DOI: 10.14746/sh.2014.17.4.009

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 159-173

Karolina Anna Rosiejka
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarska Georgii O'Keeffe 1905–1917 (cz. II, lata 1914–1917)[1]

Artykuł jest kontynuacją tekstu zamieszczonego w poprzednim numerze „Sensus Historiae". Dotyczy on wczesnej twórczości amerykańskiej abstrakcjonistki Georgii O'Keeffe i historii formowania się jej malarskiego stylu. Część pierwsza poświęcona została okresowi zawierającemu się pomiędzy rokiem 1905 a 1914, część druga i ostatnia omawia jej twórczość do roku 1917. Odbyła się wtedy pierwsza indywidualna wystawa obrazów malarki, stanowiąca cezurę dla początków jej artystycznej samodzielności i odejścia od instytucjonalnej edukacji artystycznej.

Nowy Jork 1914–1915

O'Keeffe, po kilku latach spędzonych w Wirginii, dzięki zarobionym podczas pracy w szkole pieniądzom, powróciła jesienią 1914 r. do Nowego Jorku, by rozpocząć trwające tylko rok studia na Teachers College Columbia University. Jedną z najważniejszych postaci na tej uczelni był Arthur Wesley Dow, którego podejście do metodyki nauczania sztuki zdominowało sposób szkolenia studentów. Dla O'Keeffe znającej jego koncepcję, która znajdowała odbicie w jej sztuce, czas spędzony w Teachers College nie przyniósł diametralnie odmiennych od dotychczasowych treści, mogących zmienić charakter jej twórczości, co potwierdzają nieliczne przykłady. Z tego czasu zachowało się bowiem niewiele prac, z czego większość o studyjnym, szkoleniowym charakterze. Warto wspomnieć o jednej tylko realizacji — grafice

[1] Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant".

w linoleum *Portrecie Dorothy True*[2]. Realizacja miała być dla O'Keeffe przepustką do Philadelphia Watercolor Club, do którego chciała wstąpić[3]. Formalnie praca nawiązywała do europejskiej estetyki przełomu XIX i XX w., z typowym kompozycyjno-barwnym uproszczeniem, niezwykle modnym w omawianym czasie. Zaświadcza to o kontakcie malarki z nowymi wówczas tendencjami artystycznymi. Wynikało to z jednej strony z warunków panujących w Teachers College, w którym sprzyjano rozszerzaniu wiedzy o sztuce najnowszej, jak i zachęcano do korzystania z jej osiągnięć w praktyce twórczej[4]. Z drugiej natomiast było efektem aktywnego uczestnictwa twórczyni w wydarzeniach kulturalnych i artystycznych Nowego Jorku. O'Keeffe bowiem w omawianym czasie częstokroć odwiedzała galerie prezentujące najnowsze dokonania awangardy europejskiej, jak i amerykańskich twórców, o czym niejednokrotnie wspominała z rozrzewnieniem w listach do Anity Pollitzer[5]. Ponadto malarka na bieżąco zapoznawała się z publikacjami przybliżającymi specyfikę nowych tendencji artystycznych w Europie, będącej wówczas najbardziej innowacyjnym ośrodkiem artystycznym. Jedną z istotniejszych tego typu książek był dla niej *Cubists and Post-Impressionism* Arthura Jerome'a Eddy'ego[6]

Columbia 1915–1916

Okres nowojorski zakończyły ponowne problemy finansowe artystki, spowodowane niemożliwością podjęcia pracy w Nowym Jorku i opłacenia nauki. Jesienią 1915 r. wyjechała do Karoliny Południowej, gdzie objęła stanowisko nauczycielki plastyki w Columbia College. Moment ten był szczególny dla jej działalności, stanowił bowiem zasadnicze zamknięcie okresu edukacji artystycznej. Malarka nigdy więcej nie wróciła już na uczelnię jako adeptka sztuki, ale stała się jej nauczycielką, uczestnicząc jedynie w 1916 r. w kursie doszkalającym prowadzonym przez Teachers College, opłaconym zresztą przez pracodawcę.

[2] B.B. Lynes, *Georgia O'Keeffe: Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven 1999, nr kat. 44, s. 50.

[3] Zaświadcza o tym list Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z października 1915 r., w: *Lovingly Georgia. The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe and Anita Pollitzer*, ed. C. Giboire, Simon & Schuster, Nowy Jork 1990, s. 44.

[4] J. Castro, *The Art & Life of Georgia O'Keeffe*, Crown Publishers, New York 1992, s. 12.

[5] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z 25 sierpnia 1915 r., w: *Lovingly Georgia…*, s. 14.

[6] A.J. Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, McClurg, Chicago1914.

Okres pracy w Columbii przyniósł wiele dzieł, powstających od 1915 r. liczniej niż wcześniej. Obrazy przestały być szkolnymi ćwiczeniami lub próbami aplikowania prezentowanych na uczelniach teorii estetycznych. Nie stanowiły też refleksu oglądanych wystaw, tak bardzo pociągających O'Keeffe. Od tego momentu stanowiły efekt nowej życiowej sytuacji. Przeprowadzka do zupełnie innego stanu oraz oddalenie od nowojorskich przyjaciół, mieszkającej w Wirginii rodziny i stymulującego życia w Nowym Jorku, wreszcie nowa praca, która nie przynosiła oczekiwanej satysfakcji, sprawiły, że O'Keeffe nie czuła się szczególnie komfortowo w nowym miejscu[7]. Samotność, zawodowe niespełnienie i powstała w ten sposób pustka została zapełniona twórczymi działaniami. Paradoksalnie zatem mało sprzyjające środowisko przyczyniło się do rozwoju sztuki przybierającej różny od dotychczasowego kształt, gdzie nieobecność nowych bodźców wymusiła powrót do poznanych treści i poglądów na sztukę, które uległy przemyśleniu i przemieszaniu w zupełnie nową jakość.

