciela: 61
 Izaguirre, Leandro: 282
 Izquierdo, María: 16, 41, 60, 61, 78, 132, 247, 285, 290, 320

 Jacob, Max: 90
 Jacobsen: 90
 Jaén, Didier: 288
 Jaime, Carmen: 31, 95, 295
 Jamis, Rauda: 20, 268

- Jara, José María: 282
 Jawaharlal, Nehru: 42
 Johannesson, Lena: 14, 165
 Johansson, Anna: 286
 José, Dolores: 277
 José Paz, Marie: 290
 Joyce, James: 43
 Juan Diego: 241-243
- Kahlo, Adriana: 26, 27, 41, 152, 277
 Kahlo, Cristina: 26, 27, 29, 152, 154, 212, 216, 250, 277
 Kahlo, Guillermo (Wilhelm Külo): 9, 23, 25-30, 41, 42, 46, 82, 89, 105, 121, 152, 166, 271, 277, 291, 298
 Kahlo, Margarita: 27
 Kahlo, María Luisa: 27
 Kahlo, Matilde: 26, 27, 41, 152, 277
 Kahlo Piñedo, Antonio: 152, 216, 250
 Kahlo Piñedo, Isolda: 82, 110, 136, 152, 216, 250
 Kaminsky, Amy: 70-73, 265, 291, 331
 Kandinsky, Wassily: 90
 Kaufmann, Edgar Jr: 160, 161, 165
 Kaufmann, Edgar Sr: 160
 Kettenman, Andrea: 19
 Kolko, Bernice: 46
 Kollontay, Alexandra: 36-37, 43, 275
 Krause, Barbara: 20
 Krogh, Per: 90
 Külo, Henriette Kaufmann: 25
 Külo, Jakob Heinrich: 25
 Külo, María Enriqueta: 25
 Külo, Paula: 25
- Lamba, Jaqueline: 136, 192, 193, 196
 Laurencin, Marie: 43, 90
 de Lauretis, Teresa: 14
 Lazo, Agustín: 86
 Leal, Fernando: 52, 92, 247
 Ledesma, Gabriel Fernández: 60, 285
 Legér, Anne Marie: 332
 Lenin: 42, 43, 58, 124, 191
 Lesley, Parker: 153
 Levy, Julien: 161, 195, 196
 Limantour, José Yves: 26
 Lindauer, Margaret: 20, 137, 154, 155, 166, 239, 276, 302, 310
 Lindberg, Anna-Lena: 284
 Lindbergh, Charles: 61, 121, 138, 299-300
 Lira, Agustín: 295
 Lira, Miguel: 85, 89, 95, 104, 105, 295, 296
- Littman, Robert: 290
 Liu, Lydia: 241
 Lomas, David: 22, 150
 Lomnitz-Adler, Claudio: 65
 López, Andrés: 311, 327
 López, Yolanda: 245
 Lowe, Sarah: 20, 303, 312
 Lozano, Luis-Martín: 21, 86, 90, 92, 268
 Luce, Clare Boothe: 196
- MacAdam, Barbara: 83, 84
 Machado, Gerardo: 34
 Macías, Anna: 23, 44
 Magritte, René: 198
 Malintzín: 11, 230-232, 236, 241, 244-246
 Maples Arce, Manuel: 90-92, 94, 96, 97, 104, 295
 Marcos, Subcomandante: 77, 281, 290
 Marín, Federico: 17, 45, 279
 Marín, Guadalupe (Lupe): 44, 45, 61, 114, 134, 193, 228, 244
 Marín, J de Jesús: 45, 134, 145
 Marinetti, Filippo Tommaso: 90
 Markus, Ruth: 313
 Marnham, Patrick: 285
 Martínez, Luis María: 59, 139
 Marx, Karl: 42, 75, 212
 de Maupassant, Guy: 42
 Mella, Julio Antonio: 34, 35, 38, 68, 274
 Mendieta, dr: 213
 Mendieta y Nuñez, Luis: 79
 Mendiz Bolio, Antonio: 254
 Mercader, Ramón: 194, 195
 Merewether, Charles: 22, 255, 256, 313
 Mérida, Carlos: 52, 75, 105
 Mesa-Bains, Amalia: 233
 Meyer, Jean: 24
 Michel, Concha: 37
 Milner, Frank: 19, 135, 136
 de Miranda, Juan: 179, 182
 Moctezuma: 230, 231
 Modersohn-Becker, Paula: 114, 115
 Modigliani, Amedeo: 90
 Modotti, Tina: 21, 34, 35, 38, 43, 61, 244, 274
 Mondragon, Magdalen: 278
 Mondrian, Piet: 90
 Monroe, Marilyn: 238, 335
 Monroy, Guillermo: 202
 Monsiváis, Carlos: 20, 21, 77
 Montenegro, Roberto: 43, 52, 60, 105, 179, 216, 247, 285, 314
 Mora y del Río, José: 138

