DOI: 10.14746/sh.2014.16.3.014

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVI (2014/3)
s. 193-211

Karolina Anna Rosiejka
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarska Georgii O'Keeffe 1905–1917. Cz. I: lata 1905–1914[1]

Wstęp

Prace amerykańskiej malarki Georgii O'Keeffe po raz pierwszy zostały publicznie zaprezentowane dziewięćdziesiąt siedem lat temu — 23 maja 1916 r. Alfred Stieglitz w prowadzonej przez siebie w Nowym Jorku galerii 291 przygotował pokaz malarstwa młodych twórców urodzonych w Stanach Zjednoczonych, na którym znalazły się m.in. kompozycje abstrakcyjne wówczas nikomu nieznanej debiutantki Georgii O'Keeffe. Dwanaście[2] jej dzieł trafiło na wystawę niejako przypadkiem za sprawą Anity Pollitzer, z którą O'Keeffe utrzymywała od czasów szkolnych przyjacielskie stosunki i której regularnie przesyłała swoje najnowsze prace, prosząc w zamian o opinię na ich temat[3]. Pollitzer szczególnie zachwyciła się partią dzieł, którą otrzymała pod koniec 1915 r. Nie pytając O'Keeffe o zgodę, zdecydowała się pokazać je Stieglitzowi, propagatorowi nowoczesnej plastyki w USA, którego obie uważały za największy autorytet w kwestiach sztuki. Sądziła, że jego ocena pomoże przyjaciółce w dalszym rozwoju artystycznym, a prace, które tak ją ujęły, zapoczątkują jej karierę. Istotnie, posunię-

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

[2] Atrybucja niedokładna, ze względu na brak pełnej dokumentacji wystawy. Podana prawdopodobna liczba za: B.B. Lynes, *Georgia O'Keeffe: Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven 1999.

[3] O'Keeffe poznała Pollitzer w 1914 r. podczas studiów na Teachers College w Nowym Jorku. Świadectwem ich relacji jest korespondencja, upubliczniona w tomie pt. *Lovingly Georgia. The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe and Anita Pollitzer*, ed. C. Giboire, Simon & Schuster, New York 1990.

cie to zaważyło na dalszym losie malarki. Stieglitz, olśniony kompozycjami, wyraził natychmiastową chęć współpracy, oferując ich ekspozycję we własnej galerii[4]. O'Keeffe, podbudowana zdaniem Stieglitza nawiązała z nim kontakt korespondencyjny. Ten wsparł ją nie tylko słowami zachęty, ale również inspirującymi wydawnictwami z zakresu sztuki oraz materiałami plastycznymi. Prowadzona korespondencyjnie znajomość zaowocowała nie tylko wzajemnym porozumieniem i przyjaźnią, ale także wspólnymi planami zawodowymi[5]. Po pierwszej ekspozycji przedłożonych przez Pollitzer prac na wystawie zbiorowej w galerii 291 w maju 1916 r., 3 kwietnia kolejnego roku Stieglitz w tym samym miejscu stworzył pierwszą, indywidualną prezentację dorobku O'Keeffe. Ponadto roztoczył nad nią opiekę, dbając o karierę, wizerunek i artystyczno-intelektualny rozwój malarki. Wzmagał medialne zainteresowanie twórczością i osobowością artystki przez zachęcanie zaprzyjaźnionych krytyków sztuki do pisania o niej, oddziałując w ten sposób na publiczność[6]. W efekcie obrazy O'Keeffe od samego początku cieszyły się sporą uwagą krytyki i widowni, a ona sama stała się rozpoznawalna na nowojorskiej scenie artystycznej.

Niewątpliwie osiągnięta w krótkim czasie popularność była spowodowana głównie działaniami Stieglitza. Był on postacią o dużych wpływach w nowojorskim świecie sztuki początków XX w. Od początku dwudziestego stulecia promował nowoczesną amerykańską plastykę poprzez własny, aktywny udział w różnorakich instytucjach artystycznych, takich, jak galerie czy wydawnictwa zajmujące się sztuką i jej krytyką. Jego wpływ nie ograniczał się do działań o czysto intelektualnym charakterze. Sam inwestował w rynek sztuki, utrzymując pisma, sale wystawowe oraz samych artystów. Szeroka opieka nad O'Keeffe nie była więc niczym wyjątkowym, wpisując się w wypracowany przez niego schemat działania, polegający na prezentacji i promocji sztuki Amerykanów dla stworzenia w USA formacji twórców przemawiających własnym językiem, odrębnym od dominującej estetyki europejskiej. [7]

[4] Źródłowy opis przedstawionej sytuacji znajduje się w liście napisanym przez Anitę Pollitzer, w którym zdała adresatce, Georgii O'Keeffe, sprawę z tych wydarzeń. V.: List Anity Pollitzer do Georgii O'Keeffe z 1 Stycznia 1916 (*ibidem*, s. 115).

[5] O relacji zaświadcza korespondencja prowadzona między O'Keeffe a Stieglitzem przez cały rok 1916. V.: *My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*, vol. 1 (1915–1933), ed. S. Greenough, Yale University Press, New Haven 2011, s. 3-97.

[6] V. Fryd, *Art and the crisis of marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, The University of Chicago Press Books, Chicago 2002, s. 117.

[7] M. Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, MIT Press, Cambridge 2001, s. 72-93.