W Columbii powstały interesujące i ważne dzieła. Trzeba bowiem zaznaczyć, iż większość wówczas powstałych obrazów to kompozycje, które w styczniu 1916 r. trafiły w ręce Alfreda Stieglitza, a jego entuzjastyczna reakcja zadecydowała o dalszym biegu kariery, jak i życia O'Keeffe. Nim jednak doszło do wysyłki paczki do Nowego Jorku zawierającej prace, O'Keeffe pisała, począwszy od letnich wakacji 1915 r. do Pollitzer, że udaje jej się tworzyć wiele satysfakcjonujących realizacji[8]. W końcu zaprezentowała przyjaciółce rezultaty, wysyłając część z nich w listopadzie[9]. Anita Pollitzer odwiedziła krytyka w jego galerii, prosząc o opinię na temat obrazów O'Keeffe, które sama uważała za genialne. W maju 1916 r. prace malarki zostały zaprezentowane na zbiorowej wystawie w 291[10].

W 1915 r. O'Keeffe stworzyła węglem w sumie 12 prac, z których większość stanowi wariację jednego motywu. Jest nim zniekształcony prostokąt, wydłużony i zaokrąglony, prezentowany zawsze w układzie wertykalnym. W *No. 2 — Special*[11] widnieje on w centrum kompozycji, u dołu której znajduje się obłok stworzony z drobnych, rozjaśnianych linii powtarzających jego przebieg. Kontur jest wyraźny, a utrzymany w szarościach światłocień

[7] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z października 1915 r., lutego 1916 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 53, 65, 147.

[8] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z października 1915 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 59, 71.

[9] List Anity Pollitzer do Georgii O'Keeffe z listopada 1915 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 84.

[10] B.B. Lynes, *op. cit*., s. 1143.

[11] *Ibidem*, nr kat. 45, s. 51.

przydaje przedstawieniu trójwymiarowości. W *No. 5 Special*[12] główny motyw został zwielokrotniony i opracowany wyraźniejszym modelunkiem światłocieniowym dającym efekt wyraźnej wieloplanowości. *No. 7 — Special*[13], *No. 3 — Special*[14] oraz *No. 4 Special*[15] opierają się na uproszczeniu dominującego motywu, redukcji go do zaledwie części jego zarysu i przesunięciu go z centrum na wybraną połowę. Minimalistyczny modelunek i oszczędność form sprawiają, iż prace zyskują odmienny od poprzednich, bo ornamentalny charakter. *Early Abstraction*[16] cechuje znaczne wrażenie dynamiki zwielokrotnianego obiektu, co wynika z zastosowania diagonalnego układu i rozmytych, smugowych linii, tak że w efekcie zyskano wrażenie ruchu po okręgu. W *Early no. 2*[17], rozwinięto powyższy pomysł, smugi zostały jednak zaznaczone konturami, które zmultiplikowano i skubizowano, nadając zwielokrotnianym obiektom poza dynamizmem znacznej przestrzenności.

Zainteresowanie wrażeniem przestrzenności obiektu i jego ruchem, widoczne w *Early Abstraction* i *Early no. 2*, wydaje się pozostawać w ścisłym związku z fascynacjami nie tylko O'Keeffe[18], ale szerzej artystów początku XX w., których to, jak już zostało wspomniane, malarka była w pełni świadoma. Od 1915 r. zaczęła zaczytywać się w wydawanym przez Alfreda Stieglitza piśmie *291*[19], na którego łamach promował on wydarzenia odbywające się w jego galerii, jak i popularyzował nowoczesną plastykę w USA. W pierwszym numerze *291* znalazł się artykuł wydający się, z racji czasowej równoległości jego czytania przez O'Keeffe i tworzenia omawianych dzieł[20], prawdopodobnym bodźcem dla powstania *Early Abstraction* i *Early no. 2*. Był on pierwszym w USA omówieniem idei malarskiego symultanizmu pióra Mariusa de Zayyasa[21]. Symultanizm został w nim zaprezentowany jako koncept polegający na równoczesnym ukazywaniu tej samej figury z róż-

[12] *Ibidem*, nr kat. 46, s. 51.

[13] *Ibidem*, nr kat. 47, s. 52.

[14] *Ibidem*, nr kat. 48, s. 52.

[15] *Ibidem*, nr kat. 49, s. 52.

[16] *Ibidem*, nr kat. 50, s. 53.

[17] *Ibidem*, nr kat. 51, s. 54.

[18] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer od sierpnia do października 1915 r. oraz od września 1916 do stycznia 1917 r., w: *Lovingly Georgia…*, s. 14-17, 46, 186, 212, 226, 238; listy Georgii O'Keeffe do Alfreda Stieglitza z 12 i 13 lutego 1916 r., 21 grudnia 1916 r., w: *My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*, vol. 1, ed. S. Greenough, Yale University Press, New Haven 2011, s. 67-68, 92.

[19] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z sierpnia 1915 r., w: *Lovingly Georgia…*, s. 14-17.

[20] *Ibidem*.