- Morlete Ruiz, Juan Patricio: 311
 Moro, Antonio: 249
 Moro, César: 200
 Morrow, Dwight: 138, 139
 Moxey, Keith: 14, 15
 Mulvey, Laura: 21, 143, 254, 306
 Muray, Nickolas: 39, 46, 136, 162, 196, 197, 201, 202, 212, 213, 218
 Mörner, Magnus: 78-79, 291
- Nead, Lynda: 306
 Nehamas, Alexander: 14
 Nochlin, Linda: 17, 18
 Noguchi, Isamu: 136, 196
 Novo, Salvador: 31, 106, 107, 273
 Nuñez, Dulce María: 233
- Obregón, Alvaro: 51, 67, 68, 105, 138, 139
 Obregón, José María: 282
 O'Gorman, Juan: 17, 41, 43, 45, 247
 O'Keefe, Georgia: 136, 196
 Olín, Nahui: 43
 Olmedo Patiño, Dolores: 61, 136, 280, 303
 Orenstein, Gloria: 17
 Orozco, José Clemente: 33, 52, 54, 55, 58, 75, 140, 236, 247, 253, 280, 282, 283, 304, 307, 331
 Ortíz, Alejandro: 35
 Ortíz Rubio, Pascual: 68, 139, 304
 Ovidius: 254
- Paalen, Wolfgang: 200
 Padill, Ezequiel: 92
 Paine, Frances Flynn: 124
 de Palencia, Isabel: 37, 43, 275
 Pani, Alberto: 56
 Panofsky, Erwin: 185
 Paporov, Yuri: 213
 Paresce, Ella: 213
 Parra, Felix: 282
 Paul VI: 335
 Paz, Octavio: 24, 36, 41, 42, 72, 78, 179, 182, 183, 229, 231, 232, 237, 289, 290
 Peláez, Amelia: 325
 Pellicer, Carlos: 31, 46, 56, 273, 280
 Penrose, Roland: 249, 336
 Pérez, Laura: 277
 Pernoud, Emmanuel: 312
 Petersen, Karen: 17
 Picabia, Francis: 90
 Picasso, Pablo: 90, 197, 214, 217
 Piland, Sherry: 17
- Pisanello: 338
 Platon: 42
 Poe, Edgar Allan: 43
 Pollock, Griselda: 15
 Poniatowska, Elena: 38
 Portes Gil, Emilio: 67, 138
 Posada, José Guadalupe: 218, 219, 304
 Pourbus, Franz: 249
 Pratt, dr: 134, 137
 Prignitz-Poda, Helga: 19
 Proenza, Teresa: 136
 Proust, Marcel: 43
 Pruneda, Alvaro: 59
- Rabelais, Francois: 42
 Rahon, Alice: 200, 247
 Ramírez, Ignacio: 58
 Ramos Martínez, Alfredo: 106
 Rembrandt: 15, 237
 Renyolds, Mary: 196
 Revueltas, Fermín: 52, 75, 82, 291
 Reyes, Aurora: 43
 Reyna, Agustina: 31
 de Ribera y Argomanis, José: 243
 Richmond, Robin: 19, 20
 Rico, Araceli: 19
 del Rio, Dolores: 136
 Rios Cárdenas, María: 308
 Rios y Valles, Jesús: 295
 Rivas Mercado, Antonieta: 44
 Rivera, Diego: 12, 16-21, 23, 24, 28, 30, 31, 33, 34, 38, 39, 41-45, 50, 52, 55-62, 67, 68, 75, 78, 81, 82, 86, 91, 97, 104-106, 114, 118, 119, 121, 124, 125, 128, 130, 133, 134, 136, 138-140, 142, 145, 154, 155, 161, 162, 165-167, 178, 179, 185, 191-194, 198-200, 202, 207, 212-216, 218-222, 224, 226-229, 240, 244, 247, 250, 254, 265, 271, 273, 276-278, 283, 284, 288, 299, 301, 305, 309, 321, 325, 327, 336
 Rivera, Marika: 97
 Rivera, Miguel Angel: 295
 Rivera Marín, Guadalupe: 21, 278
 Rockefeller, Mr John D: 316
 Rockefeller, Mrs John D: 316
 Rockefeller, Mr Nelson A: 316
 Rockefeller, Mrs Nelson A: 316
 Rodríguez, Abelardo: 304
 Rodríguez, Antonio: 201
 Rodríguez, Ileana: 296
 Rodríguez Juárez, Juan: 327
 Rodríguez Lozano, Manuel: 107, 128, 297, 301

