من اوراق اسبوع المدى الثقافي السادس

واقعية محمود صبري .. النفاذ الى مستوى جديد من الطبيعة

د. جواد الزيدي
كلية الفنون الجميلة / بغداد

ان الحراك بمستوياته كافة سواء كانت ثقافية او سياسية والانفتاح على المعرفة باصولها المتشعبة ، والمضي قدماً في اكتشاف فعل الذات وحفرياتها القديمة ضمن فرضيات الحتمية التاريخية في خمسينيات القرن الماضي جعل من اندفاع الفن نحو الواجهة امراً مفروغاً منه ، بفعل التجارب التوفيقية والمكتشفة وتلاحقها في الفن العراقي وتأسيسها قاعدة يمكن الانطلاق منها صوب الابتكاري والمتجدد ، بوصفها صيغاً تعبر عن الراهن المحلي بتحدياته.

وهذا ما جعل محاولة محمود صبري تقف على ارض صلبة وتتقدم المحاولات الاخرى ان لم تجاريها في ضوء التأسيس المغاير وما احدثه في بنية الرسم العراقي المعاصر من انزياحات جمالية وشكلية اسهمت في صياغة هوية وملمح لهذا الجنس الابداعي بعد ان كان هاوياً للرسم لا محترفاً بنظر جواد سليم وفائق حسن. الا ان معطى الفنان على ارض الواقع جعل من الشكوك تجاهه تتحول الى يقين صادم يؤثر بمن حوله، متخذا من جوهر الصراع الاجتماعي اساساً لطبيعة اشتغالاته الاولى، التي تنضوي تحت التشخيصية التعبيرية في ضوء منظومته القيمية الرافضة لنوع السلطة الاستبدادية والقمعية تجاه الشعب، لهذا توغل الى عمق المشهد الاجتماعي المسحوق والى الازقة والشوارع الخلفية ليصور ابطاله واثر سلطة التقاليد والاعراف الاجتماعية عليهم، ويجتاز الخطوط الامامية نحو بيوت الهوى وحياة الكادحين وادخل مفهوم الفن الى الحياة الاجتماعية وتلمس عن قرب علامات الحزن المرسومة على وجوه شخوصه الناحلة والمنكوبة تحيطهم عتمة اللون بما يذكرنا بشخوص ومشاهد (أدفار مونش) التعبيرية. وهي محاولة تمثل عمق ايمانه وانتمائه لاشيائه ومحيطه الواقعي من جهة وثانية تردم الحواجز بين الاجتماعي والسياسي انطلاقاً من مقولة (علينا تغيير الواقع لافهمه فقط) جوهر المقولة المرحلة من عالمها الى آخر بدأ ينسحب على طرائق تمثيل الواقع والتعبير عنه.

لذلك بدأت رؤاه التجديدية تتضح ضمن المسار المعلن لها والطبيعي، والتحول من التشخيصية التعبيرية الى فكرة معادية للرسم والاسلوب والاطاحة بتقاليد سالفة، حينما بدأ يتخذ من التوفيقية منهجاً وسطاً يوائم بين العلم والفن ما شكل الاساس في الاشتغال واصبح المرسم بديلاً عن المختبر وادوات الرسم بديلاً عن معدات العالم لينفذ هذه المرة الى المستوى الذري في مفردات الطبيعة والانتقال من الكون الكبير الى عينة جزئية ممثلة له من خلال افكار تفيأت الفلسفة والعلم معاً والانغماس في ترسيخ صورة جديدة للفن ساعية نحو شكلانية الرسم باعتمادها على الواقع وفي الوقت نفسه خالية من عوالق الواقع وهي تقوم على العلمية والموضوعية والتوجه نحو اعماق الطبيعة اجتهاداً منه وتاكيداً لقناعته بهذا الانزياح، ونقل الواقعية القديمة التي تحاكي الموضوع البيئي وتصور تفاصيل مشهده الخارجي بكل ما يحمله التصوير من معنى لينقلها الى الاعماق، ويخلق منها واقعية جديدة بحثاً عن مطلق خاص به يكمن في مكان آخر قد يكون جوهر هذه الاعماق او مستواها الخفي اللامرئي بوصفه محركاً للشكل الظاهري العياني اذ ان الواقعية في نظره لم تعد تسجيل اللحظة المتمظهرة في المشهد الواقعي او تفاصيلها الدقيقة كما هي في وجودها الحي، بل هي واقع آخر يقام على انقاض الواقع القديم او يكون بعيداً عنه الا انه يتماثل معه في الوقت نفسه من حيث عدم الانفكاك عن الطبيعة او الانسلاخ منها مهما اتجهت درجة التجريد نحو الشكل الخاص وفي اقصى حالات التغريب ويظل اثر الطبيعة داخل هذا المنجز وان كان خفياً وغير مرئي.