[21] Marius de Zayyas, *Simultanism*, „291", 1915, no. 1, s. 5.

nych punktów widzenia, tak jak miało to miejsce w kubizmie i przedstawieniu stadiów jej ruchu, jak to czyniono w futuryzmie. De Zayyas opisywał więc symultanizm zainteresowanym nowoczesną sztuką Amerykanom jako fuzję dwóch awangardowych nurtów, równocześnie wyrażając wątpliwość czy może być on aplikowany w malarstwie, skłaniając się raczej ku jego możliwościom realizacyjnym stwarzanym przez awangardową fotografię. Być może więc *Early no. 2* jest próbą zmierzenia się z problemem zdefiniowanym w *291*. Może o tym zaświadczać ukazanie abstrakcyjnej formy w dynamiczny, wyobrażający poszczególne stadia ruchu, sposób. Jej kubistyczne uprzestrzennienie, nie za pomocą modelunku szarościami, a linii wybiórczo sugerujących trójwymiarowość, zyskujących sens przy różnych punktach widzenia, zdaje się potwierdzać to przypuszczenie.

Prace traktujące wariantowo jedną formę, multiplikując, redukując lub przesuwając ją z centrum pola obrazowego na jego peryferia, opierają się na zasadach budowania dzieła proponowanych przez Dowa[22]. O'Keeffe powróciła w 1915 r. do jego pomysłów poznanych na kursach w Charlottesville, poszukując w pracy z formą kompozycyjnej harmonii. Ponadto po raz pierwszy stworzyła abstrakcję, której jako formy ekspresji zwolennikami byli Dow i Bement[23]. Także i modelunek przestrzeni czernią, bielą i szarością, obecny w analizowanych tu pracach, znajduje odzwierciedlenie w propagowanej przez Dowa teorii notanu — japońskiej techniki rozplanowania na płaszczyźnie obszarów czerni i bieli. Celem było zyskanie na dwuwymiarowej powierzchni złudzenia przestrzenności, która miała posłużyć nowym pokoleniom malarzy do stworzenia lepszej niż dotychczas sztuki[24].

No. 20 — form music — Special[25] przykuwa uwagę już swoim tytułem, a dokładnie jego drugim członem, nawiązującym wprost do koncepcji muzyki obrazów, z którą artystka zapoznała się w czasie studiów w Charlottesville u Alana Bementa, a która dotąd nie znalazła odzwierciedlenia w jej sztuce[26]. Muzyka obrazów zakładała odejście od mimetyzmu na rzecz nieprzedstawiających, swobodnych form ekspresji, a także przewidywała odmienny od wcześniejszego model recepcji. Wywodziła się z wiary awangardzistów początków XX w. w powinowactwo sztuk wizualnych i dźwiękowych, gdzie dzieło plastyki miało podobnie jak utwór muzyczny działać na odbiorcę serią niekoniecznie odnoszących się wprost do rzeczywistości bodźców.

[22] A.W. Dow, *Composition*, Doubleday Doran, New York 1913, s. 26-28, 38-52.

[23] B. Dijkstra, *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 100-107.

[24] A.W. Dow, *op. cit.*, s. 53- 70; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 100-107.

[25] B.B. Lynes, *op. cit*., nr kat. 53, s. 55.

[26] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z czerwca 1915 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 5.

Jednym z ważniejszych orędowników takiego przeformułowania sztuki był Wassily Kandinsky, malarz i autor czytanego przez O'Keeffe w czasie studiów u Bementa traktatu artystycznego *O Duchowości w sztuce*. Wieścił nową wizję twórcy, który niczym muzyk z dźwiękowych rudymentów będzie tworzył dowolnymi formami kompozycje będące nie iluzją, ale bodźcami wywołującymi emocje[27]. Mistrzostwo artystyczne w tym ujęciu wiązało się z modernistycznym marzeniem o stworzeniu kompozycji jednoznacznej, wzniecającej w każdym podobne, uniwersalne odczucia, niezależne od zewnętrznego kontekstu, która przybliżałaby do piękna, sensu jakiejkolwiek działalności artystycznej. O'Keeffe marzyła razem z modernistami[28], pisząc do Pollitzer o swoich obrazach:

> Powiedz mi, czy podoba Ci się moja muzyka? […] taka jest właśnie moja melodia. Bardzo chciałam się komuś z tego zwierzyć — wyrazić wspaniałość uczucia, które dała mi muzyka — Pan Bement tak bardzo ją lubił[29].

Na kompozycję *No. 20 — form music* składają się formy koliste. Centrum zajmuje spory okrąg, w którego wnętrze wpisane są wybijające się na plan pierwszy dwa ciemne kształty, wydające się być, poprzez modelunek czernią, kulami. Do każdej z nich jest przyłączony smukły i wydłużony element pnący się ku górnej krawędzi dzieła. „Cień" całej tej formacji niczym echo pojawia się dwukrotnie wewnątrz okręgu, w który zostały wpisane kule. Przy prawej krawędzi kompozycji dostrzegalne jest znaczne zagęszczenie elementów. W dolnej partii widoczne jest modelowane szarością koło-kula, za którą diagonalnie rozpościera się szeroka smuga, wnosząca wrażenie ruchu opadającego ku lewej, dolnej stronie pola obrazowego. Powyżej, również przy prawej krawędzi kompozycji, znajdują się jasnoszare, wąskie, falujące smugi pnące się ku szczytowej części obrazu. Wertykalizm, a także kierunkowa neutralność okręgu w centrum kompozycji, łagodzą ostrość znajdującej się poniżej diagonali. Takie charakterystyczne zestawienie okręgu z diagonalą przypomina zabieg wprowadzony we wczesnej pracy z lat 1907–1908 pt. *Kompozycja z martwym królikiem i miedzianym garnkiem*, opisany przeze mnie w części pracy poświęconej studiom u Meritta Chase'a w Chicago. Tam opadająca ku lewemu, dolnemu wierzchołkowi kompozycji diagonala, wyznaczana przez królicze ciało, była równoważona przez naczynie o walcowatym kształcie, wprowadzające kierunkową neutralność, z jednej strony uspokajając całość, a z drugiej podkreślając symboliczny wymiar obrazu. Kompozycja ta stanowiła kulminację studiów u Meritta Chase'a, który

[27] B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 148.