- Rodríguez Prampolini, Ida: 16, 200
 Rolando Covarrubias, Rosa: 39, 61, 212, 213, 285
 Roosevelt, Franklin D: 55, 283
 de la Rosa, Rolando: 335
 Rossetti, Dante Gabriel: 238, 332
 Rousseau, Henri: 176, 313
 Rubin, Jeffrey: 62
 Ruiz, Antonio: 86, 236, 247, 331
 Ruiz, Magdalena: 163
 Rummel, Jack: 20, 303
 Rööf, Gunilla: 303
- Saborit, Antonio: 21
 Salas, Angel: 31, 95, 295
 Sánchez Coello, Alonso: 163, 164, 222, 223, 249
 Sandblom, Philip: 203, 321
 Sanger, Margaret: 43, 135
 Sartre, Jean-Paul: 331-332
 Satie, Eric: 90
 Saussure, Ferdinand: 13
 Schaefer, Claudia: 22
 Schneider, Luis Mario: 318
 Schopenhauer, Arthur: 26
 Schwitters, Kurt: 90
 Sedgwick, Eve Kosofsky: 157
 Senteno, Manuel: 268
 de la Serna, Gómez: 104
 Shahn, Ben: 316
 Shapiro, Meyer: 186, 316
 Sherman, Cindy: 237
 Sierra, Justo: 68
 Silberstein, Bernard: 46
 Simmel, Georg: 157
 Siqueiros, Angelica: 61, 285
 Siqueiros, David Alfaro: 30, 33, 34, 43, 52, 54-56, 58, 61, 62, 74-76, 79, 80, 176, 194, 240, 247, 253, 273, 283, 285, 316, 330
 Sklar, Mary Shapiro: 186, 315
 Sköld, (Otto): 90
 Smith, Terry: 22
 Soutine, Chaim: 90
 Stalin: 42, 191, 233, 234
 Stanley, Liz: 145
 Stavenhagen, Rodolfo: 72, 289
 Steinbeck, John: 43
 Stendahl (Henri Beyle): 42
 Stewart, Virginia: 16
 Stieglitz, Alfred: 316
 Stone, Allucquere Rosanne: 145
 Sullivan, Edward: 18, 267
- Sund, Judy: 59, 277, 301
- Tamayo, Rufino: 60, 86, 88, 90, 244, 285, 293
 Tanning, Dorotea: 224
 Tashjian, Dickran: 198
 Taylor, Elizabeth: 238
 Teresa av Ávila: 169
 Throckmorton, Spencer: 175, 312, 330
 Tibol, Raquel: 17, 20, 21, 23, 28, 29, 35, 49, 50, 133, 134, 151, 175, 205-207, 210, 213, 215, 228, 268, 271, 276, 280, 327
 Toledano, Lombardo: 53
 Tolstoy, Leo: 42
 Toor, Frances: 43
 Toral, José de Leon: 138
 Toro, Alfonso: 42, 43, 278
 Toussaint, Manuel: 91, 92, 105
 Tresguerras, Francisco Eduardo: 327
 Trotskij, Leon: 38, 41-43, 49, 136, 171, 191-196, 200, 205, 224, 315, 316
 Trotskij, Natalija Sedova: 192, 193, 315
 Trumbull: 121
 Tse-Tung, Mao: 42, 49
 Tsonev, Todor: 315
 Tzara, Tristan: 90
- Vallejo, José Antonio: 152
 Varo, Remedios: 200, 247
 Vasconcelos, José: 11, 24, 44, 51-53, 55-57, 60, 63-71, 73, 85, 86, 105, 139, 191, 222, 230, 237, 246, 257, 258, 282, 288, 289
 Vázquez Bayod, Rafael: 20, 207
 Velasco y Polo, Guillermo: 29, 45, 204
 Velázquez da Silvas, Diego: 249, 251
 Vespucci, Amerigo: 11, 71
 Vidali, Vittorio: 35
 Villa, Alfonso: 295
 Villa, Pancho: 98, 99, 296
 Villalobos, Juan: 175, 179
 Villarutia, Xavier: 31
 da Vinci, Leonardo: 247, 250, 337
 Vorobëv, Marevna: 90, 97
- Warhol, Andy: 238
 Warner, Marina: 142
 Weil, Simone: 332, 337
 Weston, Edward: 39, 43, 46
 Whitman, Walt: 43
 Widerberg, Karin: 24, 156-158
 Wilde, Oscar: 43
 Wilson, J J: 17