هذه الواقعية التي تعبر عن طموح الانسان الجديد للسيطرة على مستوى جديد من الطبيعة، ذلك الذي اسماه (المستوى الذري) بمعنى الانتقال الى داخل الذرة او الموادات التي تشكل الظاهرة الكلية، وهذه الذرات او الموادات تمثل الاشياء المادية التي نراها ظواهر حقيقية في الزمان والمكان والحقيقة المطلقة التي تؤسس هذه الظواهر هي الطاقة او القوة التي تسهل لنا التعرف على شعورنا واعادة اكتشاف الصلة التي تربط الانسان بالاخر او بالمجموع ومن ثم الوجود عامة بالطريقة نفسها التي يقوم العلم بتحليل الطبيعة ووصفها من الاعماق او وصف مظهرها الخارجي يستطيع الفن ان يقوم بهذه المهمة ذ ستكون الواقعية الجديدة من ناحية الشكل فقط شبيهة بالفن التجريدي، أي ان اللامرئي هذه المرة يتحول الى مرئي عياني وجعل الشكل متبوعاً لا تابعاً يفسر الخفي والمستتر من المعاني بما يعيد للأذهان الثورات الفنية الكبرى التي انتهجت الاسلوب ذاته وان اختلفت طبيعة الاهداف والمرامي، ويفسر لنا من جهة ثانية المبدأ التوفيقي بين المتعارضات في التصور الاولي الذي يقوم على المزاوجة بين الواقعي والمجرد وايجاد تفسيرات مقنعة لهذا التعالق تكون عناصره سطوحاً لونية فقط بكل ما تحمله من دلالة ومرجعية علمية هذه المرة تشتبك مع التصورات الخاصة بهذا المنهج. وان هذه الواقعية بحسب تعبير (محمود صبري) تقوم بقلب الفن التجريدي رأساً على عقب وايقافه على قدميه، وبالاشارة الى التجريدية فانه يحدد هوية الفن الجديد الذي يتصير على اساسه الواقع والمحيط والعيني لا بموجوداته المرئية، بل من خلال علاقاته البنيوية ومحمولاته الدلالية التي تحيل في بنيتها التأويلية الى مداليل قد تكون واقعية تلك الواقعية التي نعتها فيما بعد (بواقعية الكم) كونها ترتبط بشكل واضح وكبير بفعل الوجدان وتعد شرطاً مهماً من شروط تحديد الجمال الذي يروق بدوره للجميع بعيداً عن التصورات العقلية المتعالية، وترفض التفسيرات بفروضها المسبقة عن ذلك المنجز او وجهات النظر المحددة سلفاً، لان هذا المنجز يفرض المعنى على التجربة بدلاً من ان يشاهد المعنى على التجربة.

ان هذه النظرية ليست منقطعة عن الواقع، بل ان تأمل العقود الاربعة الذي امضاه صبري في ما حوله يعد كافياً للتوصل ليقينية الخطاب الذي انتجه ويبدد الشكوك في ضوء استناده الى طروحات نظرية مرافقة لها وهنا اصف بحثه بالمتصل كونه تجاوز النزعات الاكاديمية التي تعلمها واتقنها ليجد درجة صفره الجمالي وان كل ما قيل عنه لا يقلل من شأنه البحثي كونه منتمياً لاشيائه ومؤمناً بما يفعل، وما الجدل المثار حوله الا دليل على تشييده منطقة جديدة في الرسم العراقي المعاصر.