[28] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z czerwca 1915 r. i października 1915 r., w: *Lovingly Georgia…*, s. 5, 71.

[29] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z czerwca 1915 r., w: *Lovingly Georgia…*, s. 5.

przede wszystkim podkreślał istotność wypracowania w każdym dziele interesującego układu linii i kierunków jako narzędzia do osiągnięcia malarskiego celu. Dla Chase'a był on przede wszystkim związany z przekazaniem treści realizowanej w obrazie w estetycznie wyszukany sposób. O ile więc w *Kompozycji z martwym królikiem* chodziło o elegijny wydźwięk i eleganckie udosłownienie konceptu martwej natury, to w przypadku *No. 20 — form music*, wykorzystującym wcześniej wyuczoną u Chase'a troskę o harmonizowanie elementów w celu wypracowania dobrego dzieła, chodzi o zrealizowanie zawartego w tytule muzycznego odwołania, proponowanej przez Bementa muzyki obrazów[30]. Za sprawą rozwiązań kompozycyjnych, kierunków wyznaczanych przez jej elementy, obraz wydaje się zdradzać polifoniczną inspirację stojącą u jego podstaw. Malarce zależało na wytworzeniu nowych możliwości, nie tylko formalnych przez wykorzystanie abstrakcji, ale i związanych z recepcją. Wierzyła bowiem w bezpośredni, emocjonalny i niezapośredniczony intelektualnie odbiór, podczas którego widz nie skupiałby się na możliwych do przypisania dziełu anegdotycznych historiach, ale podobnie jak w przypadku muzyki, na własnych wrażeniach powodowanych przez widzianą formę[31]. Wiele lat później na temat jednej z kompozycji[32] powstałych na przełomie 1915 i 1916 r., napisała:

> Oto przedstawienie tego, czego nigdy nie widziałam, znając to tylko z rzeczywistości obrazów. Często jestem zaskoczona efektem ludzkich myśli i domniemywań na temat tego, co właśnie widzą.[33]

Ta często wykorzystywana w kolejnych pracach koncepcja stała się ważna dla malarskiego języka O'Keeffe, który był dla niej zawsze nieprzystawalnym względem widzialnej rzeczywistości i odnoszącym się do emocji widza. Samo myślenie o obrazie jako artystycznym medium porozumienia, podobnego w swej formie i działaniu do muzyki, bardzo odpowiadało O'Keeffe.

Teksas i Nowy Jork 1916–1917

Niezadowolona z pracy w Columbii O'Keeffe zdecydowała się z początkiem 1916 r. na zmianę pracodawcy i rozpoczęła nauczać w West Texas State Normal College w Canyon. Zmiany, które wówczas zaszły, obejmowały jeszcze jeden obszar — obszar artystycznej działalności.

[30] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z października 1915 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 71.

[31] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z października 1915 r. i 14 stycznia 1916 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 71, 122.

[32] Mowa o kompozycji *Drawing*. V.: B.B. Lynes, *op. cit.*, nr kat 59, s. 58.

[33] *Ibidem*.

Obejrzenie przez Stieglitza 1 stycznia 1916 r. prac dostarczonych przez Pollitzer zmieniło życie O'Keeffe. Stało się to za sprawą słów wypowiedzianych przez niego:

> Wreszcie, kobieta i pędzel. Niezwykła — o szerokich horyzontach, większa, lepsza niż większość kobiet, ależ ona wrażliwa [...] spójrz tylko na tę linię. [...] Od dawna w *291* nie było tak szczerych i pięknych prac. [...] nie miałbym nic naprzeciw gdyby pojawiły się w jednej z jej [galerii] sal. [...] Dziękuję [...] że dałaś mi je dziś zobaczyć.[34]

Czas zakończenia artystycznej edukacji i rozpoczęcia osobistych poszukiwań z uwzględnieniem zdobytej wiedzy został więc nagrodzony słowami uznania i atrakcyjną propozycją wystawiania w jednej z najważniejszych amerykańskich galerii prezentujących sztukę nowoczesną. O'Keeffe pracowała jeszcze pilniej nad kolejnymi realizacjami rodzących się pomysłów. Zyskana wiara we własne możliwości prawdopodobnie wpłynęła na decyzję o powrocie do Nowego Jorku. Wiosną 1916 r. przekonała teksańskich pracodawców do wysłania jej na semestralny kurs metodologii Arthura Wesleya Dowa odbywający się na nowojorskim Teachers College. Szybko włączyła się w rytm życia artystycznego miasta, nie opuszczając wystaw europejskiej i amerykańskiej awangardy, tworząc od jesieni 1916 r. do wiosny 1917 r., aż 85 prac, poprzedzanych licznymi szkicami. Pozostawiła po sobie także szkicownik zawierający akwarelowe widoki górzystego krajobrazu. Często też odwiedzała Stieglitza w jego galerii 291, przygotowując się do pierwszego zaprezentowania szerokiej publiczności swoich prac[35].