Fenomen twórczości O'Keeffe wzbudza zainteresowanie badaczy, którzy w próbach jego opisania i wyjaśnienia koncentrują się przede wszystkim na związkach między nim, a działaniami Stieglitza. W efekcie kształt jej malarstwa i przebieg artystycznej kariery są w większości publikacji sytuowane wobec Stieglitza i jego projektu nowoczesnej plastyki amerykańskiej. Rozpoznanie to obejmuje zwykle dwie, zasadnicze płaszczyzny: promocji dzieł i artystki na nowojorskiej scenie artystycznej i twórczego wpływu wywieranego przez Stieglitza. Z jednej strony omawiane są więc sposoby rozpowszechniania twórczości O'Keeffe, analizowany jest proces tworzenia wokół niej zainteresowania, niejednokrotnie za pomocą przełamywania istniejących norm obyczajowych i skandalu[8]. Z drugiej strony badacze koncentrują się na aspekcie artystycznego wpływu Stieglitza, który ukazywany jest częstokroć jako główny twórca stylu artystki, oddziałujący na niego proponowanymi lekturami i dziełami oraz własnymi sądami estetycznymi[9].

Popularyzacja sztuki młodej artystki odbywała się przez zadbanie o częste pojawianie się jej nazwiska w czasopismach specjalistycznych i popularnych oraz za sprawą wykreowanych przez Stieglitza, frapujących publiczność, prasowych informacji. W tym celu Stieglitz odwołał się do psychoanalizy jako metody wyjaśniania świata w tym czasie coraz bardziej popularnej w Stanach Zjednoczonych. Pisał więc o jej dziełach, używając specyficznego języka tej teorii i wymagał tego samego od współpracujących z nim krytyków. W ten sposób abstrakcyjne kompozycje tworzone przez O'Keeffe nie były rozpatrywane przez pryzmat swojej wizualności, ale zasugerowanych przez teksty krytyczno-kuratorskie sensualno-seksualnych konotacji, mających ujawniać podświadome kobiece instynkty i popędy autorki. Taki klucz interpretacyjny był atrakcyjny również z tego powodu, że świetnie tłumaczył, przyzwyczajonym do malarskiego mimetyzmu widzom, nieprzedstawiające obrazy. Co więcej, neutralizował obyczajowy dysonans związany z pojawieniem się na artystycznej scenie kobiety-malarki, twórczyni nowatorskiej wizualności, co stanowiło w początkach XX w. przekroczenie społecznych przyzwyczajeń, wciąż opartych na modelu malarza-mężczyzny, kreatywnego twórcy. Dzięki psychoanalitycznej podbudowie

[8] M. Brennan, *op. cit*, s. 72- 135; Ch. Eldredge, *Georgia O'Keeffe: American and Modern*, Yale University Press, New Haven 1996; A. Chave, *O'Keeffe and masculine gaze*, „Art in America", 78/1990; B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916–1929*, Ann Arbor, Londyn 1989; M. Mitchell, *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe*: *A Case Study*, „Signs", 1978, no. 3.

[9] V. Fryd, *op. cit*.; B.B. Lynes (ed.), *O'Keeffe's O'Keeffes: The Artist's Collection*, Thames & Hudson, Milwaukee 2001; S. Whitaker Peters, *Becoming O'Keeffe: The Early Years*, Abbeville Press, New Haven 2001; B. Dijkstra, *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 162-174; B. Eisler, *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: An American Romance*, Penguin, Londyn 1992.

sztuka kobiety nie stanowiła już przekroczenia płciowo-społecznego determinizmu, w ramach którego tylko mężczyzna był twórczym podmiotem, a stała się kuriozalnym efektem przełożenia na medium artystyczne działania żeńskiej, podświadomości zmysłowej.[10]

Konsekwencją takiego dyskursywnego obudowania sztuki O'Keeffe było wpisanie jej w kolejną propagowaną przez Stieglitza ideę. Pragnął on nowego języka malarskiego, którym mógłby przemówić młody wówczas naród amerykański. Wcześniejsza sztuka powstająca na terenie Stanów Zjednoczonych była postrzegana jako naznaczona tradycją brytyjskiego kolonizatora i nieprzystająca do sytuacji niepodległego kraju, trwającego w ciągłej ekspansji terytorialnej. Stieglitz, wyczuwając społeczne nastroje, zaczął promować sztukę tworzoną przez mieszkańców USA, czerpiących nie z estetycznego dziedzictwa europejskiego, ale poszukujących nowych środków wyrazu. Rodzący się na przełomie XIX i XX w. język abstrakcji doskonale nadawał się do tego celu. Odejście od mimetyzmu, wraz z propagowaną przez awangardzistów przełomu wieku ideą postępu sztuki, trafiły w USA na podatny grunt, korespondując z narodowymi ambicjami zerwania z przeszłością w drodze ku postępowi we wszelkich możliwych dziedzinach. O amerykańskiej specyfice miała ponadto zaświadczać twórcza postawa, funkcjonująca nie tyle w samej wizualności, ile w warstwie dyskursywnej, pisania i mówienia Amerykanów o krajowej sztuce. Nieprzedstawiające prace prezentowane przez Stieglitza były opisywane przez niego i stowarzyszonych z nim krytyków jako zapis ludzkich emocji i natury, z jej świadomą i nieświadomą sferą. Takie otwarcie na pełnię ludzkiego doświadczenia miało wyrwać sztukę z jej wcześniejszego konserwatyzmu, owocującego w plastyce konwencjonalnymi przedstawieniami wynikającymi z purytańskiej obyczajowości[11]. Psychoanaliza w tym kontekście miała funkcjonować jako gwarant tak pojmowanej strategii postępu, wprowadzając przekonanie o konieczności społecznej przebudowy w obyczajowo-liberalnym duchu, prezentującym pełnię ludzkiego doświadczenia.[12]

O'Keeffe, tworząc abstrakcje opisywane za pomocą teorii psychoanalizy, wpisywała się w program amerykańskiej sztuki realizowany przez Stieglitza. Ponadto amerykański charakter jej malarstwa akcentowano także bardziej bezpośrednio. Stieglitz wielokrotnie tytułował wystawy prac O'Keeffe frazami podkreślającymi jej amerykańskie pochodzenie, rów-

[10] K. Pyne, *Modernism and the Feminine Voice: O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, University of California Press, Berkeley 2007; M. Brennan, *op. cit.*; A. Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley 1996; B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*

[11] M. Brennan, *op. cit.*, s. 22.