الفنان ستار الفرطوسي .. استعادة المكان

علي النجار
فنان عراقي

للضوء مساربه المتعددة الهاربة والمنسلة والصادمة. وللضوء حكاياته الممتعة في التشكيل العالمي على مدى العصور. كان مخاتلا في زمن الباروك عند رامبرانت، حينما كان ينسل من كوة خفية ليراوغ أحلاما أو وقائع بخفة شبحية ليشكل في العمق من وجداننا اضاءات مبهرة نفتقدها في زمننا الصناعي الذي يتشكل بوميض أنابيب النيون ووهجها الصارخ، حيث كل شيء يقبع تحت سلطة الوضوح، حتى دواخلنا باتت عرضة للتنقيب. هكذا هي رسوم الفنان التشكيلي العراقي(ستار الفرطوسي) التي هي الأخرى محكومة بوضوح سلطة النيون أيضا. فهذا الفنان القادم من منبع الضوء، من رمال مدينة النجف العراقية المتوهجة في لهيب تموز، يحاول في رسومه مخاتلة سلطة النور القابعة في موروثه الشخصي بتأثيرات من محيط اغترابه الشمالي(فنلندا)، الموصول بقطب الثلج والموصوم بالرطوبة وشبح الظلمة لمواسم طويلة. رسوماته كلها تلعب على مونولوج التضاد الضوئي أو اللوني هذا.

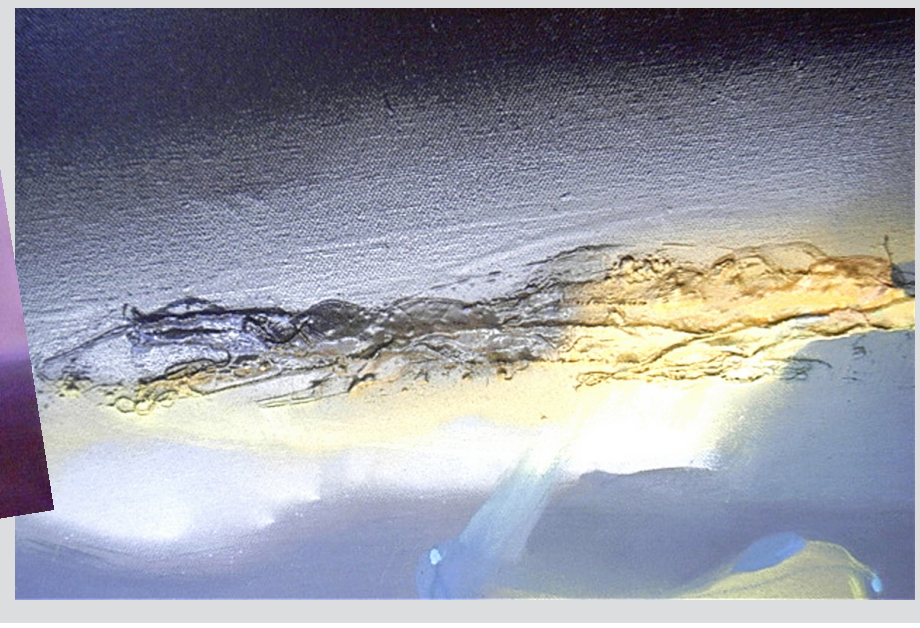
لقد تعثرت خطوات دروبه بين مسلكين متنافرين، لكنهما متجاذبان، بين شمال رمادي وجنوب وهاج. واكتظت رسوماته بتفاصيلها السرية وعلانية تضادات مناخاتها.

رغم ما توحي به أعمال هذا الفنان من محاولات تجريدية واضحة. إلا أنها تبقى هواجس يحيلها الفنان إلى تشخيصات متخفية بغلالة لونية تحاول أن تسعى لمحاورة أو طمس صلابة هيكليتها دون الالتفات إلى جزئياتها التمثيلية. فلا تخطئ العين تكويناته المعمارية المجتزأة أو كتل أجسام مخلوقاته الشبحية المذابة بوهج العاطفة حتى ضياع ملامحها. لقد اشتغلت هذه الأعمال على ما يبدو بهاجس التجسيد. لكنها تمردت على ذلك بسبب من عدم يقينيتها. فهو المولع والمحترف أحيانا بالأداء الموسيقي لحد تنافذ أعماله وشبحيه اللحن الموسيقي ونبرة إيقاعاته. لم يكن أمامه إلا أن ينتج أعماله بما يعادل ميكانيزم اللحن الإيقاعي وللحد الذي بدت فيه هذه الأعمال كرجع صدى لهذه الشبحية الإيقاعية. وهي كما اللحن تتجسد ذهنيا وتتشعب عناصرها البصرية على امتداد مسارات صياغاتها اللونية. لكنها تبقى إيقاعات حادة غالبا. ورغم أنها تجتزئ رقة في منطقة ما من رسوماته فكذلك تختزن عنفا في مساحة أخرى. وما بين الرقة والعنف تحاول هذه الأعمال الأصغاء إلى نبض أرواحنا بإثارة لا تخلو من حنين مسترجع.