Malarka nie była jednak na jej otwarciu 23 maja, gdyż opuściła miasto 1 maja z powodu śmierci matki. Wystawę zobaczyła później, kiedy wróciła dokończyć semestr na Teachers College. Lato spędziła po raz ostatni współpracując z Bementem, w odbywającej się w Charlottesville szkole letniej. Zimą 1916 r. i wiosną 1917 r. pracowała jako wykładowczyni sztuk plastycznych w West Texas State Normal College. Wyjazd z Nowego Jorku nie zakończył jednak jej znajomości ze Stieglitzem, który nadal wspierał na różne sposoby młodą artystkę, wierząc w jej talent i proponując kolejne wystawy. Następny przełom w życiu O'Keeffe nastąpił w kwietniu 1917 r., gdy po raz drugi w 291 pojawiły się jej prace, tym razem na wystawie indywidualnej. Niedługo później Stieglitz wraz z przyjacielem — artystą Paulem Strandem

[34] List Anity Pollitzer do Georgii O'Keeffe z 1 stycznia 1916 r., w: *Lovingly Georgia...*, s. 116.

[35] Z racji niezachowania listy prezentowanych eksponatów domniemywa się, że na wystawie z 1916 r. pokazano następujące dzieła: *No. 2 — Special*, *No. 5 Special*, *No. 7 Special*, *No. 3 — Special*, *No. 4 Special*, *Early Abstraction*, *No. 12 — Special*, *No. Special*, *Untitled* (nr kat. 55), *Second*, *Out of my Head*, *Abstraction with Curve and Circle* (cyt. za: B.B. Lynes, *op. cit.*, s. 51-59).

— przekonali malarkę do porzucenia pracy w Teksasie, przeprowadzki do Nowego Jorku oraz poświęcenia się tylko i wyłącznie sztuce.

Prace powstające w całym tym okresie trudno precyzyjnie umieścić w czasie i miejscu z racji podróżowania O'Keeffe. Z pewnością można jedynie stwierdzić, że efektem pobytu na Teachers College jest praca *No. 14 Special*, której okoliczności powstania zostały opisane[36] przez O'Keeffe[37]. Jest to abstrakcja wykonana węglem, charakteryzująca się przestrzennym modelunkiem szarością oraz stosowanymi geometrycznymi kształtami, przede wszystkim kwadratami oraz diagonalnymi liniami i falami. U źródeł jej powstania stała poznana już wcześniej u Bementa teoria muzyki obrazu polegająca na przenoszeniu doznań dźwiękowych na płótno tak, by dzieło naśladowało kompozycję muzyczną z jej abstrakcyjnością i brakiem referencji względem rzeczywistości, dążąc do wytworzenia u odbiorcy odczucia estetycznego. Wykorzystanie tego konceptu wynikało z jego obecności na zajęciach w Teachers College, któremu ton nadawał wówczas Dow, jeden z jej zwolenników. W efekcie O'Keeffe, uczestnicząc w prowadzonych przez niego lekcjach, zgłębiała ją i przepracowywała dalej.

Drugim źródłem artystyczno-intelektualnych impulsów w omawianym okresie była korespondencja O'Keeffe ze Stieglitzem. O ile do czasu majowej wystawy prac malarki wymiana listów była dość skąpa i nie odnosiła się (poza omówieniem wrażeń Stieglitza na temat zobaczonych w Nowy Rok prac) do kwestii artystycznych, to po maju 1916 r. jej charakter bardzo się zmienia. Pisali do siebie częściej, nie tylko o sprawach powierzchownych, ale o własnych życiowych wyborach, filozofii tworzenia i sztuce. Większość badaczy nadaje tej korespondencji i jej efektom ogromne znaczenie dla artystycznej biografii O'Keeffe, traktując ją jako ważącą na rozwoju artystycznego języka malarki, którego formowanie się jest traktowane lakonicznie. W tym ujęciu to Stieglitz, pisząc o własnych poglądach na sztukę, polecając O'Keeffe lekturę jego zdaniem ważnych książek, miał zebrać w intelektualne ramy jej dotychczasowe intuicje artystyczne. Takie stwierdzenie, w kontekście już przytoczonych faktów z wczesnych lat twórczości i edukacji malarki, budzi wątpliwości, bowiem bagaż zdobytych przed poznaniem Stieglitza doświadczeń trudno określić intuicjami.

Faktem jest, iż Stieglitz wielokrotnie rekomendował O'Keeffe różnorakie książki, m.in. powieści, głównie amerykańskich autorów[38], oraz pu-

[36] D. Bry (ed.), *G. O'Keeffe. Some Memories of Drawings*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1988 (strona nienumerowana).

[37] B.B. Lynes, *op. cit.*, nr kat. 61, s. 59.

[38] List Alfreda Stieglitza do Georgii O'Keeffe z 10 października 1916 r., w: *My Faraway One...*, s. 54.

blikacje z zakresu refleksji estetyczno-filozoficznej Amerykanina Willarda Huntingtona Wrighta[39], charakteryzujące się estetycznym formalizmem i malarskim uniwersalizmem, dziś bezpośrednio wiązanymi z formacją modernistów. Była to książka *Creative Will* i dopiero co napisana praca *Modern Painting*[40], z której przygotowywanych do druku fragmentów zdawał sprawę. Wright wyrażał wiarę w możliwość stworzenia dzieła uniwersalnego, odczytywanego przez każdego w ten sam sposób. Miało się to dziać przez wypracowanie udatnej formalnie kompozycji, nieodnoszącej się do konkretnej rzeczywistości pozaobrazowej, a znaczącej tylko w obrębie obrazu, oscylującej wokół podstawowych form, wywołujących emocje nawiązujące do ogólnoludzkich kwestii i przeżyć stanowiących sens dzieła. Środkami do realizacji tego celu były natomiast wola, intelekt i emocje twórcy, które, formując dzieło, zostają w nim na zawsze.