Wolfe, Bertram: 15-17, 23, 24, 30, 43, 59, 81,
84, 133, 171, 194, 195, 207, 213, 214, 227-
229, 288

Wolfe, Ella: 30, 194, 196, 201, 313

Wollen, Peter: 21, 254, 306

Wright, Frank Lloyd: 160

Ximénez, Hermilio: 52

Zamora, Martha: 17, 19-21, 135, 136, 144,
208, 239, 306, 318, 327

Zapata, Emiliano: 34, 62, 98, 214, 216, 281,
296

Zárraga, Ángel: 60, 285

Zendejas, Adelina: 31, 37, 38, 214, 267, 323

Zenil, Nahum B: 233

Zerón-Medina, Fausto: 253

Zollinger, dr: 134

Zorn, Anders: 89, 294

Öberg, Johan: 318

Gothenburg Studies in Art and Architecture

ISSN 0348-4114

Editor: Lena Johannesson

Gothenburg Studies in Art and Architecture include theses by members of the Department of Art History and Visual Studies of Göteborg University.

Send your orders to your bookseller or to

Acta Universitatis Gothoburgensis Box 222 SE-405 30 Göteborg

VOLUMES PUBLISHED

1. Bergström, Ingvar, *Interpretationes selectae*. 1978. 54 P.
ISBN 91-7346-057-5
2. Krauss, André, *Vincent van Gogh. Studies in the Social Aspects of his Work*. 1983. 205 P.
ISBN 91-7346-118-0
3. Wadell, Maj-Brit, *Evangelicae historiae imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen*. 1985. 70 P.
ISBN 91-7346-149-0
4. Eriksson, Yvonne, *Tactile Pictures. Pictorial Representations for the Blind 1784-1940*. 1998. 303 P.
ISBN 91-7346-329-9
5. Nodin, Eva, *Eстетisk pluralism och disciplinerande struktur. Om barnkolonier och arkitektur i Italien under fascismens tid*. 1999. 345 P.
ISBN 91-7346-363-9
6. Wängdahl, Lars, "En natur för män att grubbla i". *Individualitet och officialitet i varbergs-kolonins landskapsmåleri*. 2000. 219 P.
ISBN 91-7346-376-0
7. Nordstrand, Charlotta Hanner, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*. 2000. 413 P.
ISBN 91-7346-378-7
8. Ekberg, Micael, *Torben Grut. En arkitekt och hans ideal*. 2000. 332 P.
ISBN 91-7346-388-4
9. Fredin, Ingrid, "I skuggan av Halmstadgruppen". *Konstnären Arvid Carlson och Hallandsringen*. 2001. 384 P.
ISBN 91-7346-408-2
10. Hamberg, Per Gustaf, *Temples for Protestants. Studies in the Architectural Milieu of the Early Reformed Church and of the Lutheran Church*. 2002. 371 P.
ISBN 91-7346-425-2
11. Borg, Raine, *Smålands medeltida dopfuntar. En inventering i komparativ belysning*. 2002 VOL. 1. 281 P. *Catalogue raisonné*. VOL. 2. 392 P.
ISBN 91-7346-439-2
12. Dahlström, Per, *Särlingskap och konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapsteorin*. 2002. 320 P.
ISBN 91-7346-453-8
13. Mankell, Bia, *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*. 2003. 406 P.
ISBN 91-7346-465-1
14. Zetterman, Eva, *Frida Kablos bildspråk – ansikte, kropp & landskap. Representation av nationell identitet*. 2003. 371 P.
ISBN 91-7346-470-8

DEN MEXIKANSKA KONSTNÄREN Frida Kahlo (1907-1954) är kanske mest känd för sina många självporträtt. I merparten av de texter som skrivits om Frida Kahlo har självporträtten främst kommit att tolkas som uttryck för ett personligt lidande. I denna avhandling undersöks istället Frida Kahlos självporträtt som ett projekt i anslutning till en övergripande strävan efter en ny nationell identitetsformulering. Frida Kahlos bildproduktion sammanfaller med en historiskt avgränsad tidsepok i Mexiko efter revolutionen på 1910-talet, då ett hoppfullt framåtblickande förankrades i ett historiskt och kulturellt bakåtblickande. Länken mellan kropp, ansikte och landskap i Frida Kahlos självporträtt motsvaras av en plats- och tidsspecifik kontext. Likaså det inslag av våld som kropparnas och landskapets terräng bär spår av. Vad handlar det om? Varför är en indiansk etnicitet så starkt betonad i Frida Kahlos självporträtt, när hon hade en till största delen europeisk familjebakgrund? Hur förhåller sig Frida Kahlos identitetsdefinition i relation till en samtida diskurs kring nationell identitet? Dessa är några av de frågeställningar som undersöks i Eva Zettermans avhandling, som även innehåller en kritisk granskning av några av de myter som växt fram kring Frida Kahlos biografi. Kapitlen följer ett kronologiskt tidsförlopp, samtidigt som de är tematiskt upplagda och genomgående diskuteras utifrån ett genusperspektiv. Några av de områden som berörs handlar om ras och etnicitet, kropp, kön och sexualitet, problematiken i en nationell identitetsformulering, samt den lidandediskurs som självporträtten skrivs in i. Boken innehåller 82 illustrationer, samtliga i svartvitt.



Acta Universitatis Gothoburgensis
Gothenburg Studies in Art and Architecture
ISSN 0348-4114
Editor: Lena Johannesson