



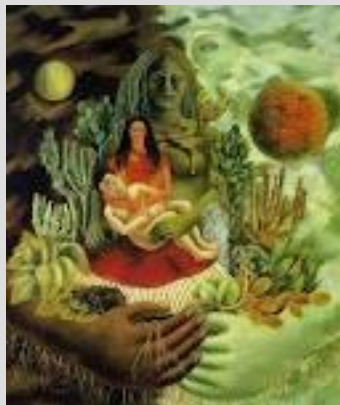
Milana Rajić

Četiri slike Fride Kalo sa motivom androginiteti u svetlu semiotičke analize

Kako u Platonovom mitu o androginu, tako i u Jungovom razumevanju anime i animusa, nailazimo na shvatanje da je svako ljudsko biće, bez obzira na pol, suštinski podvojeno na muški i ženski princip. Dvopolna struktura čoveka proističe iz drevnog verovanja da su muškarac i žena nekada tvorili jedno svemoćno telo, koje su gnevni bogovi raspolutili i tim činom osudili svako od rastavljenih bića da doveka tragaju i žude za srodnom polovinom, koja će ih dopuniti i ukinuti tegobni osećaj ne celovitosti. U tom kontekstu možemo tumačiti snažnu, neobjašnjivu, gotovo ontološku potrebu meksičke slikarke Fride Kalo za blizinom i, uopšte, posedovanjem supruža, takođe meksičkog umetnika, muraliste Dijega Rivere.

Jednom prilikom Frida Kalo je zapisala – „Ja sam on, u dubini svojih najiskonskijih i najstarijih ćelija, on je u svakom trenutku moj sin, moje dete što se rađa u svakom trenutku, svakog dana, iz moje rođene utrobe“¹, a potom je, 1949. godine, istu misao prenela i na platno.

¹ Frida Kalo, *Dnevnik: intimni autoportret*, Clio, Beograd, 2002, str. 31.



*Ljubavni zagrljaj Univerzuma,
Zemlje (Meksika), Mene, Dijega i Sinjor Ksolotla
(1949)*

Denotativni značenjski nivo slike sadržan je u prikazu koegzistencije noći i dana, na čijem su fonu ruke antropomorfizovanog Univerzuma obgrlile gradacijski postavljene Majku Zemlju od gline i stene, Fridu u tradicionalnom Tehuana kostimu, trooku bebu-Dijega i psa Sinjor Ksolotla, u okruženju autohtone meksičke flore.

Na konotativnom nivou značenja delo vizuelizuje Fridinu opsesivnu, incestuoznu fantaziju da porodi Dijega i na taj način dosegne majčinstvo. Čin rađanja obeležen je hronotopom prapočetka (bezvremenost u amorfnom prostoru) i uzdignut je do razmera božanskog. Fridina životodavna moć hipertrofirana je prisustvom okamenjene Majke Zemlje, čiji istaknuti atributi ženstvenosti asociraju superiorno plodotvorno načelo i blagonaklonim zagrljajem lelujave vrhovne stvoriteljke, Majke Univerzuma.

Sintagmatski plan slike predočava frontalni gradacijski poredak naslikanih pojava, koji ostvaruje antiklimaks u pogledu intenziteta demijurških, rađajućih moći, ali i klimaks s obzirom na stepen čovekolikosti. Pozadinski deo slike vertikalno je razdeljen na prikaz dana i noći, a položaj ruku Majke Univerzuma horizontalno deli gornji prostor kosmosa od donjeg ljudskog prostora, koji je opet podeljen na svet živih (desno) i svet mrtvih (levo), čiji je čuvar pas Sinjor Ksolotl.

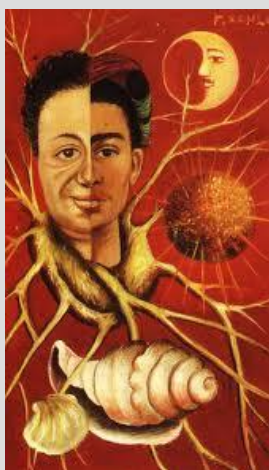
Na paradigmatomskom planu slike totalitet sveta sugerisan je posredstvom digitalnih opozicija – noć/dan, mesec/sunce, bela ruka/crna ruka, svet mrtvih/svet živih, čovek/Bog, kultura/priroda.