Dla O'Keeffe taki sposób myślenia nie był zupełnie nowy. Już wcześniej zapoznała się z nim za sprawą Bementa i Dowa, których celem było zaproponowanie artystom odejścia od mimetyzmu jako wyznacznika udatności pracy, na rzecz kompozycji niekoniecznie przedstawiającej, której główną wartością miało być piękno, wartość uniwersalna właściwa sztuce, czytelna dla każdego i pożądana przez odbiorców. Co więcej, zainteresowanie kompozycją jako formą przemyślaną, będącą zbiorem podstawowych form i kierunków tworzących dzieło, jego sens i wartość estetyczną, było głównym przedmiotem studiów u Meritta Chase'a. Sama natomiast troska o emocjonalną jednoznaczność towarzyszyła jej już od pierwszych momentów rozpoczęcia studiów u Vanderpoela, traktującego rzeczywistość transcendentalną na równi z fizyczną, wierząc w jednoznaczność percepcji obu na płótnie. Proponowane przez Stieglitza książki, czytane zresztą przez O'Keeffe z dużą ciekawością[41], nie wprowadzały więc radykalnie nowych elementów w obręb jej artystycznej refleksji, opisując jedynie w koherentny sposób poglądy wcześniej funkcjonujące w USA. Ich źródłem była brytyjska myśl estetyczna wczesnego modernizmu, tworzona przez Waltera Patera i Clive'a Bella. Co istotne, O'Keeffe nie włączyła powyższych treści w obręb własnej filozofii tworzenia w całości, dystansując się od utopijnego przekonania (szczególnie jaskrawego właśnie w książce Wrighta) o możliwości wypracowania całkowitego porozumienia między twórcą i jego konceptem a zindywidualizowanym odbiorcą. Ciekawiło ją to, co poczują widzowie oglądający jej

[39] Listy Alfreda Stieglitza do Georgii O'Keeffe z 10 października 1916 r.; 16 listopada 1916 r.; 4 grudnia 1916 r., w: *My Faraway One*..., s. 54, 73-75, 84-87.

[40] W.H. Wright, *Modern Painting*, Dodd Mead & Co., New York 1915; *idem*, *Creative Will*, John Lane Co., New York 1916.

[41] Listy Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z grudnia 1916 r. i stycznia 1917 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 226, 238.

prace, jak je zrozumieją. Równocześnie rozczarowywało niepojmowanie przez publiczność koncepcji abstrakcji jako plastyki nieodnoszącej się bezpośrednio do realności, ale działającej na zmysły, w której wielu doszukiwało się anegdotycznych sensów pomiędzy organicznymi kształtami.

> Chcę powrócić do starego pytania, które tak denerwowało Anitę — Czym jest sztuka ? [...]. Może stać się nią wszystko, co widzę [...], co później zyskuje ten przedziwny rodzaj piękna — i czymże to jest?[42]
>
> [O własnych obrazach:] Próbując wyrazić siebie — nie byłam pewna czy mam coś ważnego do powiedzenia — a są takie rzeczy, które chcemy wyrazić — do tego potrzebne jest tak wiele odwagi. Byłabym bardzo zainteresowana, co ludzie z nich [obrazów] zrozumieją — jeśli zrozumieją cokolwiek — Czyż nie byłby to wspaniały eksperyment [...].[43]

Zwolennicy tezy o decydującym wpływie Stieglitza na twórczość O'Keeffe, w konsekwencji jego oddziaływania i propozycji, mówią o amerykańskim charakterze jej sztuki. To również powinno wzbudzać wątpliwości, gdyż ten narodowy duch nie przejawia się ani w warstwie wizualnej, ani w wypowiedziach artystki. Wydaje się mało prawdopodobne, by O'Keeffe, mając silną artystyczną osobowość kształtującą się na wiele lat przed poznaniem Stieglitza, mogła w krótkim przedziale czasu ulec przemożnemu wpływowi jednej osoby. Warto także zauważyć, że badacze zdecydowanie przeceniają obecność amerykańskich impulsów w wypowiedziach Stieglitza. Pisał on sporo o amerykańskich awangardzistach, aktywnie prezentując ich sztukę, głównie za pośrednictwem pisma *291*, co faktycznie formowało pomysły O'Keeffe. Z drugiej strony, jego propozycje filozoficzno-estetyczne, o amerykańskim rodowodzie, ogniskujące się przede wszystkim w myśli Wrighta nie wywarły na O'Keeffe większego wpływu z racji ich wtórności względem wcześniej poznanych konceptów.

Reasumując, przypisywanie Stieglitzowi decydującego wpływu na wrażliwość artystyczną O'Keeffe wydaje się przesadzone. Korespondencja i sztuka z lat 1916–1917 nie pokazuje bowiem radykalnej zmiany w obrębie czy to myślenia artystki o sztuce, czy jej prac. Większość dzieł wówczas malowanych stanowią abstrakcje. Część z nich wykazuje cechy upodabniające je do kompozycji powstających w czasie pobytu w tak nielubianej przez artystkę Columbii, powtarzając węglową technikę i formy, które dokładnie naśladowały cykle wówczas powstałe. Ponadto głęboko tkwią w metodologii nakreślonej przez Dowa, opierającej się na wariacyjności przedstawień

[42] List Georgii O'Keeffe do Alfreda Stieglitza z 13 listopada 1916 r., w: *My Faraway One*..., s. 68-73.

