

Надежда
Радулова

Фрида Кало: Портрет на едно тело

...Тело, екџоџична џоџографија, сериска соматџо-графија, локална географија. Дамки, нокџии, вени, влакна, исџегнувања, образи, сџррани, коски, брчки, бразди, колкови, грла. Деловиџе од џелоџо не се комбинираат во една единсџивена целина, џие не се средсџва да се џосџигне исџаџа, ниџу се неџзине цели. Секој дел може однадеж да ја обземе целинаџа, да се џрошири џо неа, може да џосџане џоџалносџи на џелоџо – освен џри аџсолуџиноџо одвојување и разделување [partage]. Не џосџои она џџо се нарекува џело. Не џосџои џело.

Намесџо џоа, џосџојатџи џрџеливиџе и сџрасни исказувања на многубројни џела. Ребра, череџи, карлици, ириџаџии, школки, дијаманџи, каџки, џени, мовови, искоџувања, џолумесечинки на нокџиџе, минерали, киселини, џерја, мисли, канџи, шкрџци, џолен, алкохол, резови, блокови, сечење, набивање, оџсџранување, завивање, удирање, риџење, расиџување, наџруџување, лизгање, издиџување, осџавање, џечење -¹

Nadezhda
Radulova

Frida Kahlo: A Portrait of a Body

...Corpus, an ectopic topography, serial somatography, local geography. Stains, nails, veins, hairs, spurts, cheeks, sides, bones, wrinkles, creases, hips, throats. The parts of the corpus do not combine into a whole, are not a means to it or an ends of it. Each part can suddenly take over the whole, can spread over it, can become the totality of the body – but the absolute separation and sharing out [partage]. There is no such thing as the body. There is no body.

Instead, there are patient and fervent recitations of numerous corpuses. Ribs, skulls, pelvises, irritations, shells, diamonds, drops, foams, mosses, excavations, fingernail moons, minerals, acids, feathers, thoughts, claws, slates, pollens, liqueurs, slits, blocks, slicing, squeezing, removing, bellowing, smashing, burrowing, spoiling, piling up, sliding, exhaling, leaving, flowing -¹

Проучуваното тело

Проучуваното тело е многу модерен предмет. Тоа е тело со своја историја, тело третирано и дисциплинирано во согласност со правилата на Клиниката, со различни техники на дескрипција, класификација, дистрибуција и експозиција. Ова тело секогаш е точно лоцирано и измерено, никогаш не е прекумерно и секогаш е функционално. Бидејќи тоа е секогаш конкретно поради својата уникатна историја, тоа е истовремено и покорно, применливо и потчинето на општите правила на науката или контролниот дискурс.

Проучуваното тело е едно крајно метафорично тело, во кое секој орган има улога на синегдоха која го претставува целото и која на овој начин се бунтува против организмот. Оттука, наративот на проучуваното тело не е одреден од страна на организмот како систем, туку од многу различни одредници, од побунетите хипертрофични органи. Наративот на проучуваното тело е нарушен и доминиран од фигуративното што секој поединечен орган го создава.

Точно тука би можел да започне овој текст, и бидејќи тоа ќе биде текст за Фрида Кало и нејзините слики, тој не може да ја избегне пред-историјата на нејзините визуелни текстови, регистрирањата и раскажувањата на нејзиното тело, самото нејзино тело во контекстот на Клиниката.

Приказната на телото за кое зборуваме започнува во 1925 година, кога осумнаесетгодишната студентка на медицина, Фрида Кало, се здобила со ужасни повреди во автобуска несреќа. Описот на еден сведок на несреќата ја лоцира Фрида на улицата со скршен 'рбет

The Body Expertized

The body expertized is a very modern object. It is a body with a history, a body managed and disciplined by the rules of the Clinique, by different techniques of description, classification, distribution and exposition. It is a body always located and measured, never excessive, ever functionalized. Being always concrete because of its unique history, at the same time it is docile, applicable, submissive to the general rules of the science or the controlling discourse.

The body expertized is an ultimately metaphoric body where each organ plays the role of a synecdoche representing the whole and in this way revolting against the organism. Hence, the narrative of the body expertized is not focalized by the expert system of the organism; rather it is narrated by many different focalizers, by revolting hypertrophied organs. The narrative of the body expertized is breached and prevailed by the figurative that each separate organ creates.

This is the very point where this text could possibly start because, inasmuch as it would be a text about Frida Kahlo and her paintings, it cannot avoid the pre-history of her visual texts, the records and accounts of her body, her body itself in the context of the Clinique.

The narrative of the body we are speaking about becomes possible in 1925 when the eighteen year-old medical student Frida Kahlo suffered terrible injuries as a result of a bus accident. An eye-witness account locates Frida on the road with her spine fractured, her pelvis crushed, pierced

и смачкана карлица, со прободени матка и вагина со метална шипка, со раскината облека и со голо тело испрскано со златен прав што го носел некој од патниците во автобусот. По несреќата Фрида била подложена на триесетина операции; била врзана за кревет подолго време; имала повеќе пометнувања и медицински индицирани абортуси; накратко, таа била заробена од дискурсот на сопственото тело, без оглед на тоа дали се обидува да ја избегне болката, или да ја обожува како да е уметнички предмет.

Уште поважна во овој чисто клинички случај, е застрашувачката слика на Фридиното „немоќно“ тело зачувана во описот на сведокот. Бедно и опредметено, ова уништено тело гледано од дистанца личело на бизарен уметнички објект, на речиси неорганска материја, каде што телесните течности се мешале со вештачкиот златен прав, а целата штета била организирана околу металната шипка, која одеднаш станала центар на едно де-центрично, или екс-центрично тело. Во таа смисла, овој опис создава слика на тело со нејасни граници кои го елиминираат контрастот внатрешност-надворешност, или барем го прават неважен. Точно поради тоа што ова претставува повторно откривање на тело без граници, кое „тече“ и се слева со својата околина, тоа не може да биде само тело-жртва. Уште повеќе, поради погоре наброените карактеристики, исказот на сведокот за Фридиното тело воопшто не претставува опис на тело. Веројатно, ова беше основниот предизвик со кој Фрида се соочуваше сиот свој живот по несреќата – како да го исправи и промени тој приказ, како да го пресоздаде нејзиното не-тело во нешто репрезентативно, како да се бори против наративните механизми кои парадоксално го претставуваа нејзиното тело како нешто неискажливо, невозможно да се опише со зборови...

...И таа почна да слика.

through the womb and vagina by a metal rod, with her clothes torn off and her naked body showered with gold pigment which a passenger on the bus had been carrying. After this accident Frida passed through about thirty operations; she was confined to bed for a long time; she suffered a lot of miscarriages and medical abortions. In short, she was in many different ways arrested by her own body discourse, no matter if she was trying to escape the pain or to become infatuated with it as an art object.

What is more important in this pure clinical case is the petrified image of Frida's "failed" body that is preserved in the eyewitness account. Both abject and objectified, this destroyed body was seen from a distance as a bizarre art item, as an almost non-organic matter where the bodily fluids were fused with the artificial gold pigment and all the damage was organized around the metal rod, which suddenly became the centre of a de-centric, why not ex-centric body. In this sense, this account creates an image of a body with blurred boundaries that eliminate the opposition interior-exterior or, at least, make it insignificant. Precisely because this is a re-invention of a body without limits, which "lasts" and fuses into its environment, it cannot be just a body victimized. Furthermore, because of all characteristics enumerated above, the eyewitness account of Frida's body is not a representation of a body at all. Probably, this was the basic task that Frida was facing all her life after the accident – how to correct and change the account, how to re-invent her non-body as something representable, how to struggle against the mechanisms of narration that were paradoxically speaking her body out as ineffable, as not portrayable in words...

...And she started painting.

Портретираното тело

Структурата на автопортретите на Фрида Кало е премногу богата и густа за да може да се смести во цврстата рамка на кој било уметнички период. Кога би се направил обид за нејзин пресек, би се откриле различни слоеви за интерпретација: мексиканската народна уметност и наивното сликарство, католичката традиција, особено иконографските описи на мачеништвото и Христовото страдање, елементи од популарниот барок, деталните прикази од учебниците по анатомија, декоративистичките и надреалистички одлики впишани во дискурсот на гротескното и карневалското. Но, можното истражување на овие тенденции би се свело на безживотна и стерилна интерпретација, доколку тие се наметнат како интернализирани фрагменти, искористени како функции на телото, „првобитно“ скршено и инвалидизирано. Спецификата на овие портрети е тоа што најдлабокиот слој од нивната палимпсестна структура не е архетипот на здраво и хармонично тело, туку целосна дисторзија и неспособност. Кога би се соголиле површинските слоеви од облеку и цветови, од бујни тела и лелеави драперии, би се соочиле со „пустелија“ од фосили и руини, од рани и расцепи, од измачени набиени меса... Според Кејт Чедзој (Kate Chedzoy), автопортретите на Кало „повторно го испишуваат гротескното, со цел таа да го сврти вниманието кон себеси, на начин кој всушност ја зголемил нејзината контрола врз сопствениот живот и уметност.“² Јас пак, би рекла дека стратегиите на травестија и изложување се преклопуваат во еден не толку политички експлицитен гест, при што целта не е контрола над претставата, туку оптимизирање на телото, т.е. измислување на утописко тело без почеток и без крај, некаде помеѓу животот и смртта; тело

The Body Portrayed

The texture of Frida Kahlo's self-portraits is too rich and dense to be put in the rigid framework of any artistic period. If one could find any sense in its dissection, many various layers might be revealed and exposed to interpretations: the Mexican folk art and naïve painting, the Catholic tradition, especially iconographic depictions of martyrdom and the Passion, the elements of the popular Baroque, the detailed imagery from anatomical textbooks, the decorativist and surrealist features inscribed in the discourse of the grotesque and the carnival. But the possible exploration of all these trends stays an arid and sterile interpretation if one could impose them as internalized fragments, utilized as functions of a body, “primordially” broken and disabled. The specificity of these portraits is that the lowest layer of their palimpsest structure is not the archetype of the healthy and harmonious body but the total distortion and failure. If one denudes the upper layers of dresses and flowers, of blossoming flesh and swaying draperies, one could face a “wasteland” of fossils and ruins, of wounds and chasms, of tortured squeezed flesh... According to Kate Chedzoy, Kahlo's self-portraits “re-inscribe the grotesque in order to make a spectacle of herself in ways which actually enhanced her control over her art and life.”² I would argue that the travesty and the exhibiting strategies overlap in a less politically explicit gesture where the goal is not the control over the representation, but the optimization of the body, i.e. the invention of a utopian body without a beginning and without an end, in-between life and death, transitional, mediating, demonic and in this sense – excessively erotic.

наротив на телото. Во оваа смисла „Скршениот столб“ е помалку морбидно и подвосмислено дело. Навидум прекрасна жена има скршен антички столб наместо ’рбет. Овие два палимпсестни слоја се поврзани еден со друг со помош на гипсен корсет. Но, излегува дека корсетот е само буквална „врска“ помеѓу двата структурни елементи на метафората. Истовремено, многубројни клинци го прободуваат целото тело на жената, прицврстувајќи го на скршениот столб. Или, со други зборови, сликата прикажува сцена на распетие, каде елементот на комплетна деструкција

(скршениот столб) е точно тоа што го потпира портретираното тело. Затоа, оштетеното тело се преклопува со телото со најголема симболика, Телото-како-црква... Би можело да се каже дека начинот на кој е прикажано оштетеното тело наоѓа излез во инкапсулирањето во знаци и симболи. Модификација на овој случај може да се види во вториот начин на портретирање на телото како маскирано и орнаментирано тело. И „Автопортрет со ѓердан од трње и колибри“ од 1940 година и „Ранетиот елен“ од 1946 година би можеле да бидат дешифрирани како верзии на „Скршениот столб“. „Автопортрет со...“ го истакнува симболот на жртвувањето, ѓерданот од трње, кој не е само декоративен елемент, туку и укажува на



Frida Kahlo, *Two Fridas*, 1939, Oil on canvas, 173 x 173 cm, Museo de Arto Moderno, Mexico City

tiful woman has a broken ancient column in the place of her spine. These two palimpsest layers are attached to each other with the help of a plaster corset. But the corset turns out to be only the literal “copula” between the two structural elements of the metaphor. At the same time numerous nails pierce the whole woman’s body, pinning it down to the broken column. Or to put it in other words, the painting presents a crucifixion scene where the element of the complete destruction (the broken column) happens to be the very condition that supports the body depicted. Therefore, the damaged body of ruins overlaps with the body of the

highest symbolizations, the Body-as-Church... It could be said that the mode of presenting this damaged body finds an exit by being encapsulated in emblems and symbols. A modification of this case can be observed in the second way of depicting the body as masked and ornamented. Both “Self Portrait With Thorn Necklace and Humming Bird”, 1940 and “The Wounded Deer”, 1946 could be decoded as versions of “The Broken Column”. The “Self Portrait with...” emphasizes the symbol of the sacrifice, the thorn necklace, which not only serves as a decorative element, but implies the transparency of the mask where the thorns resemble veins and arteries. “The Wounded Deer” replaces the nails from “the Broken Column” with arrows piercing the deer’s body, crowned with

транспарентноста на маската, при што трњето наликуваат на вени и артерии. Во „Ранетиот елен“, клинците од „Скршениот столб“ се заменети со стрели кои го прободуваат телото на еленот, кој има глава на жена. Всушност, метафората за ранетиот елен е позајмена од Мексиканската поезија:

Ако видиш ранет елен
По падина удолу да брза
Погоден, да бара в кладенец студен
За болката своја мир,
И жеден да се нурне в бистри води,
Не во својот мир, туку во болката тој на мене личи.⁶

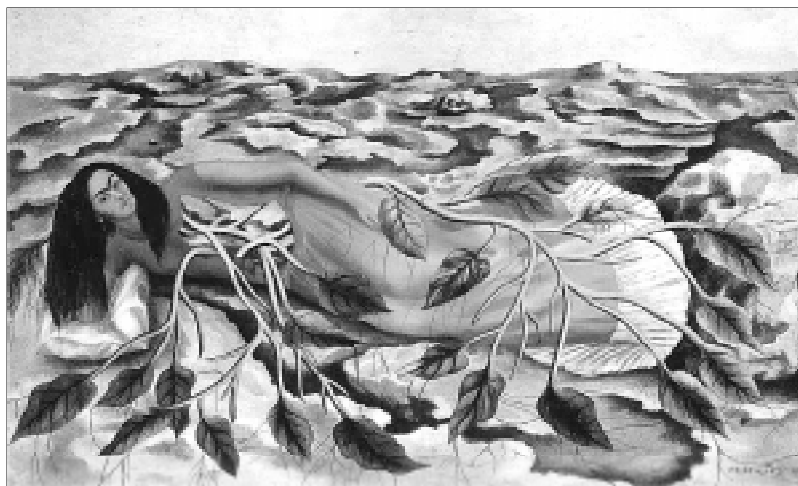
Преку ваквата анималистичка травестија телото станува содржател на знаци и маскирањето е сфатено како еден вид запис, во кој ефектите од повредата и страдањето се искажани негативно во облик на метафора. На овој начин, телото се преместува во пиктографскиот регистар. Такви пиктографски ефекти се видливи, исто така, во третиот начин на претставување – тело испреплетено и заплеткано со растенија. „Можата медицинска сестра и јас“ од 1937 година, „Двете Фриди“ од 1939 година, „Корења“ од 1943 година и „Без надеж“ од 1954 година... Двојството во автопортретите на Фрида го открива телото и како затворено, т.е. самодоволно, и како изместено. Без оглед дали двојникот го игра

a woman's head. In fact, the metaphor of the wounded deer is borrowed from the Mexican poetry:

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.⁶

Through this animalistic travesty the body becomes a container of signs and the masquerade is read as a kind of inscription, where the effects of the injury and suffering are written negatively as a metaphor. In this way, body is transferred from the register of imagery to that of pictography. Such pictographic effects are also visible in the third mode of representation – the body twined and enmeshed

with plants. “My Nurse and I”, 1937, “The Two Fridas”, 1939, “Roots”, 1943 and “Without Hope”, 1954.... The doubled self-portraits of Frida reveal the body as both closed, i.e. self-sufficient, and displaced. No matter if the Double is played by the Nurse, the Other Frida or the dead Frida – it always depicts the body as born from itself, as its own source of existence. The same idea



Frida Kahlo, *Roots (Raíces)*, 1943, Oil on sheet metal, 30 x 50 cm, Collection of Marilyn O. Lubetkin

медицинската сестра, Другата Фрида или мртвата Фрида – секогаш се портретира телото како родено самото од себе си, како сопствен извор на егзистенција. Истата идеја е применета и во „Корења“ каде што се забележува совршено тело-ризом: од раскрвавеното срце на католичката традиција излегуваат многубројни тенки фиданки и гранки и се разлистуваат. Поврзани едно со друго преку растенија, млеко или крв, телата во портретите на Фрида изразуваат обилна, гротескна плодност каде раѓањето и смртта, зачнувањето, бремените и родилни тела се сретнуваат во бескраен процес на рециклирање.

Обилно користејќи го иконскиот вокабулар, нагласувајќи ја фигуративната структура на своите слики, Фрида Кало го зголемува капацитетот на телото, во извештаите првенствено претставено како измачено и распарчено. Уште повеќе, таа го портретира тоа тело не како контролирано од тоталноста на организмот, туку како создавано од внатрешни сили, од повеќекратни полифонични „средби“ на повеќе внатрешни тела.

Телото без органи

Во своите последни години, по многубројни операции и телесни страдања, Фрида Кало започна да ги слика сопствените гипсени корсети кои беа потпора на нејзиниот оштетен ’рбет целиот живот. Срцевината на ваквата практика е во корсетот, на којшто може да се видат вкрстени срп и чекан паралелно со слика на нероден фетус. Фотографијата на која Фрида го носи корсетот исклучително наликува на приказот од трагичната несреќа која ѝ се случила во младоста. Сопствената идиосинкретична визија, „платонското тело“, родено во пештера, секогаш гледано одвнатре и во темница, затвор и гроб на душата, овде е мошне

is implied in “Roots” where one could face the perfect rhizomatic body: from the bleeding heart of the Catholic tradition a lot of slender tendrils and branches go out and blossom into leaves. Attached to each other by plants, milk or blood, the bodies in Frida’s portraits turn out to be a place of excessive, grotesque fertility where birth and death, conceiving, pregnant and begetting bodies meet in an endless process of recycling.

Operating on a large scale with the iconic vocabulary, pre-emphasizing the figurative structure of her paintings, Frida Kahlo enhances the capacity of a body, primarily represented in the accounts as ravished and disseminated. Moreover, she depicts this body not controlled by a totalizing organism, but as created by internal intensities, by multiple polyphonic “encounters” of many internal bodies.

The Body without Organs

In her last years, after numerous medical operations and bodily sufferings, Frida Kahlo started painting her own plaster corsets which had been supporting her disintegrated spine all her life. The crux of this practice turns out to be a corset, on which one could see crossed hammer and sickle juxtaposed with an image of an unborn foetus. The photo of Frida herself wearing this corset drastically refers to the account of the tragic accident in her early years. The private idiosyncratic vision, the “platonic body”, born in a cave, seen always from inside and in darkness, prison and tomb of the soul, here is excessively externalized, exposed not only to the instance of the gaze,

екстернализирано, изложено не само на погледи, туку и на претопување со околината. Внатрешниот интензитет на болката е претставен на површината. Сепак, површината, т.е. кожата не е природна граница на телото, туку вештачки создадена граница. Воопшто, насликаното тело си игра со површините, но точно поради тоа што си игра со нив, тоа ја елиминира функцијата на која било површина, „...внатрешноста самата себеси си прилега на туѓо тело, на предмет што треба да се истражува однадвор, како сецирано око, или како халуцинираното тело на епифизата.“⁷ Или, поинаку кажано, контрастот внатрешност-надворешност не е повеќе оперативна дистанца која функционира низ одвојување, туку состојба на заменување и изместување, можност за доживување на преносот, на метафората.

„Знак за самиот себе и самобитност на знакот: таква е двојната формула на телото во сите свои состојби, во сите свои можности.“⁸ Во таа смисла, дури и раните, лузните, раскинувањата на телото се повеќе затворања отколку отвори и влезови. Иако навидум надворешна, раната претставува знак кој се апсорбира самиот себеси; таа го означува телото, парадоксално придонесувајќи тоа да се мултиплицира и исчезнува. Раните како знаци ја потврдуваат езотеричната непросирност на телото, коешто штом се расчленува, престанува да постои. Во овој комплициран процес може да се забележи двојното движење на сублимација и десублимација, при што интензитетот на исчезнувањето и соединувањето го рееротизира ерозивниот дискурс на болката. За време на ова двојно движење, организмот како повеќекратна структура од органи не функционира, и органот – „знак за самиот себе и самобитност на знакот“ – изложен како симбол, презентира како крајно способен или поврзан со некој извор, навлегува во состојба на веќе случено што секогаш продолжува.

but also to a fusion with the environment. The internal intensity of the pain is depicted on the surface. This surface however, is not the natural bodily border, i.e. the skin, but a fabricated border, artificiality. In general, the body painted plays with the surfaces, but precisely because of this playing, it eliminates the function of any surface. “... [T]he inside appears to itself as a foreign body, as an object to be examined from the outside, as a dissected eye, or as the hallucinated body of the pineal gland.”⁷ Or in other words, the opposition inside-outside is no longer an operative distance which functions through separation, but the very condition of replacement and displacement, the very possibility of living out the transference, the metaphor.

“Sign of itself and being-itself of the sign: such is the double formula of the body in all its states, in all its possibilities.”⁸ In this sense, even the wounds, the scars, the chasms of the body serve more as enclosures, rather than openings and entries. Although seemingly an externalized pain, the wound is a sign reabsorbed into itself; it signifies the body while paradoxically making it multiply and disappear. The wounds as signs reconfirm the esoteric opacity of a body, which meanwhile disseminates, no longer exists. In this complicated process one could witness a double movement of sublimation and de-sublimation where the intensity of the disappearance into fusion re-eroticizes the eroding discourse of the pain. During this double movement the organism as a multiple organization of organs fails, and the organ – “sign of itself and being-itself of the sign” – exposed as an emblem, presented as extremely resourceful or connected to a source, enters into a state of already-always to be continued.... “The organ changes when it crosses a threshold, when it changes gradient.”⁹ Deleuze and Guattari describe such

„Органот се менува кога го пречекорува прагот, кога ја менува позицијата.“⁹ Делез (Deleuze) и Гатари (Guattari) ги опишуваат ваквите органски експерименти како „тело на интерни номади“ и „тело без органи“. Ова е состојба на континуиран протест на телото против органите, на телото против организмот и на органите против организмот. Но ова не е хаотичното Брауново движење во внатрешноста на телото. Напротив, ова е низа на постапки чија цел е постигнување на задоволство – „единствениот начин луѓето 'да се пронајдат себеси' во процесот на желбата што ги обзема; задоволствата, дури и највештачките, се ретериторијализации.“¹⁰

Всушност, толкувајќи ги портретите на телото на Фрида Кало, ова е мета-наративот што може да се создаде. Желбата што ја беше обзела беше еден порив за соединување на животот и смртта, при што нејзиното проучувано тело не беше повеќе комерцијален уметнички предмет, смачкан на патот и испрскан со златен прав. Низ своите слики таа допре до ре-територијализираното тело, коешто не беше фрагментирано и парцијално, и со самото тоа немоќно, туку едно множество од ослободени и интензивирани органи, коишто на необичен начин прераснаа во растенија, животни, вештачки течности и предмети. „Приказната“ на секој орган беше визуелизирана и содржана во амблем, симбол, знак, пиктограм. Како резултат на тоа, се соочуваме со портрет на тело што го сочинуваат редица тековни мали „приказни“.

„Органите се распределуваат на „Телото без органи“, но тие се распределуваат независно од формата на организмот; формите стануваат зависни, а органите повеќе не се ништо друго освен интензитети кои се создаваат, текови, прагови и позиции.“¹¹ Надвор од

organic experimentations as “a body of internal nomadies” or “a body without organs”. This is a state of a permanent rebellion of the body against the organs, the body against the organism and the organs against the organism. But this is not the chaotic Brownian motion inside the receptacle of the body. On the contrary, this is a set of practices whose goal is a production of a pleasure – “the only way for persons “to find themselves” in the process of desire that exceeds them; pleasures, even the most artificial, are reterritorializations.”¹⁰

In fact, this is the meta-narrative which one could construct while reading Frida Kahlo's portraits of her body. The desire that exceeded her was a drive towards a fusion of life and death where her body expertized was no longer a commoditized art object, smashed on the road and splattered with a golden pigment. Through her paintings she found an approach to a re-territorialized body, which was not fragmented and partial, thus powerless, but a multiplicity of liberated intensified organs, which strangely developed themselves into plants, animals, artificial liquids and objects. The “story” of each organ was visualized and encapsulated in an emblem, in a symbol, in a sign, in a pictogram. As a result, one could face a portrait of a body, comprising a bunch of small “stories” in process.

“The organs distribute themselves on the “Body Without Organs”, but they distribute themselves independently of the form of the organism; forms become contingent, organs are no longer anything more than intensities that are produced, flows, thresholds and gradients.”¹¹ Beyond

границите на проучуваното тело и портретираното тело, телото без органи прилега на структура што може да го прелаже и подрие секој визуелен текст. Така, се покажа дека портретот на телото без органи е структура што го инфицира погледот, окупирајќи го со своите метастазични конци. Во случајот на автопортретите на Фрида Кало, инфицирањето на погледот изгледа дека е вовед кон оваа различна структура на субјективноста. Навлегувајќи во неа, исказите на сведокот се чини дека се тотално нерелевантни. Брамено во сликите на Фрида, она што лежи на улицата може да исцица нечија крв и да се вплетка меѓу нечији корења. Ова е крајот на концептуалната уметност и почеток на ризоматските номадски средби. Бидејќи, кога телото без органи не пропаѓа, тоа нужно станува исклучително успешно.

Превод од англиски јазик: Наташа Стојановска

Белешки

¹ Jean-Luc Nancy, “Corpus” in *The Birth To Presence* (Stanford University Press, Stanford, California, 1993), p.207.

² Kate Chedgzoy, “Frida Kahlo’s Grotesque Bodies” in *Feminisms*, ed. by Sandra Kemp & Judith Squires (Oxford University Press, Oxford-NewYork, 1997), p.465.

³ Laura Mulvey and Peter Wollen, “Frida Kahlo and Tina Modotti” in *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, ed. by Francis Francina and Jonathan Harris (Phaidon Press Ltd., London, 1992), pp.157-158.

⁴ Ibid., p.155.

⁵ Ibid., p.156.

⁶ Sor Juana Inez de la Cruz, “Verses Expressing the Feelings of a Lover”, trans. by Samuel Beckett in Octavio Paz (ed.) in *Anthology of Mexican Poetry* (London, 1959).

the body expertized and the body portrayed, the body without organs seems to be a structure that deceives and subverts any visual text. Thus, the portrait of the body without organs turns out to be a structure that infects the gaze, occupying it with its metastatic threads. In the case of Frida Kahlo’s self-portraits the infection of the gaze seems to be a prelude to this different structure of subjectivity. Entering it, one could see the eyewitness accounts as totally irrelevant. Framed by Frida’s painting, what lies on the road could suck one’s blood and entangle one’s roots. This is the end of conceptual art and the beginning of the rhizomatic nomadic encounters. For when the body without organs does not fail, it necessarily becomes extremely successful.

Notes

¹ Jean-Luc Nancy, “Corpus” in *The Birth To Presence* (Stanford University Press, Stanford, California, 1993), p.207.

² Kate Chedgzoy, “Frida Kahlo’s Grotesque Bodies” in *Feminisms*, ed. By Sandra Kemp & Judith Squires (Oxford University Press, Oxford-NewYork, 1997), p.465.

³ Laura Mulvey and Peter Wollen, “Frida Kahlo and Tina Modotti” in *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, ed. by Francis Francina and Jonathan Harris (Phaidon Press Ltd., London, 1992), pp.157-158.

⁴ Ibid., p.155.

⁵ Ibid., p.156.

⁶ Sor Juana Inez de la Cruz, “Verses Expressing the Feelings of a Lover”, trans. by Samuel Beckett in Octavio Paz (ed.) in *Anthology of Mexican Poetry* (London, 1959).

⁷ Ibid., p.192.

⁷ Ibid., p.192.

⁸ Ibid., p.194.

⁸ Ibid., p.194.

⁹ Gill Deleuze and Felix Guattari, “How Do You Make Yourself a Body without Organs?” in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (The Athlone Press, London, 1992), p.153.

⁹ Gill Deleuze and Felix Guattari, “How Do You Make Yourself a Body without Organs?” in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (The Athlone Press, London, 1992), p.153.

¹⁰ Ibid., p.156.

¹⁰ Ibid., p.156.

¹¹ Ibid., p.165.

¹¹ Ibid., p.165.