هل بإمكاننا النظر إلى هذه الرسوم بمعزل عن ارث الرسم الغربي الحداثي. هذه الإشكالية التي أمضت معظم التشكيليين غير الغربيين في مسعى لتأصيل نتاجهم خارج أسلبة أو أشكلة التشكيل الغربي الحداثي منذ بداية سطوة الحداثة لم تعن لستار شيئا. فهو من جيل احدث يطمح لأن يكون نتاجه متجاوبا والنتاج التشكيلي الحداثي رغم مرجعياته الأثرية والصورية البيئية. وان وجد نفسه وسط بيئة هذه الحداثة، فلا اعتقد أن انبهارا ما تملّكه قدر اهتمامه بتنظيم عناصر ارثه التشكيلي بصياغات أكثر رهافة وإحكاما وبما يتماشى وحرية الأداء خارج ما هو تقليدي. وإعماله محكومة بالمكان وتحولاته أكثر منها بالزمان وتداعياته. فهي المصاغة بوقع إضاءة النيون والأكريل(وحتى لو كانت منفذة بمادة أخرى، كالزيت مثلا، فإنها لا تفقد مظهرية الرسوم المنفذة بالأكريل) وكلاهما منتج صناعي، تتقيد بشروط تنفيذها لسطوة هذين المكونين ما اكسب نتاجه صراحته اللونية وقوة توهجه إضافة لبعض من مؤثرات المكان سواء كان فضاء خارجيا أو داخليا مجتزأ، وبما يوائم هندسة عناصر العمل الظاهرة أو المطمورة. إن ولعه في تنظيم عناصر عمله بموازاة إيقاعاته الداخلية وصخبه الخارجي كان ظاهرا بحق.

تذكرني رسوم الفرطوسي بمحاولات بعض من التشكيليين العراقيين فيما بين منتصف الستينيات إلى منتصف السبعينيات، بأعمالهم المقاربة إلى نمطية رسوم (دي ستايل) التجريدية البيئية. أو ببعض من أعمال التشكيليين الأمريكيين الشماليين المقاربة وللفترة الزمنية نفسها. وهي أسلبة أكدت على اللون الوجداني الصريح. وهذه التجربة الفريدة وقتها ابتعدت عن مجمل المحاولات التجريدية الأخرى ذات المرجعية الأثرية (الحروفية) التي سادت النتاج التشكيلي العراقي والعربي بعد ذلك. لكني أستعيدها هنا في نتاج الفرطوسي وبزمن مغاير آخر. فان كانت تلك الأعمال موصولة بالإرث التشكيلي التجريدي الحداثي الأول. وبالذات بما يثيره هذا الإرث من إدهاش أدائي يوظف الإيقاع اللوني والمظهر الوجداني بالرغم من خلوها من الإشارة التشخيصية، إلا أنها تختزن معادلاً إيحائياً آخر يؤهلها لموازاة هذه الأعمال إن لم تكن تتجاوزها بعناصرها الأدائية والوجدانية الإيحائية الأخرى(بالرغم من عدم انتسابها للأسلوب أو الصيغة الإيحائية المعروفة في أعمال الفنانين مثلا). وبالرغم من اعتقادي بان الفرطوسي ربما لم يطلع على هذه المحاولات التشكيلية التي سبقت نتاج جيله، لكونها لم تأخذ مجالها الطبيعي في مجال التطور الأسلوبي والأدائي لانقطاع الزمن التشكيلي العراقي بسبب من تدخلات السياسة الثقافية التي كانت وقتها خاضعة للسلطة السياسية ولو بشكل مواربة. إلا أن أعمال الفرطوسي المنفذة في فنلندا تستعيد ذلك الزمن بالوهج اللوني نفسه، ولو بإضافات ومواد تلوينية مستجدة، وان شكل التجريد هاجسا لمعظم التشكيليين العراقيين، فانه لم يكن طارئا بمعنى ما، إذا ما اطلعنا على الإرث التجريدي الشكلي والخطي واللوني لمعظم النتاج التشكيلي للشعوب القديمة التي استوطنت العراق.

لمن تنتمي هذه الأعمال آذا؟ هل تنتمي إلى ذات الفنان التي ترنو إلى النور المفقود، أم هي تعويض عن هذا الفقدان. أم أنها تنتمي إلى صخبه الداخلي الذي يتحكم بنوازعه وبأدائيته التلقائية، أم هي موصولة بمرجعياتها الأثرية الشرقية الثنائية (الظلمة والنور)، وبتداعيات إحالاتها الباطنية الوجدانية أو المعرفية الملتبسة في مجمل النصوص الفلسفية الشرقية والأشراقية؟ ومع كوني لا اعتقد بان الفنان سعى لأن يستجلى المعاني الباطنية في هذه الأعمال، إلا أنها تختزن شيئا من ذلك بما أنها مشغولة بمرجعية ملونتها التضادية وباختزالات ملونة تركت السجية ترسم ملامحها السرية بإحالات من عوالم واقعية(والواقع هنا يشكل له صدمة أو لا ألفة) أنتجت بيئته ألشبحيه التعويضية. ذوبان أو انصهار الإشارات البيئية في هذه الأعمال يؤكد لنا مسعى الفنان ألتجاوزي لصدمة المألوف. فهو إن دخل في حوارية لا تنتهي مع إشاراته الصلدة التي تأخذ حيزا كبيرا من مساحات أعماله. فليس ليؤكد صلابتها وشيئيتها العيانية بقدر ما يؤكد خداع البصر كونه مستلم إشارات أطياف ضوئية تعكسها مادتها الطبيعية وملمسيتها الزئبقية. وان بقيت هذه الرسوم محافظة على قدر من مسافة عن مصادرها الإيحائية، فإنها بذلك استطاعت أن تعمر أمكنتها الشبحية الجديدة بعناصر جمالية لا تخطئها العين المتفحصة. مثلما أشركت الحواس بمناخات هذه الأمكنة العامرة بالبرد أو الدفء أو كلاهما في آن واحد. وان تغلبت مناخاتها غالبا على بقية عناصرها الأدائية، فهي دلالة على عمق تأثير هذه المناخات وتضاداتها الفيزياوية والوجدانية على ذات الفنان.



الفنانة فريدا كاهيلو .. المرأة والألم والهم التشكيلي

اهلد بورتر

تجري في عروق الفنانة المكسيكية فريدا كاهيلو دماء شعوب مختلفة، فهي هجين لتزاوج دماء (هندية حمراء) وأسبانية وألمانية. في السادسة من عمرها أصيبت بشلل الأطفال فخلف ذلك عوقا بساقها، ما ترك اثر نفسيا سيئا عليها لفترة طويلة من حياتها.

في ا لعام ١٩٢٢ دخلت فريدا القسم التحضيري للجامعة،وحلمت بدراسة الطب، وهنا لأول مرة تتعرف على عبقري فن الجداريات الفنان المكسيكي (ديغو ريفيرا) إذ كان حينها يعكف على تنفيذ جدارية (الخلق).ذهلت فريدا أعجابا به، ولكنه لم يعرها أي اهتمام، ويشاء القدر في هذا الوقت أن تتعرض فريدا لحادث مرور مروع، إذ اصطدمت عربة الترام التي كانت تقلها بحافلة أخرى، وكانت إصابة فريدا شديدة جدا، ما ألزمتها الفراش عدة اشهر، خلالها أجريت لها الكثير من العمليات الجراحية، غير إن حبها للحياة وهبها عزيمة وصبرا فنهضت وبرغبة عارمة خلقت وأبدعت.

تلتقي مجددا بـ (ديغو ريفيرا) ويرسمها كإحدى شخصيات جدارية (أنشودة الوطن) والتي زينت جدران وزارة التعليم. في الوقت الذي عطف عليها ديغو تركها خطيبها بسبب عوق جسدها وهذا الهجر ترك فيها جرحا نفسيا عميقا آخر.

فريدا لم تدرس الرسم أكاديميا إلا إنها كانت قد تلقت بعض الدروس الخصوصية على يد احد الأساتذة الكبار،ولعل إخفاقات الحياة والإحباط العاطفي وإعجابها بـ(ديغو ريفيرا) ثم توجهها السياسي كانت الأسباب وراء إصرارها على الرسم ودأبها على الاستمرار في العطاء الفني وتكريس كل وقتها للرسم.

يقول الفنان الفرنسي براك" اشعر وكأنني انفض الغبار عن اللوحة، إنها تتضح أمامي تدريجيا مع انحسار الغبار" وهذا بالضبط ما فعلته فريدا في لوحاتها ولكن أهو غبار الرغبات المكبوتة والمغلفة بضباب التجريدية والسريالية؟ إذا كان الغبار لدى براك غبار اللاوعي فهو لدى فريدا غبار لرغبات واعية "سياسية كانت أم عاطفية" من شابة متفتحة للحياة إلا انه كان وعيا ينزف دما ويضج بشهوات والآم.

الإنسان يشعر بالألم ولا يراه،إلا أن فريدا استطاعت عبر لوحاتها أن تجعل المتلقي يرى الألم ارضيا، واقعيا،حيا، قبيحا، قاتلا ومعوقا وليس ألما قدسيا سماويا مطهرا.تحقق حلم فريدا الواعي وتتزوج من (ديغو ريفيرا) وبعد زواجها تعود للمستشفى عدة مرات لإجراء عمليات إجهاض، إذ لم يجد الجنين المتسع للنمو في رحمها الذي شوهته كسور عظام حوضها،ويحبط حلمها بان تحمل الحياة في أحشائها ولكنها تبقيها واضحة جلية في لوحاتها.

تؤرخ فريدا كاهيلو مولدها بثورة الفلاحين التي قادها(زاباتا) فتكتب عن تلك الأيام لن أنسى تلك الأيام العشرة المأساوية حيث شهدت بعيني معركة الفلاحين التي قادها (زاباتا) ضد الإقطاع، كنت طفلة في الخامسة من عمري" بهذا استهلت فريدا مذكراتها التي بدأتها سنه ١٩٤٤ متحدثة عن ثورة الفلاحين لعام ١٩١٠-١٩٢٠، تلك الثورة التي كان لها الوقع العظيم في نفس الفنانة ما جعلها تعلن أن عام مولدها هو عام الثورة تلك.

موضوعات فريدا تضم وتحتوي وتصور وتتحدث بوضوح وبصوت عال عن الخلق والانبعاث و الحياة بكل معانيها من موت وولادة، تصورها بشكل محدد وواضح وجريء ودقيق لا لبس فيه ولا خجل أو تورية،ولا تهادن إذ ترسم زهرة بأوراقها وكل تفاصيل النبات وقد تحولت إلى أعضاء جنسية أنثوية- ذكرية، والجنين يخرج من ميسم الزهرة والشمس تغلف الأفق. كما وأنها أول فنانة- في العصر الحديث ترسم جنينا لحظة مولده وخروجه من رحم ألام مقتبسة ذلك من التراث المكسيكي،إذ نرى ألام وقد أبعدت ساقيها متيحة للجنين الحرية في السقوط من جوفها لينفصل عنها ويلج الدنيا مغمورا وملطخا بالدماء.

ترسم مرضعتها تلقمها ثديها، والثدي ريانا ينز بالحليب، مليئا بالجذور المزهرة، في حين نجد فريدا الطفلة بوجه كامل النضوج وجسم طفلة مترفة في ملابسها تحيط بها النباتات المكسيكية والسماء التي تنث غيثا. وتصور الموت كذلك على انه حدث وليس مأساة،بل بتقريرية واضحة وبدون تزويق أو مبالغة أو استجداء الرثاء بل أحيانا قد يجلب عملها الفني الذي يصور الموت نوعا من التقزز كما في لوحة انتحار الممثلة (دورثي هال) ولوحة (مجرد بضع وخزات). تصور اللوحة الأخيرة حادثة قتل امرأة نتيجة لغيرة رجل.

لربما استندت فريدا في موضوعاتها الى صورة فوتوغرافية التقطتها صديقتها المصورة الشيوعية المعروفة حينها تينا مودوتى، ولكن فريدا أشبعتها بالأجواء السريالية والبيئة المكسيكية،وبالتركيز على الحضور الأنثوي بكل معانيه الجسدية متجذرا بالأرض ومرتبطا بها. ولا تغفل فريدا الرجل في هذه الموضوعات رغم أن حضوره محدود، فنجده في اللوحة التي رسمتها لـ (لوثر بربانك)، تصوره متجذرا بنباتات تمتص نبع حياتها من هيكل عظمي انساني مدفون، وتنمو من بين أصابع يديه أوراق ضخمة لنبات جذوره واضحة داخل الأرض المشبعة باللون الأرجواني لون الدم القاتم واللوحة الأخرى المستوحاة من كتاب لـ (سيجموند فرويد) موسى والتوحيد.

في هذه اللوحة نجد ألرجال ألعظام محاطين بجذوع أشجار وحيوانات وهياكل عظمية وأصداف وقواقع مثلهم مثل النساء المشهورات تاريخيا،وفي لوح الشمس والحياة نجد وجها اقرب ما يكون إلى الرجل منه إلى المرأة.

وظفت فريدا التراث المكسيكي بكل أبعاده وأضفت به غنى على اللوحة.لقد استخدمت القناع التقليدي المكسيكي لتغطية الوجه كاملا وجعلته المعبر الحقيقي عن الأحاسيس الداخلية، ولا تخدع فريدا المتلقي بل بالعكس إنها تفصح بوضوح معلنة استعمالها القناع،فنجد اليد الآدمية الحقيقية تسند القناع وشعر المرأة خلف القناع يؤكدان لنا أن ما نراه قناعا فقط وهو دائما منفذ بأسلوب بدائي فج، إلا انه يذرف الدموع ويبدو البؤس والألم والحزن والهلع بشكل جلي على محياه كما في لوحة "القناع ".

رغم إنها رسمت صورتها الشخصية لمرات عديدة ولكن اغلبها كان خاليا من الإحساس، رغم حذاقتها الفنية ودقة التفاصيل، فنجد الدموع متجمدة على وجه حجري متصلب، فوجهها الحقيقي هو القناع الجامد الذي لا يعبر عن أية أحاسيس إلا انه يؤدي عملا فيزيائيا طبيعيا بآلية بحتة.والأمثلة عديدة مثل لوحة "اناوالمرضعة" ولوحة "ذكريات القلب "التي فيها تذرف الدموع بعد اكتشاف خيانة زوجها ديغيو لها مع أختها"كرستينا" وكذلك في لوحة "شجرة الأمل" بعد إجرائها عملية جراحية و لوحة "أنا الغزالة الصغيرة المسكينة".

رمز مكسيكي آخر وظفته فريدا هو الهيكل العظمي المعروف في التراث المحلى، الذي له اصول وجذور عميقة في الأساطير الشعبية المكسيكية، فهذا الهيكل يسخر من الناس ويستهزئ بهم ويذكرهم بنتيجتهم الحتمية والتي لا مناص منها. كما واستغلت الرموز المسيحية الكاثوليكية في التعبير عن الألم والقسوة،وهذا لا يجب أن يؤدي بنا إلى الاعتقاد بكونها مؤمنة بدين ومذهب معين، ولكن الرموز تلك كانت أدوات تعبيرية بحتة ومحض توظيف ذكي لتوليفاتها الفنية، فأدوات تعبيرية كنسية كاثوليكية كالقلب في صدر مجروح مفتوح وإكليل الشوك حول الرقبة والمسامير التي تخترق البدن اللدن كلها استغلت بحذاقة ولباقة وبدون إقحام، لتخلق من نفسها شهيدة الألم والعذاب والمعاناة.

الإنشاء التصويري عند فريدا منطقي تماماً، ينقل لنا بكل وضوح وبدون تورية أما فكرة سياسية -اجتماعية تحمل ايديولوجية واضحة،أو شهوة ورغبة جنسية مفعمة بالرومانسية والألم، التي لا تحاول الرسامة اخفاءها أو تغليفها بستار من القدسية أو البراءة و الشفافية،بل إنها تعلنها بشكل حاد واستفزازي مثيرة بالمتلقي حالة من الدهشة والرفض ومن ثم التفكير،قال عن ذلك ديغيو ريفيرا: " إنها أول امرأة رسامة تعالج بشكل مطلق وبدون مساومة وبإخلاص،وكذلك بكثير من القسوة الجامدة مواضيع عامة أو أفكارا محددة تخص قضايا المرأة.

تستخدم فريدا كاهيلو جسمها كلوحة إعلانات لعرض بيان عن قضايا شخصية واجتماعية متنوعة، لوحة إعلاناتها أو جسدها، من الرأس والجذع تكسوه القسوة والجمود والحدة ويستعير وجهها الأنثوي بعضا من صفات الرجل فيتحول إلى خليط من ما بين المرأة والرجل، لتؤكد على رسم شارب دقيق ناعم يعلو شفتيها بشكل متميز وواضح ربما كانت استعارتها ملامح الرجل إشهارا وإعلاناً عن القوة والجلد.