[12] *Ibidem*, s. 20-93.

nocześnie sugerując proweniencję dzieł. W styczniu 1923 i marcu 1924 r. oba tytuły podkreślały hasłem *Georgia O'Keeffe, American* narodowościową przynależności malarki[13]. Rok później jej dzieła znalazły się na retrospektywie nowej amerykańskiej sztuki, mającej w tytule hasło *Siedmiu Amerykanów* (*Alfred Stieglitz Presents Seven Americans: 159 Paintings, Photographs & Things, Recent & Never Before Publicly Shown, by Arthur G. Dove, Marsden Hartley, John Marin, Charles Demuth, Paul Strand, Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz*). Natomiast corocznie od 1930 do 1946 jej prace prezentowane były w kolejnej prowadzonej przez Stieglitza galerii o wymownej nazwie American Place — „Amerykańskie miejsce". Wpisywanie sztuki O'Keeffe w specyfikę amerykańskiej plastyki odbywało się również poprzez umieszczanie jej artystycznych osiągnięć w wydawanych, począwszy od lat 20. XX w., pierwszych monografiach opisujących fenomen nowoczesnej krajowej sztuki[14]. Tendencja ta utrzymuje się do dzisiaj, co przejawia się w powszechnym dodawaniu w tytułach publikacji poświęconych O'Keeffe odmienianego przez wszystkie przypadki przymiotnika 'amerykański'.

Obfitość opracowań analizujących relację wypływu Stieglitza na O'Keeffe sprawiła, iż ta stała się centralnym punktem omówień dotyczących malarki, doprowadzając do zmarginalizowania okresów niezwiązanych ze Stieglitzem, zwłaszcza tych sprzed zawiązania się ich znajomości w początkach 1916 r. Tendencja ta jest dostrzegalna tak w rozprawach akademickich, jak i w opracowaniach popularnych, adresowanych do szerszego odbiorcy[15]. Artystka i tworzona przez nią sztuka zostały w efekcie pozbawione swojej przeszłości. Sytuacja minimalnej obecności studiów omawiających wcześniejsze, przeszło 29-letnie życie artystki i trwający ponad 11 lat okres artystycznych poszukiwań, przyniosła określone konsekwencje. Opowieść o sztuce O'Keeffe jest w efekcie budowana na zafałszowanym fundamencie, ustanawiającym Stieglitza nie tylko w roli sprawcy jej zawrotnej kariery, ale i twórcy jej stylu, reprezentującego tak poszukiwane

[13] Styczeń 1923 r.: *Alfred Stieglitz Presents One Hundred Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*; Marzec 1924 r.: *Alfred Stieglitz Presents Fifty-One Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*.

[14] T. Craven, *Modern Art*, Simon & Schuster, New York 1930; W. Frank, *Time Exposures, by Search-Light*, Boni and Liveright, New York 1926; S. Kootz, *Modern American Painters*, Brewer & Warren, New York 1930; L. Mumford, *The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865–1895*, Harcourt, Brace and Co., New York 1931; P. Rosenfeld, *Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns*, Harcourt, Brace and Co., New York 1924.

[15] L.M. Messinger, *Georgia O'Keeffe,* Waszyngton 2001; R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: A Life*, Lebanon 1999; L. Lisle, *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe,* Albuquerque 1986.

w początkach XX w. wartości cechujące nowoczesnego i amerykańskiego ducha artystycznego.

W związku z tym pragnę zająć się pomijanym przez badaczy okresem jej twórczości oraz podjąć się weryfikacji dotychczasowych tez, sytuujących wczesną twórczość O'Keeffe niemal wyłącznie wobec Stieglitza, stworzonych przez niego mechanizmów promocji, wdrażanego programu nowoczesnej amerykańskiej plastyki i artystycznego oddziaływania na artystkę. Artykuł zatem przedstawia okres artystycznej edukacji O'Keeffe oraz bada malarskie wpływy obecne w jej twórczości, z którymi zapoznawała się przed poznaniem Stieglitza. Analizie poddane zostaną lata pomiędzy rokiem 1905, kiedy malarka zaczęła studia w Art Institute w Chicago, a pierwszą połową 1917 kiedy definitywnie zakończyła instytucjonalną edukację, a jej prace zostały wystawione na pierwszej wystawie indywidualnej. Będę analizować przede wszystkim obrazy powstające w tak określonej ramie czasowej. Dla odtworzenia okoliczności ich powstawania będę posiłkować się dostępną korespondencją O'Keeffe z omawianego okresu, prowadzoną od 1915 r. z Anitą Pollitzer i od 1916 r. z Alfredem Stieglitzem[16]. Interesować mnie będzie obecny w obrazach i słowach O'Keeffe stosunek do treści wykładanych przez jej wczesnych nauczycieli. Te natomiast będę rekonstruowała na podstawie napisanych przez nich książek oraz nielicznych badań, podejmujących się omówienia propagowanych przez nich filozofii twórczych. Artykuł ten ma także na celu uzupełnienie treści zawartych w literaturze przedmiotu[17], dotyczącej wczesnych lat twórczości O'Keeffe, która zazwyczaj jest chronologicznie wybiórcza i niezbyt obszerna[18]. Dzieła malarki częstokroć omawiane są zdawkowo, a autorzy opierają swoje twierdzenia na zaledwie kilku przykładach. W efekcie wczesna twórczość malarki nie jest ani w pełni prezentowana, ani poddana syntetycznemu oglądowi, sytuującego ją na tle istniejących narracji. Moim celem jest więc uzupełnienie stanu badań o dotychczas nieprzebadane okresy życia O'Keeffe, pokazując jej wczesną twórczość wraz z tłem twórczym i środowiskowym na którym się rozwijała. Chcę w ten sposób stworzyć możliwie pełną syntezę dziejów jej sztuki w zarysowanej ramie czasowej, by poddać dyskusji i sproblematyzować utrwalony w

[16] Korespondencja wcześniejsza, prowadzona z innymi osobami, zdająca sprawę z twórczych dylematów artystki nie jest znana.