[43] List Georgii O'Keeffe do Anity Pollitzer z 4 stycznia 1916 r., w: *Lovingly Georgia*..., s. 117-119.

w poszukiwaniu idealnie harmonizowanej formy. W ten sposób *I — Special*[44] przypomina formę znaną z wcześniejszego *No. 2 — Special*, ulegającą tu wyraźnemu przyciemnieniu, a *No. 13 Special* i abstrakcja bez tytułu[45], z charakterystycznymi obłymi formami, których zarysy układają się w falującą formę, są echem *No. 20 — From Music — Special*. *Black Lines* oraz *Blue Lines*[46], namalowane w roku 1916, to niezwykle podobne do siebie prace, z zakrzywioną parą linii oraz plamą barwy u dołu obrazu. Różnią się one natomiast sposobem załamywania jednej z linii, rodzajem użytego papieru oraz zastosowaną barwą. O'Keeffe poświęciła im kilka zdań w spisanych przez siebie wspomnieniach o tworzonej sztuce. Stwierdziła, iż obie kompozycje powstały na drodze systematycznej pracy z wieloma szkicami, za sprawą których starała się uchwycić najwłaściwszą według siebie formę[47].

Większość powstałych w omawianym okresie prac charakteryzuje się jednak zmianą wcześniejszego konceptu abstrakcji uprawianej przez O'Keeffe, poprzez dodanie do niego koloru o rozbudowanej gamie i wprowadzenie bardziej zróżnicowanych, organicznych form. Nietytułowane abstrakcje[48], nazywane zwyczajowo od dominujących w nich kolorów (*Red*, *Blue*, *Yellow*; *Red*, *Blue*, *Green*; *Blue*, *Green*, *Red*; *Red and Green No. III*, *etc*.), zostały oparte na nieidentyfikowanych formach powstających w wyniku swobodnego rozlewania po polu obrazowym farb akwarelowych, wzajemnie się przenikających, dając różnokolorowy efekt.

Ważną część twórczości omawianego czasu zajmuje abstrakcja z natury, w której obrębie O'Keeffe tworzyła uabstrakcyjnione widoki[49] i niefiguratywne kompozycje, wywiedzione z obserwacji natury. Przykładem takiego działania jest cykl poświęcony kanionowi Paolo Duro. Składa się na niego kilka szkiców[50], notujących jeden widok na różne sposoby oraz trzy samodzielne prace — *No. 15 Special*, *No. 21 — Special* i *No. 20 — Special*[51], odtwarzające jego najbardziej charakterystyczne elementy w swobodny,

[44] B.B. Lynes, *op. cit*., nr kat. 116, s. 81

[45] *Ibidem*, nr kat. 157, 158, s. 98.

[46] *Ibidem*, nr kat. 62-64, s. 60-61.

[47] D. Bry (ed.), *op. cit.* (strona nienumerowana).

[48] *Ibidem*, nr kat. 81-89, s. 64-67.

[49] Do tego typu prac należy zaliczyć powstające pomiędzy rokiem 1916 a pierwszą połową 1917 r. kompozycje takie, jak: *Evening*; *Green Hill*; *Pink and Blue Mountain*; *Landscape*; *Layered Mountain*; *Blue Hill* No. I, II, III, *Morning Sky with Houses*; *Sunrise*, *Morning Sky*; *Sunrise and Little Clouds* No. I, II. Patrz: B.B. Lynes, *op. cit*., nr kat. 104-110, 127, 131-134, s. 76-78,85, 88-89

[50] B.B. Lynes, *op. cit*., nr kat.135-153, s. 90-95.

[51] *Ibidem*, nr kat. 154-156, s. 96-97.

syntetyczny sposób. Także inne prace (*Red Landscape*, *No. 22 — Special*[52]) wydają się efektem podziwiania górskiego krajobrazu Teksasu, który zostaje ukazany nie tyle obiektywnie, z zaznaczeniem prawdziwego przebiegu formacji skalnych, ile portretowany jest wrażeniowo, bez intelektualnego zapośredniczenia, przekazując nastrój miejsca, w sposób zaczerpnięty ze szkoły Vanderpoela.

Wiele pejzaży omawianego okresu, takich jak np. *Pink and Blue Mountain*, czy serię prac *Blue Hill*[53], np. *Blue Hill No. II*, cechuje niewystępująca u O'Keeffe wcześniej swobodnie kładziona, akwarelowa farba, intencjonalnie rozlewana i tworząca duże zacieki, które wytwarzają złudzenie przestrzenności, przywodząc na myśl wskazania Dowa. Co więcej charakterystyczne rozlewanie barwy na płaszczyźnie jako zabieg artystyczny, wyraźnie uwidaczniający się w powyższych dziełach, pojawia się po raz pierwszy nie na płótnie, lecz papierze listowym. W październiku 1916 r. O'Keeffe tak napisała do Stieglitza o swoim nowym pomyśle na tworzenie:

> Dziś nocą chcę namalować świat miotłą — lubię to nagromadzenie koloru, takie jak u Hartley'a [...]. Nie dbam o podłogę — po prostu chcę rozlewać farbę.[54]

Podsumowanie

Zaprezentowane dzieła Georgii O'Keeffe, zestawiane z teoriami artystycznymi i różnorakimi impulsami, z którymi spotykała się na drodze swojej edukacji oraz wczesnej twórczości, miało na celu rozwinięcie istniejącego stanu badań, marginalizującego ten okres jej życia oraz wypełnienie obecnych w nim luk. W świetle powyższych analiz niemożliwe do utrzymania są dotychczasowe tezy, powszechne tak w świadomości publiczności, jak i wielu badaczy, dotyczące decydującego wpływu Stieglitza na artystyczny język i twórczą wrażliwość O'Keeffe. Również będące konsekwencją tego stanu rzeczy przeświadczenie o amerykańskim rodowodzie stosowanych przez nią zabiegów niemożliwe jest do dalszego podtrzymania.