Meksički kaktusi i tropično rastinje metonimijski dozivaju Meksiko, domovinu supružnika, a kosmička ravnoteža Sunca i Meseca u astečkoj mitologiji metaforički je dovedena u vezu sa

saglasjem Fridinog i Dijegovog bića. Međusobna uslovljenost Sunca i Meseca analogna je simbiozi majke-Fride i starmalog Dijega.

Prisustvo socijalnog koda na slici objavljuje se posredstvom odeće, te se tako tradicionalnim Tehuana kostimom Frida kulturološki identifikuje kao pripadnica meksičkog naroda. Isto tako, nagost Dijega-novorodjenčeta semantizuje njegovu socio-kulturnu neintegrisanost.

Slika Dijego i Frida (1929-1944) jeste Fridin poklon Dijegu za petnaestogodišnjicu braka, pa otuda u naslovu i sadrži vremenski period njihovog zajedničkog života.



Dijego i Frida (1929-1944)

(1944)

Na prvi pogled uočavamo da na crvenoj pozadini polovine lica Dijega i Fride, pričvršćene ogoljenim granama, tvore jedno lice i da su ispod tog dvodelnog portreta naslikane školjke, a desno od njega Mesec i Sunce.

U skrivenom, prenesenom smislu dvopolni lik izrasta upravo na podlozi crvene boje, jer ona konvencionalno simboliše ljubav. Dvojaka struktura portreta ospoljava činjenicu da Dijego i Frida nisu par, već jedno biće, nedeljivi identitet.

Sintagmatika slike svedena je na razlikovanje frontalnog i pozadinskog dela slika i na odnos leva, ženska, nečista i desna, muška, pozitivna strana. Lajtmotivska združenost Sunca i Meseca metafora je bračnog sklada muškarca i žene, a polu-lica i muškoženska glava sinegdohalna su zamena za celinu androgino tela.

Ogoljene grane funkcionišu kao znak simbol, svojom ambivaletnošću reprezentuju život, regeneraciju i smrt, dekadenciju. Njihova pojava uopšte ne čudi, budući da je Frida

navedenim vremenskim odsekom iz naslova obuhvatila ne samo godine zajedništva, već i brojne raskide i emotivna razilaženja. Dve školjke jesu takođe znak simbol i označavaju život, zajednicu ljubavi.

Naredna slika, odabrana za predmet semiotičke analize, naslovljena sa Dve Fride, nastala je ubrzo nakon razvoda sa Dijegom. U svom Dnevniku, Frida je zapisala da je sliku delom inspirisala i imaginarna školska drugarica, o kojoj je često razmišljala dok je ležala u gipsu.



Dve Fride
(1939)

Na slici vidimo kako pod olujnim nebom dve Fride, jedna u Tehuana haljini i druga u viktorijanskoj vezenoj venčanici, sede na klupi i drže se za ruke, povezane zajedničkom arterijom. Frida u tradicionalnoj meksičkoj nošnji drži Dijegov dečački portret kao amajliju, a Frida u evropski stilizovanoj haljini u ruci ima makaze, kojima je presekla krvotok. Obe Fride imaju naturalistički prenaplašena srca, od kojih je desno celo, a levo ranjeno. Trijadna spona između dve Fride (klupa, ruka u ruci, arterija) piktoreskno sugerise da je reč o jednoj ženi, dezintegrisane ličnosti i udvojenog identiteta. Frida na desnoj strani klupe jeste pređašnja Frida pučkog izgleda, koju je Dijego voleo i poštovao, a žena na levoj strani klupe predstavlja sadašnju, kosmopolitsku Fridu, povređenu i usamljenu.

Sintagmatska ravan slike svedena je na razdeljenu pozadinu, na bezlično tlo i tmurno nebo, kao i na dominantni odnos desno/levo. U kontekstu paradigmatike prepoznajemo opozitni prikaz dve Fride: Tehuana kostim/čipkasta viktorijanska venčanica, čitavo/raskrvavljeno srce, Dijegov portret/makaze u ruci.

Olujno nebo iza udvostručene Fride, metaforički ospoljava Fridine unutrašnje nemire i konflikte, Dijegov portret u Fridinoj ruci funkcioniše kao indeksni znak, jer metonimijski upućuje na Fridino nekadašnje posedovanje Dijega i njegove ljubavi.

Hiperbolična srca sa slike jesu znaci simboli, pri čemu desno, celo srce semantizuje spokoj, ispunjenost, a levo, ranjeno patnju, emotivni slom. Makaze u Fridinoj ruci takođe reprezentuju znak simbol i ukazuju na destrukciju, zlokobne, subverzivne sile, ali i na rascepljenost, razvodnjenost, nekonzistentnost ličnosti. Naposljetku, u postupku dekodiranja socijalnog koda, uviđamo da je odećom ovoga puta signalizovana emotivna distanca i promena socio-kulturnog miljea.

Poslednja slika, koja potvrđuje androgini koncept Fridinog slikarskog dara, poznata je kao *Autoportret sa podšišanom kosom*. Slika je takođe nastala nakon Fridinog i Dijegovog razvoda i nije usamljeni primer Fridinog odevanja u muškarca, jer je ona i ranije, još kao vrlo mlada, neretko oblačila mušku odeću, pa je često na porodičnim fotografijama izgledala potpuno androgino.



Autoportret sa podšišanom kosom

(1940)

Autoportret prikazuje Fridu kako sedi u ispražnjenom, dubokom prostoru, u nezgrapnoj muškoj odeći, sveže odsečene kose. Na zidu iza Fride stoji zapis (po svemu sudeći stavljen u usta Dijegu): „See, if I loved you, it was for your hair, now you’re bald, I don’t love you any more.”

Na konotativnoj značenjskoj razini Frida seče dugu kosu, koju je Dijego na njoj naročito voleo i tim činom samokažnjavanja lišava sebe ženstvenosti i uspomena, koje otelovljene u kosi nastavljaju da žive samostalnim životom izvan nje. U svojevrsnom emancipatorskom buntu, Frida Kalo oblači muško odelo (najverovatnije Dijegovo) i emituje stav istovetan stavu samostalnog, slobodnog muškarca. Na autoportretu pored vizuelnog

prisutan je i jezički znak. Pramen kose u ruci okarakterisali bismo kao znak simbol, jer on predstavlja žrtvu, ali i ženski otpor muškoj supremaciji. U kontekstu poruke enkodirane u socijalno značenje slike, možemo zaključiti da se odećom želi ukinuti polna neravnopravnost u društvu. Istovremeno slika sadrži još jedan pojavni vid socijalnog koda, a to je prisustvo neverbalne komunikacije ostvarene posredstvom ritualnog sečenja kose, kojim je Frida prevashodno manifestovala bol zbog gubitka Dijegove ljubavi. Na kraju, sve četiri slike moguće je objediniti zajedničkim mitološkim, odnosno ideološkim značenjskim slojem. Na prvom mestu slike združuje poimanje umetnosti kao sublimacije, odnosno kompenzacije. Umetničkim stvaranjem Frida Kalo je oplemenila, oblagorodila svoja životna razočarenja i patnje, uzrokovane što narušenim zdravljem što brojnim Dijegovim preljubama i aferama. Isto tako, nastanak sve četiri slike opravdava i shvatanje da je velika umetnost uvek androgina. Pozivajući se na Kolridža, svog istomišljenika, Virdžinija Vulf je iznela ovakvu tezu u Sopstvenoj sobi. Tek kada dođe do muško-ženskog spoja, um je potpuno oplodjen i koristi sve svoje sposobnosti. Naposljetku, neophodno je u funkciji bartovskog ideološkog semantičkog nivoa navesti ekspanziju feminističkog pokreta, implicitno sadržanu u Autoportretu sa podšišanom kosom.

Milana Rajić