[17] M. P. Balge-Crozier, *Still Life Redefined*, w: *Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things*, red. E. Hutton Turner, Waszyngton 1999; B. Dijkstra, *Georgia O'Keeffe and The Eros of Place*, Princeton 1998; B. Haskell, *Georgia O'Keeffe: Making the Unknown — Known,* w: *Gerogia O'Keeffe: Abstraction*, red. B. Haskell, Princeton 2009.

[18] Większość omawianych tekstów to krótkie eseje stanowiące fragmenty przekrojowych publikacji o O'Keeffe lub teksty katalogowe. Jedyną samodzielną publikacją jest książka B. Dijkstry pt. *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*.

literaturze przedstawieniem O'Keeffe jako artystki ukształtowanej przede wszystkim przez Alfreda Stieglitza.

Chicago 1905–1906

Georgia O'Keeffe urodziła się 15 listopada 1887 r. na farmie koło Sun Praire w Wisconsin. Od piątego do trzynastego roku życia, poza podstawową edukacją szkolną, interesowała się plastyką. Według badaczy utrzymywała wówczas znajomość z miejscową akwarelistką Sarą Mann, której prace oglądała[19]. Kolejne dwa lata spędziła w katolickim liceum w Madison, ucząc się plastyki od siostry Angelique, jednak do rozwijania talentu artystycznego zachęciła ją kolejna z nauczycielek, dyrektorka Chatham Episcopal Institute Elizabeth May Willis.

Początków profesjonalnej edukacji artystycznej O'Keeffe należałoby szukać w przystąpieniu jesienią 1905 r. do School of The Art Institute Chicago, gdzie została studentką Johna Vanderpoela. Właśnie to wydarzenie stanowi w mojej opinii moment, od którego należałoby zacząć analizowanie procesu kształtowania się twórczej osobowości malarki. Studia w Chicago zaowocowały w sumie niewielką ilością prac z udokumentowanymi siedmioma dziełami[20] i zachowanym szkicownikiem wypełnionym 40 rysunkami, w tym 10 akwarelami i 30 szkicami widoków oraz ołówkowymi studiami ludzi i zwierząt[21]. Cztery pochodzące z tego czasu, wykonane ołówkiem na czerpanym papierze, studia antykizowanych biustów[22] [ryc. 1] są następstwem odbywanych na uczelni podstawowych ćwiczeń rysunku. Pozostałe trzy prace to portrety członków rodziny: Jane Wyckoff (atrament), Catherine O'Keeffe (akwarela) i Claudii O'Keeffe (ołówek). Wszystkie te realizacje mają ewidentnie studyjny charakter, wpisując się w program nauczania Vanderpoela, polegający na wyćwiczeniu studentów w biegłym posługiwaniu się precyzyjnym i zgodnym z anatomią rysunkiem.

Vanderpoel miał bowiem wymagać od studentów przede wszystkim sprawności w posługiwaniu się linią i rysunkiem. W kształtowaniu tych umiejętności miały pomóc studia anatomii z klasycznych rzeźb. Jego estetyczne poglądy skupiały się wokół romantyzmu i jego amerykańskiego odpowiednika — transcendentalizmu i materializmu, skoncentrowanych

[19] Wszystkie informacje biograficzne wykorzystane w pracy za: B.B. Lynes, *op. cit*., s. 1142-1143.

[20] B.B. Lynes, *op. cit*., s. 42-45 (nr kat. 24-30).

[21] *Ibidem*, s. 1042-1048 (nr kat. 1742-1781).

[22] *Ibidem*, s. 42-43 (nr kat. 24-27).

na idei panteizmu oraz unii ducha i materii. W opublikowanym w 1907 r. podręczniku *Human Figure* proponował odejście od chłodnej, naukowej notacji faktów na rzecz widzenia rzeczywistego. Sugerował oddawanie tego, co widziane bez intelektualnego zapośredniczenia, za pomocą precyzyjnego rysunku, uważając, iż formalna dokładność linii jako środek pozwala utrwalić nie tylko sam fenomen, ale i jego duchową warstwę — spowijającą go aurę odczuwaną pozaoptycznie, emocjonalnie. W ten sposób, jego zdaniem, możliwe stało się stworzenie przekonującego dzieła, scalającego dwa aspekty rzeczywistości, jej materialną i duchową stronę, wpisując się w wyznawaną panteistyczną ideę jedności cielesnego i transcendentnego. Celem było więc takie oddanie rzeczy na płótnie, by ta zachwycała nie tylko swoim doskonałym imitowaniem widzenia realnych obiektów, ale działała także emocjonalnie, odnosząc się do swoich duchowych zakresów. Ponadto transcendentalne jakości nie były pojmowane przez niego na zasadzie dowolności, ale miały stanowić wartości obiektywne. Propagowanym ideałem stało się więc dążenie do duchowej uniwersalności, w której niewidoczna, pojmowana emocjami warstwa powinna być odczuwana w ten sam sposób przez twórcę, jak i jego widownię.[23]

O ile studyjne prace O'Keeffe o ćwiczeniowym charakterze nie wydają się manifestować tej idei, to w powstałym w omawianym czasie szkicowniku można dopatrywać się próby jej aplikacji. Znajdują się w nim ołówkowe szkice widzianych przez artystkę elementów natury i pejzaży. Niektóre z nich zostały powtórzone w akwarelowych widokach, charakteryzujących się nie tylko sprawnością notowania postrzeżonych faktów, ale również oddziałującą na widza aurą. Formy są definiowane swobodną, barwną, tonalnie zróżnicowaną plamą z jasnej i ciepłej palety, a kształty przechodzą jedne w drugie za sprawą rozmytych konturów tak, że wielość nieseparowanych elementów tworzy wielobarwną całość. Jedną z takich akwarel jest *Pejzaż* [ryc. 2]. Kompozycja ta dzieli się na trzy zasadnicze, zróżnicowane kolorystycznie pola, rozmieszczone w porządku horyzontalnym, które dzięki barwnemu rozmyciu swobnie przechodzą jedne w drugie. Górne utrzymane jest w błękitnej tonacji. Po jego lewej stronie, ujawnia się jaśniejszy, trójkątny kształt. Na środku wzrok napotyka drugi pas, charakteryzujący się beżowo-piaskową tonacją, utkaną z tonalnie zróżnicowanych plam. Pole znajdujące się u samego dołu kompozycji dzieli natomiast biała diagonala, rozgraniczająca intensywną zieleń od obszaru określonego głębokim brązem. Elementy kompozycji nie mają jasno wytyczonych granic, tworząc jedną spójną całość. Mimetyczne właściwości pejzażu zostają przesunięte na dalszy plan, a dzieło oddziałuje swoim impresyjnym charakterem na emocje odbiorcy.

[23] B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 22-25 i 51-97.

W efekcie łagodne formy o ciepłych kolorach wywołują w odbiorcy nie tylko estetyczną, ale i odczuwalną — właśnie na poziomie emocji — harmonię.

Nowy Jork 1906–1908

Wraz z końcem wiosny w 1906 r. i letnimi wakacjami Georgia O'Keeffe wróciła do domu rodziców, mieszkających wówczas w Williamsburgu w stanie Wirginia. Z powodów zdrowotnych pozostała tam do jesieni roku następnego. O rocznej edukacyjnej przerwie wiadomo niewiele. Nie zachowała się żadna korespondencja z tego czasu, wyjaśniająca czym zajmowała się malarka. Prawdopodobnie nie tworzyła i nie szukała artystycznych nowinek. Jednym zachowanym dziełem jest bardzo konwencjonalny portret przyjaciółki Ady Mann[24], zaświadczający o serdecznej znajomości kobiet.

Edukacyjna przerwa zakończyła się jesienią 1907 r., kiedy O'Keeffe wstąpiła do nowojorskiej Art Students League. Trwająca rok współpraca z tamtejszym nauczycielem Merrittem Chase'em przyniosła osiem prac, wyraźnie odmiennych od tych powstałych za czasów studiów u Vanderpoela. Nie są to już impresyjne akwarele o rozmytych kolorach i kształtach ani studyjne szkice klasycznych rzeźb, ale ciemne, operujące wyraźnymi efektami światłocieniowymi, prace. Przeobrażeniu ulegają także środki techniczne, artystka stosowała zaawansowane techniki graficzne: mezzotintę i monotypię, a także zaczęła odważnie działać w klasycznej technice olejnej.

Pozostawione przez Merrita Chase'a dzieła i wspomnienia studentów z jego zajęć, rekonstruowane w literaturze naukowej, pozwalają stwierdzić, że był on zwolennikiem akademizmu i martwej natury, niestroniącym jednak od formalnych nowinek. Dużą wagę przykładał do kompozycji jako zbioru uporządkowanych, wewnątrzobrazowych kierunków, która miała stanowić klucz do osiągnięcia celu sztuki, jakim było w tym ujęciu stworzenie dzieła pięknego. Ponadto ćwiczył swoich studentów w precyzyjnym, rozbudowanym modelunku, światłocieniowym jako pomocniczym w budowaniu zachwycających obrazów. [25]

Portret Claudii O'Keeffe[26], choć konwencjonalny w zakresie tematu, uderza niespotykanym wcześniej u O'Keeffe, zdecydowanym kontrastem pomiędzy ciemnym, nieokreślonym tłem a jasnością postaci małej dziewczynki, ubranej w białą sukienkę. Kolory nie mieszają się jak w pejzażach sprzed dwóch lat, zamazując konkretność form, ale poprzez ich określoność,

[24] B.B. Lynes, *op. cit*., s. 45 (nr kat. 31).

[25] M.P. Balge-Crozier, *op. cit*., s. 41-49.

[26] B.B. Lynes, *op. cit*., s. 45 (nr kat. 32).

wyraźne wydzielanie i kontrastowość wydobywana jest realność tego, co obrazowane. Czerń pozwala uwydatnić w białej poświacie wizerunek małej dziewczynki. Granica czarnego i białego konkretyzowała przedstawianą formę. Jej prawdziwość wzmacniana jest poprzez subtelne zróżnicowanie barwne wewnątrz zasadniczych pól koloru, dając wrażenia optyczne znane spoza obrazowej rzeczywistości. Ciemność tła nie jest jednolita, a mieni się jaśniejszymi i ciemniejszymi, drobnymi plamami, widocznymi przy dokładniejszym oglądzie. To samo zjawisko widoczne jest w opracowaniu sukienki dziewczynki.

O'Keeffe jeszcze trzykrotnie w tym okresie powróciła do przedstawiania postaci ludzkiej, stosując propagowaną przez Chase'a metodę budowania kompozycji opartą na silnym światłocieniu i powstającym za jego sprawą złudzeniu przestrzenności. Tendencja ta jest szczególnie widoczna w *Portrecie chłopca*[27]. Obraz zakomponowany jest ciemnymi masami, przyciąga wzrok precyzyjnym, walorowym modelunkiem, pozwalającym na rozróżnienie kolejno wyłaniających się form. Zamiast wyraźnego budowania płótna plamami czerni i bieli — jak wcześniej — obraz oparty jest na znacznej redukcji koloru z rozjaśnieniami pozwalającymi na rozpoznanie zarysu ludzkiej fizjonomii. Twarz młodzieńca o czarnych włosach, częściowo przykrytych wysokim, ciemnym kapeluszem, staje się widoczna dzięki świetlnemu akcentowi, znajdującemu się poniżej. Jest nim czerwona chustka, przewieszona przez ramiona, która swoją jaskrawością skupia światło i kieruje uwagę widza na modela.

Wyraźne efekty świetlne są najbardziej eksponowane w akwareli *Scena uliczna*[28] powstałej pod okiem Chase'a. Dolna i prawa krawędź kompozycji została obwiedziona szerokim, czarnym pasem sugerującym monolityczne zabudowania uliczne oraz trotuar, po którym przechadzają się schematycznie zaznaczone sylwetki przechodniów. Wyłaniają się one na tle intensywnej, ognistej czerwieni, przechodzącej przy górnej krawędzi dzieła w fiolet, sprawiając wrażenie, iż scena uliczna rozgrywa się na tle rozżarzonego zachodem słońca nieba, ograniczanego zarysem solidnych zabudowań. Daleko posunięta syntetyzacja form i zdecydowane operowanie kolorem sprawia, iż całości nie odbiera się jako realistycznego oddania miejskiego widoku, ale raczej rozpatruje się w kategoriach uabstrakcyjnionej kompozycji, uderzającej zestawieniem czerni i czerwieni. W *Scenie ulicznej* występuje skumulowanie ważnych dla Chase'a elementów, których nauczał swoich studentów. Klasyczny temat weduty został unowocześniony przez uproszczenia, charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej, popularnej w po-

[27] *Ibidem*, s. 47 (nr kat. 56).

[28] *Ibidem*, s. 46 (nr kat. 53).

czątkach XX w., którą wówczas O'Keeffe najprawdopodobniej wielokrotnie podziwiała, aktywnie uczestnicząc w artystyczno-wystawienniczym życiu miasta, stanowiącego kulturowe centrum Stanów Zjednoczonych. Kierunkowy minimalizm tej kompozycji, opartej na kontraście poziomej linii chodnika z pionowymi sugerowanymi, monolitycznymi zabudowaniami, przykuwa uwagę swoją estetyzowaną prostotą i koresponduje z zasadami propagowanymi przez Chase'a — wyważonych kompozycji kierunków, które mają zbliżyć do ideału piękna.

Najbardziej znanym dziś obrazem ze wczesnych lat twórczości O'Keeffe jest *Kompozycja z martwym królikiem i miedzianym garnkiem*[29], za którą w 1908 r. otrzymała wyróżnienie w corocznym konkursie na najlepszą pracę studencką Art Students League[30]. Obecne w tytule elementy kompozycji zostały zdecydowanie przesunięte w głąb obrazu i znalazły się blisko górnej krawędzi dzieła, pozostawiając zupełnie pustą, dolną część obrazu. Garnek i królik, umieszczone w nieokreślonej przestrzeni, zaznaczonej brunatnozieloną barwą, koncentrują na sobie uwagę. Królicze ciało jest wyciągnięte i tworzy diagonalę, opadającą od prawego, górnego rogu kompozycji ku pustce dolnego fragmentu obrazu. Oznaczenie jasnym brązem futra oraz bielą podbrzusza sprawia, że forma sprawiająca wrażenie dynamicznej radykalizuje się, kolorystycznie odcinając się od tła. Dramatyczny treściowo, jak i formalnie element jest równoważony znajdującym się po przeciwnej stronie miedzianym garnkiem. Ma on purystyczną formę, walcowatego pojemnika o naturalnie metalicznej barwie. Jego kształt i kierunkowa neutralność wprowadzają poczucie statyczności, które w efekcie harmonizuje całość. Balansowanie wymienionych elementów odbywa się również poprzez modelunek świetlny. Miedziana blacha rozprasza bowiem światło wydobywające się sprzed pola obrazowego i oświetla tylko część królika, łagodząc wyrazistą formę jego ciała. Lekkie rozjaśnienie tła przy krawędzi naczynia oraz przełamanie białości futra złotymi refleksami ukazuje w pełni twórcze możliwości O'Keffe wyuczone pod okiem mistrza martwej natury. Wydaje się, że właśnie w tym obrazie kumuluje się to wszystko, co dała artystce nauka u Chase'a, akademika zainteresowanego formalnymi aspektami martwych natur i przekonanego, że piękno obrazu tkwi w jego kompozycyjnych liniach i modelunku światła[31].

[29] *Ibidem*, s. 48 (nr kat. 59).

[30] *Ibidem*, s. 48 i 1142.

[31] M.P. Balge-Crozier, *op. cit.*, s. 46-55.

Chicago 1908–1909

Pogłębiające się problemy finansowe O'Keeffe, brak możliwości opłacenia jej studiów przez rodzinę i przez nią samą, sprawiają, że nie rozpoczęła kolejnego semestru nauki w nowojorskim Art Students League. Jesienią 1908 r. wyruszyła do Chicago, gdzie zamieszkała u krewnych, mając nadzieję na znalezienie dobrze płatnego zajęcia. Jej ambicją była posada nauczycielki sztuki, której jednak nigdy nie objęła. Utrzymywała się z dorywczych prac ilustratorskich w prasie i reklamie. Niestety, realizacje z tego okresu są zupełnie nieznane.

Charlottesville 1910–1914

Malarka w 1910 r. zmuszona była powrócić do rodziców mieszkających wówczas w Charlottesville w Wirginii. Powodem był brak stałej pracy oraz pogłębiające się problemy zdrowotne. Ponownie szukała zatrudnienia jako nauczycielka plastyki, jesienią 1911 r. obejmując w zastępstwie posadę w Chatham Episcopal Institute. Dwuletni okres skupienia się na aktywności zawodowej sprawił, że O'Keeffe prawdopodobnie nie tworzyła, gdyż z tego okresu nie zachowały się żadne prace. Przerwa nie oznaczała jednak, jak mogłoby się wydawać, zarzucenia planów dotyczących artystycznego rozwoju. Latem 1912 r. udało się jej po raz pierwszy uczestniczyć w organizowanej przez University of Virginia w Charlottesville szkole letniej poświęconej praktyce malarskiej. Wtedy też poznała kolejnego nauczyciela — Alona Bementa — pedagoga, który według większości badaczy wywarł na malarkę największy wpływ, zapoznając ją przede wszystkim z ideą sztuki Arthura Wesleya Dowa[32].

Dow, nauczający na uczelniach plastycznych w Bostonie oraz nowojorskim Art Students League, był pomysłodawcą zupełnie nowej wówczas w Stanach Zjednoczonych koncepcji myślenia o sztuce, propagując odmienny od dotychczasowego sposób jej nauczania. W 1899 r. opublikował swoje poglądy i wyłożył własną metodę nauczania w podręczniku *Composition*, inspirując wielu amerykańskich nauczycieli początków XX w. Jednym z takich pedagogów był właśnie Alon Bement, który wprowadzał na swoich zajęciach myśl

[32] B. Dijkstra, *op. cit*., s. 17-18; J. Castro, *The Art & Life of Georgia O'Keeffe*, Crown Pub, New York 1992, s. 12-16; Ch. Eldredge, *op. cit.*, s. 160; B. Haskell, *op. cit*., s. 3-4; R. Robinson, *op. cit*., s. 80-85; B. Rose, *O'Keeffe's Originality*, [w:] The Georgia O'Keeffe Museum, eds. P. Hassrick at al., Harry N. Abrams, New York 1997, s. 99-103; S. Whitaker Peters, *op. cit*., s. 21-28; J. Zilczer, *"Light Coming on the Plains:" Georgia O'Keeffe's Sunrise Series*, „Artibus et Historiae", 1990, nr 40, s. 194.

Dowa poprzez serię praktycznych zadań artystycznych. Wiązało się to przede wszystkim z radykalnym zerwaniem z XIX-wiecznym i wcześniejszym przywiązaniem do sztuki przedstawiającej, której celem i wyznacznikiem jakości było dążenie do mimetyzmu. Dow proponował model odmienny, w którym wszelka działalność plastyczna miała zmierzać ku osiągnięciu kompozycyjnej harmonii odczuwalnej przez odbiorcę, zbliżającej go do poznania idei piękna. Obraz w konsekwencji nie musiał (choć mógł) ukazywać rozpoznawalne formy, gdyż nie to było naczelnym celem sztuki. Miał za to swoją kompozycją wzbudzać w każdym widzu poczucie piękna jako wartości, zdaniem Dowa, właściwej malarstwu i pożądanej przez odbiorców. Piękno miało być bowiem gwarantem jednakowego i wspólnego wszystkim dziełom sensu, zapewniającego zrozumienie widowni oraz trwanie sztuki[33]. Celem zajęć Bementa było więc ćwiczenie u studentów takich układów formalnych, które dawałyby odczuwać się jako piękne. Teoria Dowa, jako zbieżna w części elementów z koncepcją Chase'a, m.in. w dążeniu do tworzenia właściwych układów formalnych, szła więc krok dalej, odrzucając mimetyzm i wprowadzając w obręb refleksji abstrakcję jako pełnoprawną formę przedstawieniową. Zupełnie inny był natomiast jego pomysł na szkolenie techniki malarskiej koniecznej do realizacji wytyczanych celów.

Świadectwem lekcji Bementa i pośrednio Dowa są prace O'Keeffe dające wgląd w sposoby recypowania wpomnianych treści. Dzieła, które należy zakwalifikować do wówczas powstałych zawierają się pomiędzy 1912 a 1914 r. Rok 1914 był bowiem czasem kończącym formalnie okres studiów u Bementa, gdyż wtedy malarka wznowiła naukę na Teachers College Columbia Univeristy w Nowym Jorku, zmieniając środowisko artystyczne[34]. Najciekawszymi z nich, ukazującymi specyfikę stylu wypracowywanego w Charlottesville są rysunki zawarte w albumie[35] z lat 1912–1914, w którym znalazły się akwarele z widokami zabudowań Virginia University[36] oraz dwa obrazki przedstawiające kaczki[37].

Prace poświęcone Virginia University[38] rozgrywane są w dwóch zasadniczych planach. Na pierwszym znajdują się drzewa, a właściwie ich niesprecyzowane zarysy, tworzące rodzaj ramy dla właściwego, architektonicznego tematu. Budynki, ze szczegółowo oddanymi rzędami okien i wyraźnie za-

[33] A.W. Dow, *Composition*, Page and Company, New York 1913, s. 3-5.

[34] O'Keeffe wracała jednak każdego lata do 1916 r. włącznie do Charlottesville, jednak nie w charakterze studentki, a asystentki Bementa.

[35] Ang. — *scrapbook*.

[36] B.B. Lynes, *op. cit.*, s. 1049-1051 (nr kat. 1782-1784, 1787-1790, 1792).

[37] *Ibidem*, s. 1050 (nr kat. 1785-1786).

[38] *Ibidem*, s. 1049-1051 (nr kat. 1782, 1783, 1787, 1789, 1790).

znaczonym architektonicznym detalem, zostały wycofane na plan drugi. Przestrzeń między planami wypełniają biegi schodów, zaznaczające przebieg zbieżnej perspektywy i kierujące wzrok widza do wnętrza, ku zasadniczemu przedstawieniu, jakim są uniwersyteckie zabudowania.

Kształty form są wyodrębnione ciemnym konturem, natomiast ich wnętrze oznaczane jest płaską, tonalnie niezróżnicowaną plamą. Kompozycje, oparte na geometrycznych rudymentach wraz ze schematyczną kolorystyką, zbliżają się do dzieł powstających w technikach graficznych, zwłaszcza drzeworytniczych. Skojarzenie to wraz ze specyficznym zakomponowaniem głównego tematu w głębi obrazu, na drugim planie, przywodzi na myśl niezwykle popularną na początku XX w. sztukę japońskiego *ukiyo-e*. Dalekowschodni drzeworyt cieszył się wówczas ogromną popularnością, inspirował europejskich modernistów i wraz z ich pracami pojawił się na kontynencie amerykańskim. Siła jego wpływu została wzmocniona przez Dowa. Ten w swojej książce *Composition* jawi się bowiem jako apologeta japońskiej oraz chińskiej plastyki. Wielokrotnie wspomina perfekcję twórców *ukiyo-e* w harmonijnym działaniu plamą i kształtem, reprodukując na dowód ich osiągnięcia, w których dostrzegał najprawdziwsze piękno. Zachwycał się przede wszystkim nietypowym punktem widzenia, który przyjmowali twórcy tacy jak Hiroshige Ando czy Hokusai, przesuwający właściwe przedstawienie w głąb kompozycji[39]. Na łamach podręcznika zachęcał studentów do przerysowywania wybranych, jego zdaniem szczególnie cennych dla praktyki twórczej, dzieł japońskich charakteryzujących się perfekcyjnym, niebanalnym kadrarzem i rozplanowaniem form w przestrzeni. Ćwiczenie to miało służyć osiągnięciu maestrii w zakomponowywaniu malarskiej płaszczyzny[40]. Prace O'Keeffe z tego okresu wydają się w znacznej mierze czerpać z dziedzictwa grafiki japońskiej. Jest w nich zarówno drzeworytnicza płaskość i niezwykłe, wcześniej u O'Keeffe nieobecne, skadrowanie scen z wyjątkowym wyeksponowaniem tematu w głębi za sprawą perspektywy i ramowego, minimalistycznego w opracowaniu, planu pierwszego. Cechy te zaświadczają o tym, iż właśnie ten aspekt teorii Dowa był w Charlottesville mocno eksponowany przez Bementa.

Kolejną cechą charakterystyczną prac poświęconych Uniwersytetowi jest tworzenie różnych wariantów tego samego widoku, ze zmiennym kadrarzem i/lub natężeniem jasności. W ten sposób zdublowany został widok rotundy, wydziału prawa i zachodniego dziedzińca. Takie działanie niedostrzegalne jest we wcześniejszych pracach O'Keeffe, natomiast stanie się typowe dla późniejszej twórczości tak, iż z czasem stanowić będzie jedną

[39] A.W. Dow, *op. cit.*, s. 17-18, 40.

[40] *Ibidem*, s. 16-19, 28, 36, 57, 62.

z zasadniczych jej cech. Nawyk do różnorakiego ujmowania tego samego obiektu został niewątpliwie wykształcony za sprawą przytoczonej teorii Dowa. Ten bowiem wielokrotnie zaznaczał, iż tworzenie wariacji ze zmienną perspektywą, kadrem czy oświetleniem jest jedną z zasadniczych czynności pozwalających na tworzenie dobrej sztuki o harmonijnym charakterze.

Opisane prace przez swój syntetyczny, zwięzły charakter i formalne powinowactwo ze sztukami graficznymi mogą jeszcze przywodzić na myśl podobną tradycję o zupełnie innym rodowodzie, jaką jest sztuka plakatu początku wieków i związane z nim art déco[41]. Intuicja ta jest wzmacniana poprzez użycie w dwóch pracach liternictwa o zaokrąglonym kroju, zaczerpniętego bezpośrednio z tej estetyki [ryc. 3]. Być może stanowi ono echo doświadczeń artystki ze współpracy w latach wcześniejszych z reklamodawcami i redakcjami magazynów, działającymi wówczas tradycyjnie w ramach stylu art déco[42].

W ramach omawianego albumu znajdują się jeszcze dwie prace o diametralnie innym charakterze, tak pod względem tematu, jak i kompozycji. Na obu ukazano kaczki w różnych ujęciach[43]. Uderzające jest tu abstrahowanie od konturowej linii i budowanie wolumenu tylko monolitycznymi plamami czarnego tuszu i brązowej akwareli. Interesujące jest również wykorzystanie przestrzeni pozbawionych koloru, które poprzez zestawienia z sąsiadującymi plamami, tworzą złudzenie trójwymiarowości. Wyraźnie widać tu grę z barwą i jej brakiem, odsyłającą do Dowa i jego autorskiej koncepcji *notanu*, wyłożonej w *Composition*[44]. Ponownie teoretyk wykorzystywał dla realizacji nakreślonych przez siebie estetycznych celów tradycję plastyki Dalekiego Wschodu i buddyjskiej zasady tworzenia złudzenia trójwymiarowości poprzez odpowiednie, iluzyjne zestawianie plam barwy i nie-barwy. O'Keeffe, stosując specyficzną zasadę plamowania, jak nazywa ją Dow, realizowała jego założenia, odrywając się coraz bardziej od stosowania klasycznych rozwiązań w malarstwie.

[41] A. Duncan, *Art Deco*, Londyn 2001, s. 147-156.

[42] B. Haskell, *op. cit.*, s. 8-9.

[43] B.B. Lynes, *op. cit.*, s. 1050 (nr kat. 1785,1786).

[44] A.W. Dow, *op. cit.*, s. 70-100.

After Alfred Stieglitz. Early works of Georgia O'Keeffe, 1905–1917. Part I, 1905–1914

by Karolina Anna Rosiejka

Abstract

This article discusses early works of Georgia O'Keeffe, famous American abstract painter, and examines various factors which were forming her art from the schooling period to her first solo exhibition in 1917. Its aim is to discuss the assumption, widespread in the art history, about the major impact of Stieglitz (the artist's promoter) on O'Keeffe's art. By studying pictures, the artist's memoires, and education methods of her teachers, the author 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. The painter's artistic style is explained as the outcome of both American and European aesthetic thought and 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.