Stieglitz jako odkrywca talentu O'Keeffe z całą pewnością przyczynił się do sławy, którą zyskała artystka, jak i do rozpoznawalności jej dzieł oraz niej samej. Bez niego, jak zostało powiedziane w części poświęconej latom 1916–1917, O'Keeffe być może nie zdecydowałaby się zostać ma-

[52] *Ibidem*, nr kat. 159-160, s. 99.

[53] *Ibidem*, nr kat.106, 108-110, s. 77-78.

[54] List Georgii O'Keeffe do Alfreda Stieglitza z 24 listopada 1916 r., w: *My Faraway One...*, s. 58.

larką, a jej prace mogłyby nigdy nie zawisnąć w galeriach. Trudno sobie wyobrazić przebieg kariery tej malarskiej innowatorki bez udziału Stieglitza i stosowanych za jego sprawą promotorskich zabiegów. Wyczucie tamtejszego świata artystycznego, stworzenie wokół O'Keeffe i jej prac atmosfery skandalu i przekroczenia społeczno-obyczajowych uwarunkowań przy użyciu języka psychoanalizy, przyczyniło się do szybkiej popularyzacji jej twórczości i utrzymywania wokół niej przez wiele lat stałego zainteresowania. W kontekście zabiegów promotorskich wpływ Stieglitza jest więc niezaprzeczalny. Jednak jego rozciągniecie na płaszczyznę artystycznego oddziaływania i jego konsekwencji w świetle powyższych analiz jest wątpliwe.

O'Keeffe dysponowała bowiem szerokim spektrum możliwości artystycznych, wywiedzionym z różnych doświadczeń. W swoich dziełach łączyła różne impulsy i koncepcje malowania, tworząc oryginalny język wypowiedzi twórczej, zakotwiczony we własnej przeszłości, lekcjach odbytych u różnych pedagogów, przeczytanych książkach i zobaczonych dziełach, o nieamerykańskim, ale międzynarodowym rodowodzie. Wykształciła także akademickie umiejętności rysunkowe, zyskując sprawność w obrębie klasycznych technik oraz tematów malarskich, jak również przejęła awangardową teorię abstrakcji. Posługiwała się amerykańską, późnoromantyczną, materialistyczno-transcendentalną filozofią, łączoną z wówczas nowocześniejszą, kosmopolityczną teorią uniwersalizmu emocjonalnego. Ważna była dla niej i koncepcja Dowa o amerykańskim rodowodzie, dotycząca kategorii piękna jako celu wszelkiej artystycznej działalności, jak i europejska myśl Kandinsky'ego dotycząca duchowości w sztuce oraz muzycznego formalizmu. Spektrum wpływającej na nią sztuki było ogromne, od europejskiego akademizmu, przez postimpresjonizm, nowojorską awangardę, dalekowschodnią grafikę, po secesję, *art nouveau* oraz amerykańską ilustrację prasową. W chwili poznania Stieglitza była więc osobą, która sporo poznała i wiele zdążyła wypróbować we własnej twórczości, rok wcześniej wyrażając swój indywidualny program estetyczno-filozoficzny w liście do przyjaciółki.

Stieglitz nie trafił więc na zdolną amatorkę, ale wykształconą profesjonalistkę o szerokich horyzontach. Jego możliwości zaproponowania czegoś nowego orientującej się w artystycznych aktualiach malarce, będącej na bieżąco ze specjalistyczną prasą i życiem wystawowym w kraju, były więc niewielkie. Wszystko to, co polecał O'Keeffe, ta znała wcześniej w mniej lub bardziej fragmentaryczny sposób. W efekcie prowadzonej przez nich od 1916 r. korespondencji charakter twórczości O'Keeffe nie ulega diametralnej zmianie, podobnie zresztą jak jej wypowiedzi na temat sztuki i obieranych sposobów tworzenia. Twórczość O'Keeffe zaprezentowana publiczności w latach 1916 i 1917 nie jest następstwem działań

Stieglitza, ale tworem wynikającym z kilkunastoletnich doświadczeń artystycznych. Nie ma ona też w sobie żadnych esencjonalnie amerykańskich cech, tak chętnie jej przypisywanych, ale wynika ze zderzenia tradycji europejskiej z amerykańskim eksperymentem, będąc dopełnieniem dokonań twórczych artystki sprzed poznania Stieglitza.

Before Alfred Stieglitz. The Early Paintings of Georgia O'Keefe, 1905–1917 (Part II: 1914–1917)

by Karolina Anna Rosiejka

Abstract

This article discusses the early works of Georgia O'Keeffe, famous American abstract painter, and examines various factors which informed her art from the schooling period to her first solo exhibition in 1917. The paper aims to deal with the assumption, widespread in the art history, about the major impact of Stieglitz (the artist's promoter) on O'Keeffe's art. The author, studying pictures, the artist's memories, and the education methods of her teachers, verifies that her art was formed by diverse experiences, gained during the considered years, and not by Alfred Stieglitz only, as many scholars seem to claim. Her artistic style is explained as the outcome of both American and European aesthetic thought, as well as the legacy of various art tendencies like Academic Art, European Art Nouveau, Post-Impressionism and Oriental Art.

Keywords: art history, American Art, modernism, aesthetics, Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz.