Frida Kahlo

فرشته‌ای از آنِ دیو

■ هایدن هررا
■ ترجمهٔ کورش صفی‌نیا

مجموعه‌ای از آثار فریدا کالو از دوازده ژوئن سال جاری در موزهٔ تیت لندن به معرض دید عموم گذاشته شده است. این اولین باری است که آثار این هنرمند مکزیکی برای نمایش به انگلستان رفته و از این نمایشگاه تا امروز استقبال زیادی شده است. مطلب حاضر به قلم نویسندهٔ زندگی‌نامهٔ فریدا، هایدن هررا با مقایسهٔ اثر او با دیه‌گو ریورا سعی به توضیح اهمیت و جایگاه هنر او در هنر تجسمی معاصر دارد.

◁در مراسم ازدواج دو نقاش مکزیکی، فریدا کالو و دیه‌گو ریورا، در سال ۱۹۲۹ والدین عروس چنین اظهار نظر کردند: «این شبیه عروسی یک فیل با یک قو است.» ریورای چهل‌ودو ساله با آن شکم بزرگ و راه‌رفتن سنگینش، واقعاً شبیه یک فیل به‌نظر می‌رسید. درحالی‌که کالوی بیست‌ودو ساله در کنار او، ریزنقش و دلنشین جلوه می‌کرد. البته لب‌های شهوانی یا دو چشم تیره‌ای که در زیر ابروان به‌هم‌پیوستهٔ فریدا می‌درخشید، کم‌تر ظاهر یک قوی معصوم را به یاد می‌آورد.

یکی از مدعوین مراسم ازدواج آن‌ها (ادوارد وستون - عکاس) گفت که فریدا بیش‌تر به عقاب شباهت داشت و پدر فریدا هم بعد از آن‌که از علاقهٔ ریورا به دخترش مطلع شد، به وی تذکر داده بود که دخترش یک ابلیس واقعی است.

درواقع جثهٔ بزرگ ریورا یا ظاهر شکنندهٔ فریدا هیچ کدام به این معنی نبود که بین آن دو ریورا قدرت‌مندتر بوده است. ریورا همچون یک فیل می‌توانست دیگران را در مسیر خود لگدمال کند، اما فریدا با سرسختی و استقامت‌اش در برابر حوادث زندگی از بسیاری جهات شخصیت مقتدرتری بود و شاید به همین دلیل فریدا عادت داشت با مهربانی‌ای که معمولاً نثار کودکی می‌کنند، همسرش را قورباغه صدا کند.

هر دوی آن‌ها به اسطوره تبدیل شدند. ریورا در زمان حیات خود هنرمندی جهانی بود و کالو به مدد فمینیسم و توجه اخیر جهانیان به فرهنگ‌های متنوع، به یک نماد فرهنگی بدل شده است. هر دوی آن‌ها به مانند تندیس‌های افسانه‌ای ستایش شده‌اند. کالو، قهرمانی رنج‌کشیده که زیبایی را به دنیای خشن ریورا جاری کرد و ریورا، با شهرت و استعداد شگرفش در روایت‌گری، بسیار مورد توجه قرار گرفته‌اند.

ریورا بسیار دوست داشت هنگام نقاشی، جمعی از ستایش‌گران را دور خود جمع کرده و دربارهٔ جوانی یا خاطرات مبارزاتش در کنار لنین سخنرانی کند و فریدا، با آن‌که در طول نقاشی به تنهایی کامل نیاز داشت، ولی می‌توانست به‌وقتش، معاشرتی هم باشد. او نیز قادر بود داستان‌هایی جالب و متفاوت از همسرش روایت کند. مثلاً از زمانی که برای اولین‌بار ریورا را ملاقات کرده بود (و روایت‌هایش حقیقتاً خالی از دروغ‌پردازی است) و این‌که همدیگر را در یک مهمانی در خانهٔ «تینا مودوتی» (عکاس) دیده بودند: «یک‌بار در مهمانی تینا، دیه‌گو یک صفحهٔ موسیقی گذاشت و من احساس کردم به‌رغم ترسی که از او دارم به او علاقه‌مند شده‌ام...»

بار دیگر در سال ۱۹۲۸ زمانی همدیگر را دیدند که او اولین نقاشی‌اش را برده بود تا به ریورا نشان دهد. ریورا مشغول کار روی یک نقاشی دیواری در ساختمان وزارت آموزش مکزیک بود. بعد از آن‌که با مشقت فراوان از داربست پایین آمد، کالو از او پرسید که آیا ارزشش را دارد که به نقاشی ادامه دهد؟ ریورا، که روایت او از این واقعه با داستان کالو همخوانی دارد، به فریدا گفته بود که او واقعاً بااستعداد است.

ریورا در زندگی‌نامه‌اش توضیح داده است: «فریدای جوان، دختر باشهامتی بود که نقاشی‌هایش احساسات و انرژی عجیبی را ساطع کرده و با صداقت بی‌سابقه‌ای جزئیات شخصیت خود را آشکار می‌کرد.»

هر دوی آن‌ها به یاد می‌آورند که اولین برخورد غیررسمی‌شان در سال ۱۹۲۰ اتفاق افتاد. هنگامی که کالو دانش‌آموز مدرسهٔ ملی پیش‌دانشگاهی در مکزیکوسیتی بود، جایی که ریورا بعد از سفر طولانی خود به اروپا، بدان بازگشته و اولین نقاشی دیواریش را اجرا می‌کرد.

کالو، ریورا را هدف بازگوشی‌های زنانهٔ خود قرار نداد. او دوست داشت نقاشی کردن وی را تماشا کند. دوستان مدرسه‌ای‌اش با حیرت به یاد می‌آوردند که او با چه شوقی برای تماشای قورباغه‌ای چون ریورا می‌شتابد. فریدا در تکمیل حیرت دوستان می‌گفت که بزرگ‌ترین آرزوی زندگی‌اش به‌دنیاآوردن بچه‌ای از اوست.

این آرزو بسیار زود در سال ۱۹۲۵ هنگامی که اتوبوسی که وی را از مدرسه به خانه می‌برد با یک گاری تصادف کرد، نقش بر آب شد. فریدا به‌شدت مجروح شد. در خانه و در طول زمان نقاهت‌اش شروع به نقاشی کرد. از آن زمان به بعد رویارویی مداوم او با مقولهٔ «درد» به اصلی‌ترین موضوع هنر وی تبدیل شد.

نقاشی کالو و ریورا نمی‌توانست خیلی متفاوت باشد. دولت انقلابی مکزیک، هنرمندان را موظف می‌دانست تا با خلق نقاشی‌های دیواری به آموزش مردم پرداخته و غرور ملی و ارتباط‌شان با تاریخ کهن مکزیک را زنده نگاه دارند. ریورا نقاشی‌های نمادین بسیاری با موضوعات سیاسی و تاریخی بر پهنهٔ دیوارهای وسیع عمومی خلق کرد. در مقایسه، اکثر نقاشی‌های کالو مخصوصاً تک‌چهره‌های خودش واقعاً کوچک بودند. هر چند دنیای کالو، بسیار شخصی بود، اما نقاشی‌هایش عمقی تکان‌دهنده داشت. تک‌چهره‌هایش احساسات عمومی بسیاری را برانگیخت. نوعی حس همذات‌پنداری که حقایق درونی ما را با زبانی دیگر، بر ما آشکار می‌نمود.

نقاشی‌های ریورا از سویی دیگر چشم‌اندازی وسیع بر حال و گذشتهٔ مکزیک هستند. درک این نقاشی‌ها در نگاه‌های اول سهل نیست، زیراکه از جمع عناصر فراوان در کنار هم به‌وجود آمده‌اند. بیننده باید تمام این اجزا را از نظر بگذراند تا به یک جمع‌بندی کلی برسد، درحالی‌که تأثیرگذاری فریدا سریع و بی‌واسطه است.

به عقیدهٔ بسیاری، نقاشی‌های ریورا که در بیش‌تر موارد به موضوعات عینی و مستقیم پرداخته‌اند، به مرور زمان تأثیرگذاری خود را از دست خواهند داد. البته هنوز زبان شاعرانه و انسان‌مدارانه آثار او پیام‌های سیاسی این نقاشی‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند، حال آن‌که پیام کالو بسیار خالص است و بیش‌تر مردم چیزی را در آثارش می‌یابند که گویی عواطف شخصی آن‌ها را، نشانه رفته است.

موضوع‌ها و نحوهٔ شکل‌گیری آثار زن و شوهر، کاملاً متفاوت بود. ریورا یک حرفه‌ای تمام‌وکمال به‌شمار می‌آمد. تحصیلات آکادمیک‌اش را از سنین جوانی در اروپا و مکزیک آغاز کرده و به‌نظر می‌رسید که هنر سرنوشت محتوم زندگی وی بوده است. تقریباً همه می‌دانستند که هنر مرکز اصلی زندگی اوست، ولی مرکز اصلی زندگی کالو، ریورا بود. او می‌گفت که نقاشی می‌کند تنها به این دلیل که از ماندن در رختخواب لعنتی‌اش افسرده می‌شود و این‌که این تصادف او را از داشتن شغلی بر پایهٔ تحصیلات‌اش بازداشته بود. او بر پایهٔ چنین استدلال‌هایی نقاشی‌اش را توجیه می‌کرد. گاه سخت و طاقت‌فرسا کار می‌کرد و گاه همه‌چیز را به کناری می‌نهاد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شیوهٔ مواجههٔ آن دو با هنر البته با باورهای همان زمان در مکزیک (یا جاهای دیگر)، همخوانی داشت. ریورا خود را یک نقاش پرکار و منضبط (که همه‌چیز را در کار و کار دوباره می‌جست) و یک آفرینش‌گر می‌دانست. کالو ترجیح می‌داد تا پشت تصویر یک آماتور بی‌ادعا پنهان شود. نقاشی‌های کوچک فولکلوریک و نامتعارفش مملو از احساسات و نیازهای شخصی خود وی بودند. نیروی محرک ریورا همچون نقاشی‌هایش راز آلود و نمادین بود. کالو حقیقت انگیزه‌هایش را پشت یک چهرهٔ بازیگوش پنهان می‌کرد. از دواج با یک نقاش مشهور هرگز مجوزی آسان برای ورود به دنیای هنر برای وی دست و پا نکرد، بلکه برعکس، تا سال‌ها وی را از اعتماد به نفس و پذیرش حرفه‌ای بودن بازداشت.

هم زن و هم شوهر معتقد بودند که نیازشان به نقاشی بسیار طبیعی و حتی بر پایهٔ یک خصیصهٔ بیولوژیکی است. ریورا می‌گفت که نقاشی می‌کند همان‌طور که یک درخت، گل یا میوه می‌دهد. کالو قضیه را ساده‌تر برگزار می‌کرد: «تنها چیزی که می‌دانم این است که نقاشی می‌کنم چون نیاز دارم. هر چیزی را که از ذهنم می‌گذرد نقاشی می‌کنم بی‌آن‌که از پیش چیزی را پخته و آماده کرده باشم.» او توضیح می‌دهد که نقاشی برایش نوعی جبران مافات است: «نقاشی زندگی‌ام را کامل کرد. من آرزوی داشتن سه بچه را داشتم که بر باد رفت. نقاشی جایگزین تمام آن‌ها شد. فکر می‌کنم کار کردن بهترین چیزهاست...»

ریورا اندیشهٔ تغییر عالم را توسط یک آرمان‌شهر مارکسیستی در سر می‌پروراند. او آرزو داشت که نقاشی‌اش در وزارت آموزش مکزیک تمامیت آن‌چه را که او «مکزیک» می‌نامید در خود گرد آورد... «آرزو داشتم نقاشی‌ام تمام آن‌چه را که برای مکزیک در سر دارم منعکس کند. می‌خواستم تا از ورای برداشت خود، از حقایق، چشم‌اندازی برای آینده ترسیم کنم...»

پیوند و احترام متقابل سترگی بین کالو و ریورا وجود داشت. ریورا با تشویق یا حتی گاهی با توسل به زور فریدای خسته از جراحی‌های متعدد را (که هرگز نیز دردهای کمر و پای راستش را التیام نبخشیدند) در مسیر نقاشی نگاه می‌داشت. او بود که از فریدا خواست تا بهترین لحظات زندگی‌اش را روی مدال‌های کوچک نقاشی کند و به شیوهٔ نقاشان بدوی مکزیکی یا شمایل‌های محراب کلیساها به موضوعاتی چون شفاعت نزد فرشتگان برای خلاصی از درد و رنج بپردازد. درضمن فریدا را وامی‌داشت تا نمایش و فروش آثارش را جدی بگیرد. تشویق‌های ریورا از مهم‌ترین دلایلی بود که موجب شد تا فریدا هنرش را ادامه دهد. ریورا در سال ۱۹۴۳ و در مقاله‌ای چنین نوشت: «فریدا در هنر سال‌های میانی قرن بیستم مکزیک همانند الماسی است که در میان مشتی از سنگ‌های قیمتی دیگر می‌درخشد. رئالیسم او بسیار نمادین و هر عنصری در نقاشی او وجهی از زندگی را به نمایش می‌گذارد. او نقاش برون و درون خود و به دنبال آن تصویرگر کلیت هستی است...»

ریورا حتی اغلب به دوستان خود می‌گفت، کالو نقاشی بهتر از خود وی است، هر چند که این تعریفی بسیار گزافه‌گویانه از سوی وی به‌شمار می‌رود، چراکه نقاشی‌های فریدا با توجه به ملاک‌های ریورا در هنر، بسیار کوچک و متفاوت از آثار خود او بودند.

در مقابل، کالو ایمان داشت که ریورا بزرگ‌ترین نقاش جهان است. او ریورا را «معمار زندگی» خطاب می‌کرد و به نقاشی خویش در مقایسه با هنر وی بهایی نمی‌داد. دوست نداشت با ریورا مقایسه شود و از هنرش با لحنی سرسری و به‌مثابه یک تفنن یاد می‌کرد. بسیار حیرت‌زده می‌شد وقتی به نقاشی‌اش توجه می‌کردند یا حتی آن را می‌خریدند. می‌گفت: «شاید به‌خاطر این است که همسر ریورا هستم» یا «آن‌ها می‌توانستند با این قیمت چیز بهتری بخرند...» و به ریشخند خود می‌پرداخت.

جایی به نویسندهٔ دیترویت نیوز که مقاله‌ای با نام «همسر استاد» می‌نوشت به‌شوخی گفت:

هنگامی که کالو ریورا را نقاشی می‌کرد به او بیشتر شوهر و مردی که عاشقش بود می‌نگریست. اما ریورا اغلب او را به شکل سمبل یا با نقاشی تاریخی تصویر کرده است. آن‌ها خیلی زود تأثیرپذیری‌شان از یکدیگر را در هنرشان ثبت کردند

«نقاشی ریورا در حد یک پسر بچه، بد نیست، اما این من هستم که نقاشی بزرگم...»

اما وقتی که به‌طور جدی سخن از ریورا یا هنرش به‌میان می‌آمد، کالو مدافع سرسخت وی در میان منتقدین بود. ریورا بیش از هر منتقد دیگری روی نظر فریدا حساب می‌کرد و هر چند، گاه با سروصدا و خشم فراوان نقطه‌نظرهای او را می‌شنید، آماده بود تا تغییرات پیشنهادی او را بر کارش اعمال کند. به‌رغم تفاوت‌های بنیادی که بین هنر فریدا و ریورا وجود داشت، شباهت‌ها نیز کم نبودند. مخصوصاً اگر کارهایش را از حیث موضوعاتش مورد بررسی قرار دهیم. هنگامی که ریورا مسن‌تر و در کارش پخته‌تر شد، موضوعاتش به‌نحو چشمگیری به موضوعات کالو نزدیک شدند. هر دوی آن‌ها در آثارشان عمیقاً وامدار فرهنگ مکزیکی هستند. به‌عنوان مثال ریورا در نقاشی دیواری خود در کاخ ملی (۱۹۲۹-۱۹۳۵) نقاشی وسیعی با کشش مارکسیستی و انبوهی از ارجاعات تاریخ مکزیک می‌آفریند. در مقابل کالو، در اثری مانند **من و پرستارم**، خود را (درحالی که از سینه‌های پرستار نحیفی که ماسک تئونیاکان به چهره دارد شیر می‌نوشد) تصویر کرده است. در این اثر، فریدا به‌روشنی به ریشه‌های فرهنگی خود رجوع می‌کند. همزمان با تولد عشق بین آن دو، معیارهای هنری کالو نیز دستخوش تغییر شد. در تک‌چهره‌های خود، زینت‌آلات، شیوهٔ آرایش مو و لباس‌های سنتی مکزیک را وارد کرد و این چرخش موجب رضایت فراوان ریورا شد. او نیز مانند بسیاری دیگر از نقاشان انقلاب مکزیک خواستار احیای دوبارهٔ فرهنگ مکزیکی بود. اعتقاد داشت که پوشش مکزیکی با دیگر مصادیق سنتی فرهنگ مکزیک از سوی مردم و برای مردم به‌وجود آمده است و یک زن مکزیکی که از پوشش سنتی خود ابا دارد، به مردم خود تعلق نخواهد داشت، بلکه بازیچه‌ای در دستان فرهنگ اروپا یا آمریکاست.

کالو حتی از موضوعات همسرش در نقاشی (زن سرخپوست و فرزندانش) نیز بهره گرفت و آن‌ها را جایگزین موضوعات یا مدل‌های قبلی (که اغلب دوستان متجددش بودند) کرد. در نقاشی **اتوبوس** یک خارجی چشم‌آبی با کیف پولی در دست را در کنار یک زن سرخپوست قرار داد. زن سرخپوست پابرهنه، فرزندش را در شال خود پیچیده و کم‌وبیش در هیئت حضرت مریم تصویر شده است. این مورد گواهی بر این ادعا است که سیاست‌های چپ‌گرانهٔ ریورا در او مؤثر می‌افتاد.

البته کالو پیش از ازدواج با ریورا به عضویت حزب کمونیست درآمده بود، اما رابطهٔ جدی او با حزب پس از ازدواجش شکل گرفت. ریورا خود تا پیش از اخراجش از حزب در سال ۱۹۲۹ عضو بسیار خوش‌نامی به‌شمار می‌آمد (هر چند آنارشیست و جنجال‌آفرین بود) و حتی پس از اخراج از حزب جایگاه مؤثر سیاسی خود را حفظ کرد.

اگرچه بسیاری از نقاشی‌های کالو تا پیش از مرگش در سال ۱۹۵۴ بر پایهٔ موضوعات سیاسی

خلق شده، اما سرچشمهٔ اصلی هنر وی از فرهنگ بومی آمریکای لاتین نشأت گرفته است. این چیزی بود که از تمام خصوصیات فردی او، حتی شیوه‌ای که در تزئین خانه‌اش به‌کار می‌بست به‌چشم می‌آمد. ریورا نیز تحسین زیادی برای فرهنگ بومی مکزیک قائل بود و آموخته بود که از عناصر تصویری آن در هنرش استفاده کند. ملی‌گرایی زن و شوهر البته با تحسین دیگر هنرمندان و روشنفکران معاصرشان همراهی می‌شد، چراکه تا پیش از آن، این گرایش از سوی دیکتاتوری «پروفیریو دیاز» (که در اثر انقلاب مکزیک سرنگون شد)، به‌شدت سرکوب می‌شد. ریورا مجموعه‌ای بزرگ از تندیس‌های بومی گردآوری کرده و به همراه کالو صدها شمایل قدیمی را نیز جمع کرده بودند. ریورا چنان علاقه‌ای به آن‌ها داشت که اولین نقاشی دیواری خود را **تنها یک محراب بزرگ** نام نهاد.

اما جهت‌گیری او به‌سوی هنر بدوی، روشنفکرانه و زیباشناسانه‌تر از گرایش همسرش بود. اگرچه او گاه این سمبل‌ها را در نقاشی خود به‌کار می‌گرفت، اما این استفاده هرگز آن اهمیت و اصالتی را که فریدا برای‌شان قائل بود برای وی نداشت. او تنها این افسانه‌ها را دست‌مایهٔ دراماتیک روایت تاریخ به شیوهٔ خود قرار می‌داد. حال آن‌که کالو مکرراً و تقریباً در تمامی موارد، هنر و سبک و سیاقش را در این ارتباط به پیش می‌برد.

این روش از سوی فریدا، استفادهٔ طنزگونه‌اش از طومارها و تعویذها یا حتی شیوهٔ لباس‌پوشیدن‌اش شگردی زیرکانه بود که به او تصویری بازیگوش و مفرحانه می‌بخشید، هر چند او به واسطهٔ همین زبان، جدی‌ترین مسائل زندگی خود همچون «درد، عشق و مرگ» را تصویر می‌کرد.

کالو و ریورا هر دو بسیار تحت تأثیر هنرمند مکزیکی، خوزه گوادولوپ پوسادا (۱۸۵۱-۱۹۱۳) بوده‌اند. ریورا او را اولین معلم خود می‌نامید، هر چند پیش از وی این‌جیوتو بود که در شکل‌گیری نقاشی‌های دیواری او نقش داشت. اما آن خصلت سهل و روایی پوسادا در شرح وقایع تاریخی نیز در کار ریورا بسیار مؤثر افتاده بود. کالو هم، نگاه ژرف و تلخ‌اندیش پوسادا را در سلسله‌ای از نقاشی‌های جنایی به‌کار بست. در نقاشی **اندکی فشار** خبری را که در صفحهٔ جنایی روزنامه‌ای خوانده بود دست‌مایهٔ کار خود قرار داد. آن‌جا که متهمی دوست‌دخترش را به قتل رسانده بود، در جواب قاضی دادگاه و انگیزهٔ این جنایت گفته بود: «من فقط کمی فشارش دادم!»

کالو می‌گفت که احتیاج داشته تا این موضوع را نقاشی کند، چون فکر می‌کرده زندگی نیز او را تا سرحد مرگ فشار داده است و این یکی از دو نقاشی‌ای بود که وی پس از پی بردن به رابطهٔ پنهانی ریورا با خواهر محبوبش و یک سال پس از طلاق‌شان خلق کرد.

فریدا در نقاشی **چهرهٔ من با موهای بریده** دوباره از روش پوسادا استفاده کرده و متن یک ترانهٔ عامیانه و قدیمی را گرداگرد تصویر خود در لباسی مردانه نوشت. موهای چیده‌شدهٔ کالو در این نقاشی نشانه‌ای از اندوه وی از طلاق‌شان در سال ۱۹۳۹ بود (که البته یک سال بعد از جدایی دوباره با هم ازدواج کردند).

ریورا نیز در نقاشی خود در طبقهٔ سوم وزارت آموزش از متن یک ترانهٔ عاشقانه استفاده کرد تا اوج احساسات انقلابی خود را نشان دهد. در آن نقاشی که **شورش** نام داشت، کالو و مودوتی با دستانی گشوده از انقلابیون استقبال می‌کردند.

تأثیرپذیری آن‌ها از هنر مدرن اروپا نیز آشکار بود. هر دوی آن‌ها فریفتهٔ جنبش سورئالیسم بودند و از بدویتی که در آثار گوگن یا دوانیه روسو موج می‌زد، بسیار الهام گرفته و آن را با آن‌چه در هنر عامیانه مکزیک یافته بودند در هم آمیختند. نکتهٔ جالب این است، به‌رغم آن‌که بسیار اصرار داشتند هنرشان را هنری مردمی و نه کالایی در دست سوداگران ثروتمند تلقی کنند درنهایت از سوی همان سلایق پیچیده یا خریداران خارجی مورد توجه قرار گرفتند.

با آن‌که فریدا هرگز ادعای خاصی دربارهٔ نقاشی نداشت و تنها دوستان نزدیک خود را مخاطبان هنرش می‌دانست، گاه نیز همچون ریورا هنرش را به مانند یک مانیفست مشخص سیاسی به‌کار می‌گرفت. در نقاشی **لباسم را آن‌جا می‌آویزم** او به هم‌آوایی با ریورا و نقاشی او **مردی بر گذرگاه** (نیویورک، مرکز راکفلر) می‌پردازد.

در آن نقاشی کالو عکس‌های بریده‌شدهٔ روزنامه‌ها از صفوف نان و تجمعات اعتراض‌آمیز

را در کنار تصویری از کلیسا، کولاژ کرده است. کلیسایی که شبکه‌های پنجرهٔ آن به شکل علامت دلار و پله‌هایش با جملهٔ «هفته‌ای میلیون‌ها دلار می‌فروشیم» تزئین شده است. **لباسم را آن‌جا می‌آویزم** بیش از آن شخصی است که تنها به یک پیام سیاسی صرف تغییر شود. فریدا در آن نقاشی به‌جای حضور خود، لباسش را به منهتن فرستاده تا بیگانگی و غربتش را در مهمانی‌های مجلل و پرزیخت‌وپاش نشان دهد و این که دلتنگ است و می‌خواهد به خانه‌اش «مکزیک» بازگردد.

ریورا با **مردی بر گذرگاه** تصویری آرمانی از روسیهٔ کمونیستی ارائه می‌دهد و در مقابل از سرمایه‌داری چهره‌ای منفی، به تصویر می‌کشد که پلیس آن، وحشیانه مخالفین را سرکوب کرده و ثروتمندانش با بی‌خیالی مشغول نوشیدن شامپاین هستند. ریورای سخت‌کوش، سرسختانه مصمم بود تا همچون خلبانی که اهرم‌های تاریخ را در دست دارد، دنیا را به سرمنزل مقصود هدایت کند. برخلاف کالو، ریورا دوست داشت در کشوری که فکر می‌کرد استعداد نشو و نموی مارکسیسم را دارد، بماند.

کالو در دو سال آخر عمرش (۱۹۵۳ - ۵۴) هنگامی که حالش به‌سرعت رو به وخامت می‌گذاشت، به کمونیسم به مانند یک مذهب وابسته شد. شاید دلیل اصلی، آن بود که کالو، شوری پایان‌ناپذیر برای همراهی با آرمان‌های ریورا داشت. دفتر خاطرات فریدا در دههٔ آخر عمرش مملو از یادداشت‌هایی پرشور در باب مارکسیسم است. در تعداد زیادی از آخرین نقاشی‌هایش ردپای جست‌وجویی سخت برای یافتن زبانی که برای انقلاب سودمند باشد، دیده می‌شود. اما مشکل آن‌جا بود که نقاشی‌های او بیش از آن شخصی بود که در راه بسط یک تئوری انقلابی به‌کار آید، درحالی‌که نقاشی‌های ریورا به‌راحتی امکانات گسترش دستاوردهای انقلابی را به نمایش درمی‌آورد.

هنر کالو و ریورا تقریباً در دیگر موارد عمیقاً با هم تفاوت داشت. نقاشی کالو بیش‌تر شخصی بود و دنیا را تنها در ارتباط با خود یا بدن خود می‌دید. ریورا دنیا را با ذهن اندیشمند و آرمان‌هایش نظاره می‌کرد. او قادر بود تا هر چیز را با گذراندن از دنیای سیاسی و پرجزئیات‌اش دوباره‌سازی کند. کالو همین کار را از طریق تصویر آزار جسمانی خود می‌کرد. جسمی به چهارمیخ کشیده شده که جراحت‌هایش را به رخ می‌کشید. در تک‌چهره‌هایش، چهرهٔ کالو همواره در مواجهه با درد، خموش و ساکن است، گویی قصد دارد تا قهرمانانه لب فرو بسته و دم نزند.

هنگامی که ریورا چهرهٔ خود را تصویر می‌کرد، شمایلی اسطوره‌ای از خویش ارائه می‌داد. چهره‌هایی با ابعاد بزرگ و چشمانی نافذ که بر بینندهٔ خویش چیره می‌شوند. کالو در آثارش برای آن‌که به نفوذ جادویی این چشم‌ها اشاره کند، چهرهٔ ریورا را با یک چشم اضافی در پیشانی‌اش نقاشی می‌کرد، چشمی که با یک نگاه بالاتر به همه‌چیز و همه‌کس خیره شده است. این روش تقدیس‌گونه پیش از آن، تنها برای اشاره به قدرت موسی، بودا یا حتی خورشید به‌کار رفته بود. چشمانی که می‌توانست مرزهای واقعیت را درنوردیده و دنیایی پرجزئیات، وسیع و دیگرگون را بنا کند. از نگاه کالو این چشمان پف‌کرده و ازحدقه‌درآمده که مانند چشمان قورباغه فاصلهٔ زیادی از هم داشتند، قادر بودند تا دنیایی را در خود جای دهند و اختصاصاً از برای «نقاش» خلق شده بودند.

موضوع دیگری که ذهن آن دو را به خود مشغول می‌کرد موضوع «تولد» بود که هر دو با وسواس‌های مکزیکی مخصوص به خود، به آن پرداختند. کالو بعد از سقط جنین دردناکش تصمیم گرفت تا برای تسکین آلامش وقایع پراهمیت زندگی خود را نقاشی کند و اولین موضوعی که به آن پرداخت همان سقط جنین بود.

در سال ۱۹۳۲ خود را برهنه و در حال خونریزی بر تختخواب بیمارستان هنری فورد نقاشی کرد. درحالی‌که دیگر سمبل‌های سقط جنین در فضای بالای سرش معلق بودند. چند ماه بعد نقاشی **تولد من** را خلق کرد که به گفتهٔ او تجسم وی از تولد خودش بود. در **تولد من** مادرش را می‌بینیم که برهنه است و به‌طرز رقت‌آوری کودک مرده‌اش را در میان پاها گرفته است. این نقاشی که تاریخ ۱۹۳۰ را بر خود دارد، حاوی کیفیت فوق‌العاده صادقانه و جسورانه‌ای است که تا پیش از آن در تاریخ هنر مدرن سابقه نداشته است.

مادر که همانند فرزندش مرده است، استعاره‌ای همزمان بر تولد و سقط جنین است. کالو در جایی توضیح داد که در این نقاشی چهرهٔ مادرش را پوشانده است، چون هنگامی که این نقاشی را می‌کشید، مادرش نیز درگذشت. در دیوار بالای بستر، فرشته‌ای اندوهگین، نقاشی شده که به باورهای کاتولیکی مادر فریدا اشاره می‌کند و به شمایل‌های مذهبی شباهت دارد که فریدا از دوران کودکی خود به یاد داشته است. **تولد من** یک نقاشی کوچک است که به سبک نقاشی‌های قدیمی محراب کلیساها در مکزیک کار شده است. مانند همان تصاویر سنتی، طوماری در قسمت پایینی اثر فریدا نیز وجود دارد، اما این طومار برخلاف نمونه‌های گذشته با دعا و توسل به درگاه قدیسین و فرشتگان پر نشده است. فرشته‌ای که در نقاشی کالو حاضر است، قادر به انجام هیچ کاری برای مادر و کودک مرده‌اش نیست.

موضوع تولد نزد ریورا کم‌تر بر پایهٔ تجربیات شخصی خود او بودند. او در یک نقاشی دیواری با موضوع انقلاب و اصلاحات ارضی که در مدرسهٔ ملی کشاورزی کار کرده بود به‌شکلی نمادین، زنی برهنه در زهدان زمین را تصویر کرد تا تولد تغییر و تحولی شگرف را بشارت دهد و در اثر دیگری در مؤسسه نقاشی دیواری دیترویت، جنینی را داخل یک زهدان به تصویر درآورد. هر دوی این نقاشی‌ها بیش از آن‌که توجهی به مقولهٔ زایش یا رابطهٔ کودک-مادر داشته باشند، سمبل‌هایی از ایده‌ها یا اندیشه‌های وی بودند، اما صرف‌نظر از نگاه ایدئولوژیک ریورا کیفیت ویژه و منحصر به فردی که از این نقاشی‌ها حس می‌شود، بی‌تردید وامدار تجربهٔ فوق‌العادهٔ ریورا با زنی چون فریداست.

هم کالو و هم ریورا دغدغه‌های‌شان برای مکزیک را با موضوع «مرگ» در هم آمیختند. کالو همانند دیگر موضوعاتش میرایی انسان را از زاویهٔ وضعیت خاص خویش مورد توجه قرار داد. در **آن‌چه که آب به من بخشیده است، اندکی فشار، دیماس مرده** و **خودکشی دوروتی هال** با پرداختن به مرگ دیگران از وسواس همیشگی خود دربارهٔ مرگ پرده برمی‌دارد، اما ریورا هرگاه که به موضوع مرگ (خصوصاً مرگ یک انقلابی) پرداخته، آن را به مثابه مرحله‌ای در راه پیشرفت انقلاب تلقی کرده است.

کالو در سال ۱۹۳۷ خود را در قالب کودکی که در کنار یک اسکلت نشسته است نقاشی کرد. دیگر بار در سال ۱۹۳۸ چهره‌اش را با ماسک اسکلتی بر صورت به تصویر درآورد تا حس چندپاره‌اش از زندگی در میانهٔ سال‌های انقلاب را نمایان کند. فریدا در هفت سالگی

به دام فلج گرفتار شد و در هجده سالگی بر اثر تصادف اتوبوس تا مرز مرگ رفت. مردهٔ متحرکی بود که چیزی نزدیک به سی‌وپنج عمل جراحی را در طول حیاتش تجربه کرد و به گفتهٔ خود، از این بابت یک رکورددار بود.

حضور «اسکلت» به‌دفعات در آثار کالو تمایل و کشش او به خودکشی را آشکار می‌کند. در تک‌چهره‌اش **رویا**، اسکلتی در تختخواب وی لمیده است که ریورا به طعنه آن را معشوقهٔ فریدا می‌نامید و در اثری دیگری اسکلتی از جنس سفال بازوانش را به دور وی حلقه زده است. تمایل فریدا به خودکشی به‌ویژه در سال جدایی‌اش از ریورا به اوج خود رسید. سه سال بعد و در پی طلاق مجدد و سلامتی شکننده‌اش، نقاشی **وسوسهٔ مرگ** را خلق کرد تا نشان دهد که همچنان به مرگ می‌اندیشد. ریورا حقیقتاً مردی ناتوان از وفاداری بود و کالو با نقاشی اسکلتی بر پیشانی تک‌چهرهٔ خود، در همان زمان استیصال و در عین حال اغماضش به ریورا را به تصویر کشید.

ریورا نیز به نوبهٔ خود از «اسکلت» در نقاشی‌هایش استفاده کرد، اما این مواجهه به شکل کاملاً متفاوتی از فریدا، سرشار از حس زندگی بود و نمادی فولکلوریک به‌شمار می‌آمد. در نقاشی دیواری **روز مرگ در شهر**، خود و همسر جدیدش را در کنار اسکلتی در حال رقص تصویر کرد و در نقاشی **رویای بعد از ظهر یکشنبه در پارک آلاماندا** خود را درحالی‌که دستان اسکلت مجلل و خوش‌لباسی را در دست گرفته نقاشی کرده است.

زن و شوهر بارها چرخهٔ مرگ و زندگی را در آثار خود به تصویر درآورده و هر دو از اهمیت این عنصر دوگانه در فرهنگ آمریکای لاتین آگاه بودند. ریورا با نقاشی دیواری خود در دیترویت، این دوگانگی را با نقاشی یک چهرهٔ زنده در کنار یک جمجمه تصویر کرد که اشاره‌ای به تصویر معروف و سنتی آمریکای لاتینی، چهره‌ای نیمه‌زنده و نیمه جمجمه بود. کالو در نقاشی **چهرهٔ لوتار بوربانک** (که بدون شک ایدهٔ اولیهٔ آن را از نقاشی دیواری ریورا در سن‌فرانسیسکو وام گرفته بود) چرخهٔ حیات را با تخیلی بسیار عمیق‌تر به نمایش درآورد: درختی نیمه‌انسان و نیمه گیاه که ریشه‌هایش از اسکلت خود او تغذیه می‌کند.

موجودات نیمه‌انسان-گیاه به‌تناوب در آثار کالو و ریورا ظاهر شده و ریشه در فلسفهٔ آمریکای لاتینی دارند. این دوگانگی در آثار کالو در قالب‌های دیگر و با تضادهایی همچون: مرگ-زندگی، شب-روز، خورشید-ماه و مذکر-مؤنث نمادی از مسائل پیچیدهٔ جسمانی او هستند. جنسیت او، ناتوانی‌اش از بارداری و درد و رنج، تعقیب‌کنندگان دائمی او هستند. تک‌چهرهٔ دیگری از کالو با نام **ریشه‌ها** رویای زنی بی‌فرزند است که گیاهی از بدنش تغذیه کرده و خونش در زمینی تشنه جاری است.

نکتهٔ بااهمیت دیگر در هنر آن‌ها نقاشی‌های‌شان از یکدیگر است. هنگامی که کالو، ریورا را نقاشی می‌کرد، به او بسان شوهر و مردی که عاشقش بود می‌نگریست. اما ریورا اغلب او را به شکل سمبل یا با نقاشی تاریخی تصویر کرده است. آن‌ها خیلی زود تأثیرپذیری‌شان از یکدیگر را در هنرشان ثبت کردند. ریورا، کالو را در هیئت یک انقلابی در لباسی سرخ و آراسته تصویر کرد. کالو در اثر **فریدا و دیه‌گو** که یک‌سال‌ونیم بعد از ازدواج‌شان نقاشی کرد، مراسم ازدواج‌شان را به تصویر کشید، درحالی‌که ریورا پالت رنگ و قلم‌هایش را در دست دارد و با دست دیگر عروسش را همراهی می‌کند. کالو همیشه در نقاشی‌هایش هنر ریورا را در مرتبه‌ای بالاتر از عشق‌شان می‌نهاد و همان‌طور که دوستان‌شان بر این مسئله صحه می‌گذاشتند، این تنها راه زندگی کردن با ریورا بود. او همواره در تک‌چهره‌هایش خود را در حالتی که خویش را وقف همسرش نموده تصویر کرده است، اما درضمن برقی همیشگی در چشمانش موج می‌زند. این‌که می‌داند مشغول بازی کردن یک نقش است و واقعیت او همان‌طور که پدرش نیز پیش‌تر گفته بود یک «ابلیس» است.

در تک‌چهره‌هایش، کالو همیشه خود را در دو حالت، مدلی که با نگاه ساکن به جایی خیره شده و نقاشی، که این مدل خموش را نقاشی می‌کند، تصویر کرده است. بخشی از جوهر قدرت‌مند این چهره‌ها از شور پنهانی وی برای آن‌که تنها یک مدل منفعل نباشد برمی‌خیزد. نیاز او تا از طریق خلق نقاشی و ابراز درونیات‌اش موجودیت خود را آن‌چنان که دوست دارد ابراز کند.

در نقاشی‌های کالو با موضوع ازدواج‌شان علائم خطر همیشه قابل لمس‌اند. ریورا که سخت و مطمئن ایستاده و کالو که همانند عروسکی بی‌اختیار به کناری افتاده است. سال‌ها بعد از ازدواج‌شان کالو اعتراف کرد که: «همسر ریورا بودن شگفت‌انگیزترین چیزهاست... من همیشه راحتش گذاشتم تا سر و سری با زن‌های دیگر داشته باشد. دیه‌گو شوهر هیچ کسی نیست و نمی‌تواند باشد اما رفیقی بی‌نظیر است.»

البته کالو یک زن بی‌دست و پا یا یک زن منفعل و سنتی مکزیکی نبود. به‌زودی پی برد که ازدواج‌شان از نوعی است که او باید به فکر خود و زندگی شخصی‌اش باشد. اما ریورایی که کج‌روی‌هایش از سوی کالو با چشم‌پوشی‌های فراوان مواجه می‌شد، هرگز اهل مدارا نبود. ارتباط کالو با مردان دیگر به‌سرعت او را از کوره در می‌برد و آماده بود تا با تپانچه از متجاوزین به حقوق خود پذیرایی کند. تذکر می‌داد که: «دوست ندارد مسواک‌اش را با کسی قسمت کند.»

در سال ۱۹۴۰ ریورا برای گرامی‌داشت یاد و خاطرهٔ کالو تصویر او را در نقاشی دیواری خود در سن‌فرانسیسکو نقاشی کرد. در این نقاشی، فریدا همان لباسی را به تن دارد که در نقاشی خودش **چهره‌ام یا موهای چیده‌شده** پوشیده است. ریورا برای نشان‌دادن احترامش به جایگاه هنری فریدا، پالت رنگی نیز در دستان او گذاشته است. ریورا دربارهٔ هنر فریدا گفته است: «کالو یک هنرمند عمیقاً مکزیکی با اندوخته‌ای از فرهنگ فرهیختهٔ اروپایی است. هنرمندی که آگاهانه ریشه‌های فرهنگی‌اش را الهام‌بخش هنر خود کرد و گنجینه‌ای سترگ برای هنر آمریکای جنوبی به‌جای گذاشت.»

کالو قبول کرد که دوباره با ریورا ازدواج کند، با این شرط که از این پس از ارتباط زناشویی اجتناب کنند و حتی در پرداخت مخارج زندگی مستقل باشند. او پذیرفته بود که هرگز نمی‌تواند تنها همسر شوهرش باشد. هر چند بارها گفته بود که دیگر حساسیت خاصی از این بابت ندارد، اما نقاشی‌هایی که از خود کشیده است شاهدی روشن بر درد و رنج او به‌خاطر بی‌وفایی‌های مکرر ریوراست. در یکی از تک‌چهره‌هایش تصویری مینیاتور از ریورا را روی پیشانی‌اش نقاشی کرده تا تمنیات درونی خود را آشکار کند. با آن‌که در نقاشی‌هایش از ریورا او را با چشم سومی روی پیشانی نقاشی کرده بود، اما در پیشانی خود تنها تصویر ریورا را قرار می‌داد تا نشانه‌ای باشد از این‌که ریورا تنها چیزی است که او در این دنیا می‌بیند.

تمام نقاشی‌های کالو با موضوع زندگی مشترک‌شان درنهایت به گسستگی بین آن دو اشاره می‌کند. فریدا بالاخره دریافته بود که تنها راه بودن با ریورا آن است که نقشی مادرانه را برای وی بازی کند. کالو در خاطرات‌اش می‌نویسد: «او کودک من است. کودکی که هر لحظه دوباره زاده می‌شود.»

در **عشقی که دنیا را دربر می‌گیرد** کالو کودکی برهنه (که ریوراست) را در دامن گرفته و ارتباط این دو در سلسله‌ای از آغوش‌های غیرجنسی نمود می‌یابد. این نوع خاص از ارتباط زن و شوهری البته داغی است که هرگز از قلب وی زدوده نشد و زخمی که در این نقاشی بر سینهٔ کالو نشسته تمثیلی از این جراحت همیشگی است.

در طول یک ربع قرن که آن دو با هم زندگی کردند نفوذ و قدرت کالو بر ریورا از یک رابطهٔ سادهٔ زناشویی به ارتباط و وابستگی بسیار پیچیده و عمیقی تبدیل شد. رابطه‌ای که تنها با درک مجموعهٔ متناقضی از نیازها و خصوصیات فردی آن دو قابل لمس بود. ارتباطی که در عین حال می‌بایست دنیای شخصی و منحصر به فردی را که هر دو برای خلق هنرشان بدان نیاز داشتند حفظ کند. کالو در دفتر خاطرات‌اش تمام نقاط پیوستگی خود با ریورا یا آن‌چه را که جای خالی آن را حس می‌کند می‌شمارد:

«دیه‌گو، آغازگر
دیه‌گو، کودک من
دیه‌گو، دوست پسرم
دیه‌گو، نقاش
دیه‌گو، عشق من
دیه‌گو، شوهرم
دیه‌گو، دوست من
دیه‌گو، مادرم
دیه‌گو، من
دیه‌گو، جهان هستی

برای چه او را دیه‌گوی من خطاب کنم؟ او هرگز از آن من نبوده و نخواهد بود. او تنها به خودش تعلق دارد.»

نه خودشان و نه دوستان نزدیک‌شان هیچ شکی نداشتند که آن دو مهم‌ترین چیزها نزد یکدیگر بودند. دوستان‌شان به‌خاطر می‌آورند هنگامی که کالو در سیزدهم جولای ۱۹۵۴ درگذشت، ریورا شبیه کالبدی بی‌جان شد و در عرض چند ساعت پیر و فرسوده، زشت و لاغر شد.

ریورا در زندگی‌نامه‌اش نوشت: «مرگ فریدا تراژیک‌ترین لحظهٔ زندگی من بوده است. به یک‌باره محبوبه‌ام را از دست دادم، برای همیشه... حالا دیگر برای هر کاری دیر شده است. دریافتم شگفت‌ترین چیز زندگی‌ام، عشقم به فریدا بوده است.»

چشم‌انداز عشق آن دو به‌هم به خاطره‌ای زیبا در ذهن دوستان و به یادگاری شگرف در پهنهٔ هنر تبدیل شد. همچنان که لوئیس کاردوزا آراگون تاریخ‌نویس هنر معاصر نوشت: «دیه‌گو و فریدا بخشی از روح معنوی مکزیک بودند. هر چند به قویافیل یا به بزرگ‌ترین آتش‌فشان‌های مکزیک تشبیه شدند، اما حضور افسانه‌ای‌شان دنیایی مملو از رنگ‌های خیره‌کننده از خود به‌جای گذاشت. کاری که تنها از اسطوره‌های بزرگی چون آن دو برمی‌آمد و بس.» ◀