

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZUKAĆ

**KAROLINA
ROSIEJKA**

**AMERYKAŃSKI
MODERNIZM
W ŚWIETLE
RECEPCJI PRAC
GEORGII O'KEEFFE**

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ W POZNANIU

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZUKAĆ

**KAROLINA
ROSIEJKA**

**AMERYKAŃSKI
MODERNIZM
W ŚWIETLE
RECEPCJI PRAC
GEORGII O'KEEFFE**

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU

POZNAŃ 2022

WSTĘP	6
1. Badania dyskursu krytyki artystycznej.....	20
1.1. Dyskurs w teorii Jürgena Habermasa.....	24
1.2. Habermasowskie założenia wobec krytyki artystycznej.....	30
1.3. Metoda badania dyskursu Ruth Wodak.....	38
2. Stan badań.....	42
2.1. Perspektywy biograficzne.....	44
2.2. O'Keeffe w kręgu Stieglitza.....	48
2.3. Analizy recepcji twórczości O'Keeffe.....	54
CZĘŚĆ PIERWSZA	60
1. Okres debiutu. Lata 1916–1920.....	62
1.1. Nowojorska scena artystyczna.....	66
1.2. Pierwsze recenzje.....	70
1.3. Samodzielna wystawa O'Keeffe.....	86
CZĘŚĆ DRUGA	94
2. O'Keeffe zyskuje sławę. Lata 1920–1923.....	96
2.1. Nowojorskie praktyki.....	98
2.1.1. Pragnienie nowoczesności.....	108
2.1.2. Dźwięki modernizmu.....	117
2.1.3. Sztuka kobiecych form.....	122
2.2. Modernistyczny podmiot.....	128
2.2.1. Modernistyczne formy.....	131
2.2.2. Płciowość sztuki.....	139
2.2.3. Geniusz.....	141
2.3. Modernizm symboliczny.....	144
2.3.1. Kobięce objawienie.....	146
2.3.2. Malarstwo kobiet.....	154
2.3.3. Amerykańska świadomość czasu.....	160
2.4. Amerykański pejzaż.....	164
2.4.1. Tradycja przeżywania natury.....	166

2.4.2. Kompleks Europy.....	170
2.4.3. Kobiecość amerykańskości.....	174
2.5. Modernizm i nowoczesność.....	178
2.5.1. Muzyczne korzenie modernizmu.....	182
2.5.2. Ekspresja wolności.....	187
2.5.3. Amerykańska i nowoczesna.....	191
CZĘŚĆ TRZECIA	194
3. Okres świetności. Lata 1924–1929.....	196
3.1. Amerykańskość na papierze.....	198
3.1.1. Amerykańskość nieobecna.....	209
3.1.2. Amerykańskość merkantylna.....	219
3.1.3. W poszukiwaniu nowych znaczeń amerykańskości.....	226
3.2. Amerykańskie posłannictwo.....	230
3.2.1. W domu i w pracowni.....	233
3.2.2. Religia różnorodności.....	235
3.2.3. Modernistka nietrywialna.....	244
3.3. Amerykańska wielkość.....	246
3.3.1. Ameryka Whitmanna.....	249
3.3.2. Amerykańskie art déco.....	250
3.3.3. Architektoniczne wzory natury.....	253
3.4. Modernistka feministyczna.....	258
3.4.1. Twórczyni naiwna.....	263
3.4.2. Anarchistyczny modernizm.....	268
3.4.3. Nowoczesny idiom.....	272
Podsumowanie.....	280
Bibliografia.....	288
Indeks.....	304
Streszczenie.....	308
Summary.....	314

WSTĘP

Przypadek Georgii O’Keeffe znajduje szczególne miejsce w historii sztuki. Była ona artystką abstrakcjonistką debiutującą w początkach XX wieku, kiedy obecność kobiet w sztuce była czymś nieoczywistym i zaskakującym. Ponadto malarstwo nieprzedstawiające, praktykowane przez O’Keeffe, było wówczas propozycją radykalnie nową, odbieraną z rezerwą przez miłośników sztuki i specjalistów. Świat artystyczny nie był gościnnym miejscem ani dla twórczyń, ani dla abstrakcjonistów i abstrakcjonistek. Mimo to O’Keeffe udało się szybko zyskać ogromną rozpoznawalność oraz szacunek publiczności i krytyki. Przetarła szlak dla innych artystek, pojawiających się na szeroką skalę później – w drugiej połowie XX wieku. Szczególny status pierwszeństwa, co do zasady, wymusza na piszących rozszerzenie dotychczasowych ram postrzegania sztuki oraz idące za nim wyraźne sprecyzowanie granic rzeczywistości i pozaartystycznego kontekstu, stanowiących dla opisywanej twórczości i artystycznej osobowości punkt odniesienia. Zjawisko to jest wyraźnie obserwowalne w przypadku O’Keeffe. Jak zostanie to pokazane w niniejszej książce, krytyka pisząca o artystce intensywnie przybliżyła i tłumaczyła odbiorcy specyfikę jej sztuki, angażując, aktualizując lub unieważniając płciowe stereotypy w praktyce pisania i dyskursywnego ustalania rzeczywistości. Obecność artystki i kobiety, przy wcześniejszej zasadniczej nieobecności żeńskich podmiotów w świecie sztuki, wymogła na piszących większą uważność w formułowaniu poglądów nie tylko na temat twórczości O’Keeffe, ale i głębszą refleksję na temat okoliczności towarzyszących pracom, stanowiąc punkt sprzężenia pomiędzy dziełem a rzeczywistością pozaobrazową. Recepcja twórczości O’Keeffe pozwala przyjrzeć się nie tylko dynamice jej kariery, ale także stanowi interesujące świadectwo czasu, pokazuje jak myślano o amerykańskiej nowoczesności – modernizmie w początkach XX wieku.

Przedmiotem niniejszej pracy jest więc przede wszystkim dyskurs o amerykańskim modernizmie, funkcjonujący w obrębie krytycznej recepcji prac amerykańskiej abstrakcjonistki Georgii O’Keeffe. Jej celem jest refleksja nad wpływem rozumienia twórczości O’Keeffe, jako nietypowej kobiecej uczestniczki zmaskulinizowanej rzeczywistości świata sztuki w początkach XX wieku, na formułowanie przez krytykę artystyczną poglądów o nowoczesności Stanów Zjednoczonych. Zamierzeniem tej pracy jest także rewizja poglądów na temat funkcjonowania malarki w rzeczywistości artystycznej i miejsca w niej jej prac.

W centrum zainteresowania znajdują się sposoby rozumienia amerykańskiego modernizmu, które każdorazowo są aktualizowane lub stwarzane w praktykach dyskursywnych. Podejście to jest próbą zastosowania metod krytycznej analizy dyskursu, zainspirowanych między innymi teorią działania komunikacyjnego Jürgena Habermasa, którego poglądy stanowią istotną inspirację dla prowadzonych tutaj rozważań. W jej ramach poszczególne pojęcia nie mają swojego raz na zawsze określonego znaczenia. Są raczej efektem konsensusu zawieranego przez wszystkich zaangażowanych w dyskursywnie ustanawianie wiedzy, gdzie krąg ten jest każdorazowo przygodny. Dla Habermasa słowa mają demiurgiczną moc. Badacz ten wskazuje, iż to dyskurs formuje rzeczywistość, będąc równocześnie czułym na impulsy pochodzące z pozastawnej rzeczywistości wszystkich uczestników praktyk komunikacyjnych. Dyskurs zarówno formuje rzeczywistość społeczną, jak i społeczny kontekst wpływa na sam dyskurs. Powyższa koncepcja niemieckiego badacza rozwinięta została w obrębie metodologii składających się na krytyczną analizę dyskursu. Dostarczają one praktycznych wskazań do analizy dyskursu, z tradycji których będę korzystała i które zostaną scharakteryzowane w dalszej części niniejszej pracy.

Krytyczna analiza dyskursu ma eklektyczny charakter. Jak piszą o niej badacze zagadnienia Michael Mayer i Ruth Wodak, jest ona grupą podejść badających dyskurs, jako procesualną i kolektywnie formowaną całość¹. Podejścia te koncentrują się na obszarach społecznym, historycznym oraz strukturalnym. Krytyczna analiza dyskursu czerpie z doświadczeń badaczy różnych generacji. Jak pisze Violetta Kopińska: „We współczesnej krytycznej analizie dyskursu istotne są wpływy koncepcji działania komunikacyjnego Jürgena Habermasa, teorii strukturacji Anthony’ego Giddensa, teorii społecznych Michela Foucaulta, Pierre’a Bourdieu, Niklasa Luhmanna, czy też społecznego konstruktywizmu Ernesto Laclau. Wybory dokonywane na poziomie programowym mają jednak swoje konsekwencje. Oznaczają bowiem decyzje dotyczącą tego, jak odczytywana jest relacja między językiem a społeczeństwem, a przede wszystkim, w jaki sposób pojmowany jest sam dyskurs. To z kolei ma swoje implikacje dla metodologii prowadzonych badań²”. Jak zaznacza dalej ta sama autorka: „Krytyczna analiza dyskursu ma kilka charakteryzujących ją założeń. Należą do nich: problematyka, kontekst, relacja między językiem a społeczeństwem, specyficzna inkorporacja lingwistycznych kategorii do analizy i interdyscyplinarność³”. Różnorodność

¹ M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: history, agenda, theory and methodology*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. M. Meyer, R. Wodak, Londyn 2009, s. 1-33.

² V. Kopińska, *Krytyczna analiza dyskursu – podstawowe założenia, implikacje, zastosowanie*, „Rocznik Andragogiczny” nr 23/2016, s. 314.

³ *Ibidem*.



podejść sprawia, iż krytyczna analiza dyskursu wielowątkowo traktuje rzeczywistość powstającą za sprawą działań komunikacyjnych⁴. W moich analizach koncentruję się na postrzeganiu dyskursu proponowanym przez Habermasa. Widzi on dyskurs jako podlegający wpływom nie tylko pozadyskursywnej rzeczywistości, ale również innym działaniom dyskursywnym, co jest – jak pokażę dalej – aspektem przez innych badaczy nieakcentowanym. Dokonany przeze mnie wybór jest ważnym w kontekście celów, jakie przyświecają tej pracy, określonym w dalszej części niniejszego wstępu.

Krytyczna analiza dyskursu jest narzędziem pozwalającym mi przeanalizować dyskurs o amerykańskim modernizmie, który również doczekał się różnych sposobów swojego rozumienia, a który traktuję za Habermasem jako proces tworzenia nowoczesnej rzeczywistości poprzez słowne działanie umocowane w rzeczywistości deliberujących uczestników.

Dyskurs, znajdujący się w centrum tej pracy, jest przez badaczy zagadnienia nieodmiennie definiowany jako miejsce, w którym prowadzi się ciągle ustalenia co do rzeczywistości⁵. Jak ujął to Michaił Bachtin: „Słowa w wypowiedzi wchodzi w kontakt nie tylko ze swoimi sąsiadami, ale uzyskują wartość semantyczną poprzez dialog z dawnymi użyciami. Podobnie przedmiot nie istnieje jako czyste wyizolowane zjawisko: w świecie ludzkim pojawia się ubrany w język, wartościowany i załamany poprzez praktykę mowy”⁶. Przyjmowana w tej pracy perspektywa habermasowskiego działania komunikacyjnego i krytycznej analizy dyskursu akcentuje sprawczą moc słów, które nadają sens rzeczywistości i wyjaśniają jej aspekty, zapośredniczając je w aktualnych w danym czasie fenomenach. Jak wskazywali filozofowie języka, od Ludwiga Wittgensteina i Johna Austina po Johna Searle’a (z doświadczeń których żywo czerpie i Habermas i krytyczna analiza dyskursu), rzeczywistość jest obszarem formowanym przede wszystkim przez język.

Dyskurs, w ramach krytycznej analizy języka, traktowany jest również jako przestrzeń dysproporcji, wpływając na formowanie wszelkich kategorii, w tym interesującego mnie zagadnienia amerykańskiego modernizmu. Teun van Dijk, jeden z badaczy dyskursywności i przedstawiciel krytycznej analizy dyskursu, wskazuje, iż jego ontologiczną cechą jest generowanie nierówności⁷. Jak natomiast pisał Antonio Gramsci, dyskurs odgrywa istotną rolę w grze o hegemonię, która skutkuje dyskryminacją manifestując się

⁴T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, Warszawa 2011, s. 9.

⁵M. Bachtin, *Problem tekstu: próba analizy filozoficznej*, Londyn 1977; J. Habermas, *Działanie komunikacyjne i decentralizacja rozumu*, Warszawa 2004; J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego tom II: Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, Warszawa 2002; N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Hoboken 1993.

⁶Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2005, s. 319.

⁷T. van Dijk, *Discourse and Power. Contributions to Critical Discourse Studies*, Houndsmills, 2008.

w działaniach dyskursywnych, gdyż dyskurs jako taki „(...) nie jest wynikiem prostego narzucenia za pośrednictwem ideologii swej woli przez klasę dominującą, lecz dokonuje się przez jej autoprezentację jako grupy najbardziej zdolnej do realizacji interesów i aspiracji innych klas”⁸. Michel Foucault zwrócił uwagę na istnienie w języku formacji dyskursywnych, czyli skonwencjonalizowanych form, które kształtują postrzeganie rzeczywistości poprzez dystrybucję wiedzy o niej przez tego, który posiada władzę i dąży do jej ciągłego podtrzymywania⁹. Jak wspominał Jerzy Szacki, analizujący koncepcję Foucaulta: „Każdy dyskurs jest zarazem systemem władzy, oznacza bowiem narzucenie pewnej liczbie ludzi jakiejś definicji prawdy i fałszu, dobra i zła, normalności i patologii, a więc i ujarzmienie tych, którzy granicę między nimi chcieliby przeprowadzić w jakiś inny sposób”¹⁰. Badanie dyskursywności w ramach krytycznej analizy dyskursu budzi więc nadzieję na zinterpretowanie złożonej natury rzeczywistości, ukazując rozmaite relacje w jakie wchodzi jej uczestnicy, mogący zajmować pozycje tak podporządkowania, jak i zgoła odmienne – hegemoniczne.

Analiza dyskursu pozwala na rozpoznanie i opisanie powyższych biegunowo różnych położeń uczestników rzeczywistości, zarówno tych, którzy sprawują różnego rodzaju władzę, jak i tych jej podporządkowanych. Pozycje te są również przedmiotem zainteresowania badań prowadzonych z perspektywy feministycznej oraz gender studies. Analiza dyskursu spotyka się więc z interesującą mnie perspektywą płci. Wpisana w postulaty feministyczne walka z nierównościami w badaniach dyskursu, które uwypukliły ontologiczne generowanie się w dyskursie nierówności, znalazła sojusznika do realizacji zadań nastawionych na poznanie i niwelowanie przyczyn dyskryminacji. Jak pisali Norman Fairclough i Anna Duszak: „(...) większość współczesnych badań socjologicznych wychodzi z założenia, że świat społeczny jest społecznie konstruowany. Uzasadnieniem semiotycznego punktu wyjścia do badania procesów i problemów społecznych jest nie tylko to, że dyskurs stanowi ich nieodłączny element, ale i to, że dyskurs ma siłę sprawczą w konstrukcjach społecznych”¹¹. Dyskursywnie pojmowanie rzeczywistości pojawiło się w obrębie feministycznych badań. Proponowana przez nie perspektywa akcentuje, iż płeć wpływa na rozmaite zjawiska społeczne. W obrębie krytycznej analizy dyskursu szczególnie widoczne jest stanowisko o męskocentrycznym uformowaniu dyskursu, jako tłumaczącym obecne w nim nierówności. Przedstawicielki tej tendencji, Ruth Wodak i Deborah Cameron, pracujące w ramach krytycznej analizy dyskursu nad

⁸L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo*, Kraków 2006, s. 34.

⁹M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977, s. 55-70.

¹⁰J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2005, s. 907.

¹¹Krytyczna analiza dyskursu, red. N. Fairclough, A. Duszak, Kraków 2008, s. 16.



problemem płciowych nierówności, akcentując, iż sfera publiczna – identyfikowana jako miejsce rodzenia się dyskursu – jest zdominowana przez mężczyzn¹². Przyczynę takiego stanu rzeczy dostrzegają w historycznym patriarchalizmie kultury. W jej ramach mężczyźni są podmiotami aktywnymi w przestrzeni wspólnej, a kobiety zajmują jej margines i są przypisane do przestrzeni domowej. Aktywne męskie podmioty uczyniły się domyślnymi aktorami rzeczywistości. Formują dyskursywnie rzeczywistość w sposób uwzględniający wyłącznie ich interesy, równocześnie eliminując kobiety z obszarów życia społecznego, jako zagrażające ich dominującej pozycji¹³.

Perspektywa płci w krytycznej analizie dyskursu naświetla wątek nierówności, mających znamionować wszelkie działania komunikacyjne. Wodak i Cameron akcentują, iż należy badać dyskurs właśnie dlatego, by wychwycić w nim owe dysproporcje i wskazać na dyskursywne mechanizmy generujące nierówności, a także ograniczające udział pewnych jednostek lub całych grup w dyskursywnym formowaniu rzeczywistości¹⁴.

Poglądy o amerykańskim modernizmie funkcjonujące w krytycznej recepcji twórczości O’Keeffe będą analizowane dzięki narzędziom krytycznej analizy dyskursu, zwłaszcza tej zainteresowanej perspektywą płci. Analizy będą zmierzać do odpowiedzi na pytanie o rolę płci w dyskursywnym ustalaniu kategorii, jaką jest amerykański modernizm. Chcę sprawdzić, w jakim stopniu kontekst społeczny i historyczny, a także aktywne związane z nim przeświadczenia płciowe, wpływają na dyskurs. Z drugiej strony, chcę pokazać, jak praktyki dyskursywne oddziałują na rzeczywistość, w której funkcjonowała malarka, i jak rzutują na jej karierę, rozwijającą się w naznaczonym modernizacyjnym pragnieniem momencie dziejowym. Kategoria modernizmu historycznie jest bowiem związana ze zmienioną świadomością czasu w obliczu dokonujących się od przełomu XIX i XX wieku przemian, w tym tych dotyczących ról i powinności manifestujących się wzdłuż różnicy płciowej. Chcę dowiedzieć się, czy badany dyskurs był dla kobiecej kariery O’Keeffe w świecie sztuki siłą sprawczą, umożliwiającą takie w nim funkcjonowanie, które było poza zasięgiem nielicznych poprzedniczek z poprzednich epok. Czy może, przeciwnie, skomplikował żeńską obecność w rzeczywistości artystycznej? W obszarze mojego zainteresowania znajdzie się również to, czy praktyki dyskursywne krytyki artystycznej zmieniały się wraz z żeńską obecnością O’Keeffe w świecie sztuki, czy też obecność ta nie wpłynęła na zachwianie wcześniejszego sposobu myślenia

¹² D. Cameron, *Feminism and Linguistic Theory*, Londyn 1985; E. Lombardo, P. Meier, *The Symbolic Representation of Gender: A Discursive Approach*, Londyn 2014; R. Wodak, M. Reisigl, *Discourse and Discrimination*, Londyn 2001; *Gender and Discourse*, red. R. Wodak, Londyn 1997.

¹³ R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego*, w: *Krytyczna analiza dyskursu*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008, s. 187.

¹⁴ D. Cameron, *op. cit.*, s. 1–9; *Gender...*, *op. cit.*, s. 2–20.

o rzeczywistości i twórczości. Wreszcie chcę dokonać rewizji istniejących poglądów na karierę O’Keeffe i sprawdzić, czy istotnie, jak wskazują badacze wymienieni w stanie badań tej pracy, była ona artystką nie dość docenioną u progu swojej artystycznej drogi, zmagając się z ograniczeniami wynikającymi z jej płci.

Kulturze i sztuce amerykańskiego modernizmu z początków XX wieku, jako osobnemu przedmiotowi namysłu, nie poświęcono w dotychczasowych badaniach wiele miejsca. Istniejące opracowania historyczne łącząc termin modernizm przede wszystkim z intensywnymi zmianami zachodzącymi na przełomie XIX i XX wieku. Dotyczyły one różnych dziedzin, wpływając na twórców którzy rozpoczęli ożywione poszukiwania nowych form artystycznych. Świadomość tych zmian wyraźnie zaznaczyła się w amerykańskiej refleksji intelektualnej początków XX wieku, kontynuowanej w latach następnych. Już same tytuły książek ówczesnych intelektualistów ujawniają świadomość zmian i nowości. Van Wyck Brooks pisał o nadchodzącym wieku Ameryki w *America’s Coming Of Age* (1912), a Waldo Frank o ponownym odkryciu Ameryki w *The Re-discovery of America* (1929). Podobny ton jest dostrzegalny w publikacjach naukowych, poświęconych początkom XX wieku w USA¹⁵. Historycy sztuki natomiast używają terminu amerykański modernizm przede wszystkim do zjawisk mających miejsce po II wojnie światowej.

W tej pracy pragnę spojrzeć na amerykański modernizm, którego początki przypadają na wczesny XX wiek, w nowy sposób, jako na niestały i podlegający dyskursywnym praktykom fenomen, który w procesie wymiany poglądów uzyskuje różnorakie znaczenia. Ta perspektywa umożliwi mi przeanalizowanie zakresu wpływu narracji o amerykańskiej nowoczesności na rzeczywistość artystyczną w USA w początkach XX wieku. Chcę się też dowiedzieć, czy interesująca mnie kategoria sprzyjała zjawiskom modernizacyjnym, czy też oddziaływała na nie zupełnie inaczej. Perspektywa płci pozwala natomiast skoncentrować się na towarzyszącym dyskursowi tle, związanym chronologicznie z formułowaniem poglądów o naturze amerykańskiego modernizmu. Chodzi zwłaszcza o znamienne w początkach XX wieku przemiany ról, odgrywanych przez członków społeczeństwa wzdłuż płciowej różnicy, oraz ich wpływ na dyskurs i pozadyskursywną rzeczywistość. Wreszcie, podejście to pozwala spojrzeć w nowym świetle na rodzącą się na początku XX wieku karierę kobiety artystki – O’Keeffe, której obecność w świecie sztuki jest wówczas wyjątkowa. Rozważania te mogą stanowić również dalszy asumpt

¹⁵ *Change and Continuity in American History in the 1920’s*, red. J. Breeman, Columbus, 1968; J.D. Hicks, G.E. Mowry, R. E. Burke, *The American Nation*, Boston 1971; I. Leighton, *The Aspirin Age: 1919–1941*, Hemsforth 1964; H.F. May, *The End of American Innocence: A Study of First Years of Our Own Time, 1912–1917*, Chicago 1959; A.F. Wertheim, *The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism, and Nationalism in American Culture, 1908–1917*, Nowy Jork 1976.



do badań nad wkraczaniem kobiet w świat sztuki na początku XX wieku, których obecność tamże we wcześniejszych epokach była raczej osobliwością, niż zasadą.

Powyższe zadanie zostanie zrealizowane poprzez analizę tekstów krytycznych z drugiej i trzeciej dekady XX wieku, powstałych w USA i dotyczących twórczości kobiety – artystki, wspomianej już O’Keeffe. Jako krytyka traktuję – za Habermasem – każdego autora piszącego o sztuce w prasie, niezależnie od tego, czy sam określany był przez siebie lub sobie współczesnych tym mianem¹⁶. W efekcie, zgodnie z rozpoznaniem poczynionymi przez Habermasa, krytykiem czyni charakter działania, nie zaś nadawany przez innych status. Wybór wypowiedzi krytyki artystycznej podyktowany jest, jak wskazuje Habermas, jej znaczącą rolą w formowaniu dyskursu (o czym dokładniej będzie powiedziane w pierwszym rozdziale). Zdaniem badacza, działania krytyków polegają na wielopoziomym charakteryzowaniu i ocenianiu sztuki; stwarzaniu (niejako przy okazji) wyraźnych odwołań do rzeczywistości – jej formy, wartości, zasad etc.. Działania krytyki artystycznej nie traktuję więc wyłącznie w relacji do namysłu nad sztuką, ale widzę je jako współzależne względem fundamentalnych kategorii rzeczywistości, w których osadzone jest dzieło. Krytyka nie mówi więc wyłącznie o pracach, ich specyfice i wartości, ale, co szczególnie istotne, o podłożu, w którym funkcjonują. Choć dyskursywne działania krytyki artystycznej są sprawcze, tak jak i inne praktyki mówienia, to, zdaniem Habermasa, wyróżnia je większa siła oddziaływania¹⁷. Uzyskiwana jest ona przez fakt ich publikowania w prasie o szerokim zasięgu przez osoby cieszące się statusem autorytetu w świecie sztuki, co także stanie się przedmiotem mojej wypowiedzi w części poświęconej ramie teoretycznej. Analizie poddawać będę więc teksty dedykowane O’Keeffe, pojawiające się w prasie. Odnosić będę się też do wypowiedzi w broszurach i katalogach oraz do autokomentarzy artystki, pojawiających się przy okazji ekspozycji prac Amerykanki, a także do publikacji książkowych jej dedykowanych, jednak będę to czynić tylko wtedy, kiedy do wypowiedzi tych nawiązują autorzy i autorki krytycznych tekstów prasowych.

Wybór artystki podyktowany jest natomiast szczególnością jej przypadku. O’Keeffe była w początkach XX wieku jedną z niewielu kobiet malarek na amerykańskiej scenie artystycznej, która jako jedyna cieszyła się popularnością, porównywalną z tą, jaką darzono ówczesne męskie gwiazdy sztuki. Fakt, iż mowa o kobiecie, która jako jedna z wówczas nielicznych wkroczyła w artystyczną

¹⁶ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa 2007, s. 95–100.

¹⁷ *Ibidem*, s. 100.

rzeczywistość, pozwala skierować uwagę na wynikający z płci obszar dysproporcji w życiu artystycznym oraz na związane z nim sposoby myślenia o sztuce, manifestujące się w dyskursie. Z drugiej strony, umożliwia refleksję nad przemianami się dyskursu w relacji do społecznych przemian mających wówczas miejsce. Zafunkcjonowanie O’Keeffe w rzeczywistości artystycznej, jak wskazują badacze kariery artystki, tacy jak Vivienne Fryd, Bram Dijkstra czy Marcia Brennan¹⁸, miało okazać się możliwe ze względu na trwającą wówczas w Stanach Zjednoczonych rewolucję społeczną. W jej wyniku doszło do wspomianej już przemiany dotychczasowych ról płciowych, a kobiety zaczęły zyskiwać powolny dostęp do tych sfer rzeczywistości społecznej, które dotąd nie były im dostępne. Przestrzeń domowa i prywatna przestała być jedyną obowiązującą dla kobiet, a rzeczywistość publiczna stała się ich udziałem. O’Keeffe była zaś jedną z pierwszych kobiet, jakie weszły do rzeczywistości artystycznej. Wybór momentu, w którym dochodzi do zmian w postrzeganiu płciowych powinności w rzeczywistości społecznej oraz zaistnienia dyskursu równocześnie mówiącego zarówno o nowoczesności, jak i o samej O’Keeffe, która jest pierwszą beneficjentką nowego czasu, wydaje się być pomocny w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania stawiane w tej pracy.

Zainteresowanie recepcją sztuki O’Keeffe wynika ze szczególnego statusu malarki na scenie artystycznej, jako jedynej matki amerykańskiej sztuki spośród wielu jej wcześniejszych ojców. Odbiór jej sztuki staje się przykładem, umożliwiającym wydobycie ówczesnie ważnych wątków formujących postrzeganie rzeczywistości. Recepcja sztuki O’Keeffe pozostaje też w ciągłym dialogu z samą dynamiką kariery artystki, wpływając na nią, co będę pokazywała w niniejszym tekście, wskazując na relację pomiędzy dyskursem i rzeczywistością. Wypowiedzi krytyki, dokonującej namysłu nad sztuką *innego* i *nowego*, dotąd obcego, służą bowiem w tego rodzaju przypadkach także, a może przede wszystkim, osadzeniu go w konkretnej i wyraźnie zdefiniowanej rzeczywistości. Pozwalają rozpoznać twórczość, opisać ją i o niej orzec, a przy tym odnieść ją do tego, co jest już w rzeczywistości ugruntowane.

Koncentracja na drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku wynika z trzech podstawowych przesłanek. Najważniejsza jest ta związana z dynamiką twórczości O’Keeffe. Z racji jej pierwszeństwa, krytyka musiała najpilniej zmierzyć się z koniecznością usytuowania sztuki kobiecej w zastanym horyzoncie rzeczywistości. O’Keeffe zadebiutowała w drugiej dekadzie XX wieku. Lata dwudzieste są

¹⁸ M. Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge 2001; B. Dijkstra, *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*, Princeton 1998; V. Fryd, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O’Keeffe*, Chicago 2003.



zaś czasem jej ogromnej popularności, stanowiąc o pierwszej fali szerokiej rozpoznawalności malarki w świecie sztuki. Wybór takich ram czasowych jest więc konsekwencją artystycznej aktywności kobiety. Pozostają one również w przyległości względem nowoczesnej historii USA, która nie mogła zostać bez wpływu na dyskurs o amerykańskim modernizmie i dynamikę recepcji jej prac oraz karierę.

Drugą przesłanką, stojącą za wyborem powyższych ram czasowych, jest wprowadzenie w rzeczywistość społeczną, na wcześniej nieznaną skalę, kobiet jako jej podmiotów. Jak wskazuje badacz zagadnienia Morton Keller¹⁹, trwające na początku XX wieku procesy industrializacji intensywnie rozszerzały rynek pracy, wymagając coraz to większej liczby pracowników. Zapotrzebowanie na siłę roboczą wzrosło w wyniku I wojny światowej, która zmniejszyła wcześniejszą populację pracujących. W efekcie zwrócono się ku kobietom jako potencjalnym pracownicom, wcześniej wyłączonym z rynku pracy, a zwłaszcza z przywileju zarobkowania. Wzmogło to procesy walki o prawa polityczne oraz możliwość partycypacji w życiu społecznym, w ramach jakie dotąd przynależne były wyłącznie mężczyznom. Wybrany przeze mnie czas, w obrębie którego pragnę się poruszać, jest więc naznaczony intensywną zmianą na linii relacji płciowych i ról odgrywanych przez kobiety oraz mężczyzn. W efekcie wydaje się być okresem pomocnym w badaniach nad rolą płci w tworzeniu wyobrażeń na temat rzeczywistości i sposobem tworzenia dyskursu wobec kobiety – artystki.

Ostatnim argumentem na rzecz tego wyboru jest wzmoczona w początkach XX wieku aktywność intelektualna i kulturalna. Czas ten to w USA okres gospodarczej *prosperity*, wynikającej z faktu, iż choć Stany Zjednoczone były aktorem I wojny światowej, to równocześnie obszar kraju nigdy nie był jej teatrem, jak zaznacza badacz zagadnienia Neil Wynn²⁰. Kraj w efekcie okazał się być największym beneficjentem wojny, stając się najbardziej majątnym państwem, przyciągającym mieszkańców zrujnowanego Starego Kontynentu, którzy w USA zaczęli szukać nie tylko lepszego życia, ale i dogodnego miejsca dla działalności artystycznej oraz intelektualnej. To wszystko zaowocowało rozwojem sceny artystycznej, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszej pracy. Zachodzące wówczas zmiany przeobraziły rynek pracy oraz strukturę ekonomiczną i społeczną, w ramach której doszło nie tylko do przemiany ról odgrywanych przez kobiety i mężczyzn, ale i do wzmoczonej migracji zmieniającej etniczną strukturę kraju. Co za

¹⁹ M. Keller, *Regulating a New Society: Public Policy and Social Change in America, 1900-1933*, New Haven 1994.

²⁰ N. Wynn, *From Progressivism to Prosperity: World War I and American Society*, Nowy Jork 1987, s. 5.

²¹ M. W. Brown, *American Painting. From The Armory Show to the Depression*, Princeton 1972, s. 196; B. Haskell, *The American Century: Art and Culture 1900-1950*, Nowy Jork 1999, s. 216-303; B. Rose, *American Painting: The Twentieth Century II*, Lozanna 1970, s. 41.

²² L. Hapke, *Daughters of the Great Depression: Women, Work, and Fiction in the American 1930s*, Athens 1995, s. 1-26.

tym idzie, transformacje te wymagały stworzenia nowej narracji tożsamościowej dla Stanów Zjednoczonych, znajdującej w medium sztuki i kultury dogodne narzędzie. Nowe narracje znalazły swoje odbicie w krytyce artystycznej, szczególnie żywej w omawianym okresie.

Ucięcie proponowanych rozważań w końcu lat dwudziestych wynika z faktu, iż są one wyraźną cezurą. Wtedy O'Keeffe opuszcza Nowy Jork i opiekuńcze ramiona Alfreda Stieglitza – reżysera jej artystycznej kariery od momentu debiutu do właśnie końca lata dwudziestych – szukając dla swojej sztuki nowych źródeł inspiracji. W efekcie tworzy mniej intensywnie, wystawy jej prac stają się rzadsze, a głosy krytyki mniej liczne. Ponadto zmienia się klimat dla samej sztuki. USA stawić musi czoła wielkiemu kryzysowi, który przyczynia się do spowolnienia w świecie sztuki, jak również przeobraża rodzaj artystycznego mecenatu. Sprawowany dotąd przez prywatnych znawców sztuki, nabywających dzieła zgodnie z logiką wolnego rynku, zmienia się w mecenat państwowy, służący celom naprawczej polityki państwa²¹. Lata trzydzieste stanowią też cezurę dla refleksji związanej z kategorią płci. O ile dekady wcześniejsze wymagały przewartościowania tego, co właściwe kobietom i mężczyznom na skutek już opisanych zmian, które radykalnie przeobraziły rzeczywistość, tak lata trzydzieste i trwający wówczas kryzys nie sprzyjały dalszym przeobrażeniom w obrębie pozycji kobiet²², co będzie miało miejsce dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych.

Struktura pracy

Proponowane rozważania nad wyżej określonym czasem oraz sprecyzowanymi we wstępie problemami obudowane są wprowadzeniem do badań dyskursu krytyki artystycznej i refleksją na temat istniejącego stanu badań, związanego z analizowanym tu obszarem badawczym. W rozdziale pierwszym *Badanie dyskursu krytyki artystycznej* podejmuję się przybliżenia koncepcji Habermasa, ze szczególnym naciskiem na wprowadzoną przez niego charakterystykę krytyki artystycznej – jej specyfiki i roli. Ponadto w tym rozdziale opisuję sposób w jaki będę postępowała z wypowiedziami krytyki artystycznej, adaptując model metodologiczny Wodak na cele przyświecające mojej pracy.



Rozdział drugi poświęcony jest stanowi badań. Przybliżam w nim aktualne ustalenia związane z O'Keeffe oraz kręgiem Stieglitza, promotora jej artystycznej kariery. Na początku pokazuję różne sposoby pracy nad biografią artystki, obszary wybierane przez badaczy i szczególnie interesujące ich kwestie związane z twórczością, jak i różnymi okresami w życiu malarki. Następnie zajmuję się pokazaniem, jak O'Keeffe sytuowana była przez badaczy w kręgu Stieglitza i jakie aspekty funkcjonowania kręgu ujęte są w aktualnych rozważaniach. Na koniec, skupiam się na tekstach podejmujących wątek recepcji prac O'Keeffe, pisanych z feministycznej perspektywy.

Analiza odnoszących się do O'Keeffe wypowiedzi, biorących pod uwagę kontekst amerykańskiego modernizmu, podzielona jest na trzy części. Pierwszą z nich poświęcam artykułom powstałym w drugiej dekadzie XX wieku, tuż po debiucie malarki. Przybliżam pierwotne wątki, z jakimi połączono jej malarstwo to, jak starano się je spopularyzować. Pokazuję, że na samym początku twórczej drogi malarki nowoczesność jej sztuki koncentrowała uwagę krytyki, a kategoria płci, przez pryzmat której scharakteryzowano jej malarskie działania, pozytywnie oddziaływała na istnienie O'Keeffe w świecie sztuki.

Druga część niniejszej pracy poświęcona jest recenzjom z początku lat dwudziestych, od 1920 do 1923 roku włącznie. Piszę w niej o okresie nieobecności malarki na scenie artystycznej, który trwał do końca 1922 roku i o jej powrocie w 1923 roku. Wspomniany okres nieobecności nie wiązał się bynajmniej z brakiem wypowiedzi na temat artystki. Ich autorzy niejednokrotnie odnosili się do zjawiska amerykańskiego modernizmu, dokonując dalszych rozpoznań, które skomplikowały myślenie o jej działalności, angażując doń namysł nad kategorią płci. W tej części skupiam się na zmianach w języku opisującym działania O'Keeffe oraz na nowych wątkach, które są w niego włączane. Staram się problematyzować tą kwestię oraz towarzyszące jej tło połączone z praktykami społecznymi i dyskursywnymi, dokonującymi się w opisywanym czasie.

W ostatniej części pracy charakteryzuję teksty pojawiające się przy okazji ekspozycji *Seven Americans* – retrospektywy prac amerykańskich twórców, stworzonej przez Stieglitza, aby określić sposób, w jaki rozwija się znane mu amerykańskie modernistyczne malarstwo. Pokazuję, iż wypowiedzi te kontestują rozpoznania czynione w obrębie recenzji prac O'Keeffe w latach wcześniejszych, począwszy od jej debiutu. Teksty, powstające

w kolejnych latach, przy okazji następnych wystaw malarki aż do 1929 roku, mierzą się z jednej strony z narracjami wcześniejszymi, starając się je zmienić; z drugiej strony, wprowadzają nowe wątki. Mają one aktualizować odbiór dzieł artystki w czasach, w których abstrakcja jest zjawiskiem dobrze osadzonym w rzeczywistości artystycznej i nie wymaga tłumaczenia i przybliżenia, jak miało to miejsce w latach wcześniejszych. Na konieczność zaktualizowania sposobów myślenia o O'Keeffe i jej sztuce wpłynęły także przemiany społeczne związane z obecnością kobiet w coraz większej liczbie dziedzin, oddziałując również na namysł o świecie sztuki, co będę wykazywać poprzez analizy różnorodnych tekstów poświęconych artystce.

Proponowany przeze mnie układ pracy odpowiada dynamice rozwoju kariery O'Keeffe. Wybór ten pozwala przyjrzeć się zagadnieniu amerykańskiego modernizmu i uwypuklić dwustronność relacji, w jakie uwikłana jest interesująca mnie kategoria, zależąc od rzeczywistości pozadyskursywnej i dyskursywnej. Opis funkcjonowania malarki na scenie artystycznej, zapośredniczony w tekstach krytycznych, wymaga bowiem umieszczenia jej w szerszym kontekstowym i chronologicznym tle, doprowadzając do spotkania się dyskursu i innych pozasłownych praktyk. Ponadto wybrany układ wydaje się najbardziej stosownym dla pokazania zmiany lub stałości pewnych koncepcji, gdzie wnioski płynące ze wcześniejszych analiz tekstów stanowią punkt odniesienia dla kolejnych.



1. BADANIA DYSKURSU KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

1. BADANIA DYSKURSU KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

Ramę teoretyczną dla rozważań wyznaczać będzie teoria wspomnianego już Habermasa, uznająca dyskurs za konstruującą rzeczywistość społeczną i wynikający z różnych praktyk, będących udziałem wszystkich podmiotów zaangażowanych w ustalenia wobec rzeczywistości. Jego teoria działania komunikacyjnego powstawała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i rozwijana jest przez tego badacza dalej²³. Służy ona holistycznemu spojrzeniu na mechanizmy sfery publicznej. Ponadto teoria ta, wywodząc się z anglosaskiego pragmatyzmu i zaproponowanego przez Johna Austina *działania słowami*, pomyślana została jako realne narzędzie dla społecznej teorii krytycznej o potencjale emancypacyjnym, pozwalającym na wychwycenie zaburzeń w sferze społecznej i przewyżczanie diagnozowanych, nękających ją kryzysów.

Koncepcja Habermasa zainspirowała badania także z obszaru wspomnianej już krytycznej analizy dyskursu, dostarczającej metodologicznych wskazań do analizy wypowiedzi. Na potrzeby niniejszej pracy wykorzystana zostanie metoda badania praktyk dyskursywnych Wodak, która skoncentrowała się w swoich analizach na dyskursach historycznych²⁴. Badaczka ta stworzyła czteroetapowy model badania dyskursu, który będzie przeze mnie zaadaptowany do analizy tekstów krytycznych, znajdujących się w obszarze mojego zainteresowania. Zostanie on również przybliżony w części poświęconej ramie metodologicznej.

Propozycja Habermasa oraz czteroetapowa analiza dyskursu postulowana przez Wodak stanowią perspektywy, które angażują dla realizacji wyznaczonych w tej pracy celów. Teoria Habermasa oraz krytyczna analiza dyskursu stawiają w centrum zainteresowania dyskurs oraz znaczenia płynnie przypisywane

²³ A. Dupeyrix, *Zrozumieć Habermasa*, Warszawa 2013, s. 41 i 236.

²⁴ R. Wodak, *The discourse-historical approach*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. M. Meyer, R. Wodak, Londyn 2009, s. 87; R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego*, w: *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków, 2008, s. 185–213.



aspektom rzeczywistości – obszary będące zasadniczym przedmiotem postulowanego tu namysłu. Założenie, iż pojęcie amerykańskiego modernizmu jest dyskursywnie konstruowane, nosząc w sobie ślady ówczesnych sposobów rozumienia świata i zasad go organizujących, koresponduje z myślą Habermasa i reprezentantów krytycznej analizy dyskursu. Refleksje Habermasa i Wodak, poświęcone procesom zachodzącym w warstwie dyskursywnej oraz nierównościom w nią wpisany, zdają się być także pomocnymi przy: (1) udzielaniu odpowiedzi na pytania o aspekty definiujące amerykański modernizm; (2) określaniu wpływu kategorii płci na praktyki dyskursywne oraz (3) przy kreśleniu relacji łączących dyskurs ze społeczną rzeczywistością i świat społeczny z warstwą deliberatywną.



1.1. DYSKURS W TEORII JÜRGENA HABERMASA

1.1. DYSKURS W TEORII JÜRGENA HABERMASA

²⁵J. Habermas,
*Od wrażenia zmysłowego
do symbolicznego
wyraza*, Warszawa 2004;
J. Habermas, *Filozoficzny
dyskurs nowoczesności*,
Kraków 2007.

²⁶J. Habermas,
Od wrażenia..., *op. cit.*,
s. 17-28.

²⁷J. Habermas,
Filozoficzny..., *op. cit.*, s. 378.

U podstaw teorii Habermasa stoi przekonanie o społecznym ufundowaniu rzeczywistości dyskursywną wymianą poglądów na jej temat²⁵. Rzeczywistość oraz panujące w niej stosunki Habermas nazywa *Lebensweltem*, rozumiejąc go jako zbiór obiektywnie istniejących ram dla życia. Są one oparciem dla procesów komunikacyjnych, stanowiących sedno ludzkiej działalności, w efekcie której dokonuje się jakakolwiek przemiana. Na ramy te składają się wiedza, wiedza intuicyjna oraz pewniki, które nie są stabilne, podlegając ciągłej deliberatywnej zmianie.

Proponowane przez Habermasa podejście cechuje się wiarą w dialog, jako w nadrzędne zachowanie celowe ludzi, na drodze którego dochodzi do ustalenia i przeobrażenia rzeczywistości. Habermas przypisuje więc sprawczość jednostkom, uznając, iż ma ona miejsce tylko i wyłącznie w następstwie zwerbalizowania poglądów i przemyśleń. Zasadą, wokół której Habermas buduje swoją teorię, jest zasada dialogiczności, czyli interakcji wyrażającej się w akcie komunikacyjnym²⁶. Habermas rezygnuje z dotychczasowej matrycy filozoficznej, w ramach której podmiot zdobywa wiedzę sam o sobie w abstrakcyjnych i pozajednostkowych procesach²⁷. Wykazuje, iż idea samopoznania i scentralizowanej w podmiocie intelektualizacji jest w istocie autoreferencyjna i skazana na logiczną niekonsekwencję. Wskazuje na brak zasadności sądów czerpiących z wiedzy subiektywnej, z gruntu wewnętrznej i nie znajdującej punktów stycznych ze światem poza nią. Operacja taka pozwolić może jedynie na zdobywanie wiedzy o samym podmiocie, natomiast nie o zewnętrznej względem niego rzeczywistości. Wiara, że jest



inaczej, musi być obciążona zasadniczym błędem. Filozof zastępuje paradygmat intersubiektywności dialogicznością. Pojęcie te nazywa odpowiednio rozumem scentralizowanym w podmiocie i rozumem komunikacyjnym²⁸. O ile więc paradygmat intersubiektywności bazował na pewnych apriorycznie przyjmowanych założeniach, np. naturalności ewolucji i samorodności postępu, tak koncepcja dialogiczności zakłada, iż wszelka wiedza ma korzenie w ludzkim komunikacyjnym współdziałaniu. Koncepcję tę wywiódł Habermas przede wszystkim z odkryć anglosaskich pragmatyków Johna Deweya i Willarda Quine'a oraz fundamentalnych dla zwrotu performatywnego poglądów Johna Austina i kontynuatora jego myśli Johna Searle'a²⁹.

Poglądy Habermasa na język ukształtowały się ściśle w nawiązaniu do idei działania słowami autorstwa Austina, który prezentował pogląd, iż kształt rzeczywistości ulega przemianie poprzez użycie pewnych zwyczajowych formuł słownych w określonym, zapewniającym im skuteczność, kontekście³⁰. Mowa tu m.in. o takich sytuacjach jak formuła przysięgi małżeńskiej, wypowiedziana przez parę młodą w czasie uroczystości ślubnej, czy ceremonia chrztu statku, podczas której nadaje się okrętowi konkretną nazwę. Oba przykłady, nazywane performatywami, mają językową naturę oraz moc przeobrażenia pozastłownej rzeczywistości. W efekcie para staje się małżeństwem, zmienia się ich sytuacja prawna, majątkowa, rodzinna etc., a okręt zyskuje identyfikację, niezbędną mu do poruszania się po morzach i oceanach. Habermas przyjmuje austinowską koncepcję, dokonując jej znacznego rozszerzenia. O ile Austin zaznacza, iż nie wszystkie wypowiedzi są performatywami, a nie są nimi choćby zdania oceniające, pytające, opinie lub zdania pozbawione sprawczego kontekstu, to Habermas uznaje, iż zasadniczo wszystkie wypowiedzi mają zmianotwórczy potencjał.

Język, mediujący wypowiedź, która stanowi owoc refleksji podmiotu oraz jego doświadczeń o dialogicznej naturze – a więc językowej i pozajednostkowej – posiada mechanizmy poznawcze. Zdaniem Habermasa język ma wbudowane w siebie struktury porozumienia. Zawierają one formy pozwalające na uznanie bądź nie uznanie pewnych aspektów, co dalej nazywa predylekcją roszczeń do prawdziwości³¹. Język, prawidłowo użyty³², traktowany jest jako narzędzie socjalizacji oraz medium poszukiwań, mających miejsce

²⁸ J. Habermas, *Teoria...*, op. cit., tom II, s. 713.

²⁹ J. Dupeyrix, op. cit., s. 35-40.

³⁰ J.L. Austin, *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993.

³¹ J. Habermas, *Działanie...*, op. cit., s. 46-51.

³² Habermas wskazuje również na możliwe nieprawidłowe sposoby użycia języka, gdy celem przestaje być porozumienie, a staje się nim realizacja partykularnych interesów.

³³ J. Habermas, *Filozoficzny...*, op. cit., s. 341.

³⁴ Habermas wprowadza zastrzeżenie, iż z porozumieniem mamy do czynienia wtedy, gdy wszyscy uczestnicy działania komunikacyjnego spełniają kilka zasad: choć mają różnorakie poglądy i doświadczenia, eksponowane w komunikacji, to należeć muszą do komunikacyjnej wspólnoty tzn.: stosować ten sam słownik, zachowywać spójność językowej gry, szanować alternatywne punkty widzenia, pozwalać innym na generowanie równie ważnych aktów, traktując je jako racjonalne, rozróżniać przedmioty i podmioty występujące w dyskursie, szanować wolność i symetrię stosunków międzyludzkich oraz dostrzegać i eliminować ewentualne zakłócenia czy manipulacje.

³⁵ J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego, tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, Warszawa 1999, s. 51-52.

³⁶ J. Habermas, *Filozoficzny...*, op. cit., s. 337.

³⁷ A. Szahaj, *Krytyka, Emancypacja, Dialog. Jürgen Habermas w poszukiwaniu nowego paradygmatu teorii krytycznej*, Warszawa 1990, s. 124.

w kolektywnej sytuacji werbalnej wymiany myśli. Dla Habermasa język stanowi o twórczej aktywności, gdyż ma on sens wtedy tylko, gdy używany jest dla swojego celu: porozumienia, o czym świadczyć ma jego zorientowanie na uzgadnianie stanowisk³³.

Porozumienie³⁴ ma na celu ustalenie czegoś w świecie, nie jest ono jednak łączone z kategorią prawdy. Ta znika z obszaru zainteresowania. Zostaje zastąpiona przez punkty widzenia, co do których zawierana jest zgoda, i które świadomie przyjęto jako obowiązujące, a ich ewentualne konsekwencje zostały zaakceptowane przez uczestników dialogu³⁵. W efekcie zakłada się możliwość generowania różnorodnych punktów widzenia, a w przypadku pojawienia się sprzeczności, możliwą współegzystencję stanowisk przeciwstawnych. Skutkiem tego jest wykreowanie elastycznych ram życia, których kształt ulega, jak już zostało powiedziane, ciągłej zmianie w efekcie interakcji, a więc działań komunikacyjnych, jak nazywa je Habermas.

Rzeczywistość nie jest widziana jako dookreślona całość, ale jako procesualne kontinuum, tok mediowanych językiem kolektywnych działań komunikacyjnych, zmierzających do porozumienia, otwierających jednostki na obszary demokracji. Skutek działania komunikacyjnego jest różnorodny, sprzyja poznaniu i definiowaniu otaczającej rzeczywistości, tworzeniu ram dla następnych procesów komunikacyjnych oraz indywidualnej socjalizacji, pociągających dalsze słowne akty autokreacji o przemieniającej mocy. Moc ta dotyczy samej mówiącej jednostki, współrozmówców, a w dalszej perspektywie nawet przeobrażania rzeczywistości, jeśli tylko zwerbalizowany pogląd, w toku dialogu, zyskał powszechną akceptację. Twórcze działania komunikacyjne o przemieniającej mocy, w ujęciu Habermasa, dotyczą szerokiego pola ludzkich działań, na które mogą oddziaływać.³⁶

Habermas wyróżnił dwa rodzaje komunikacji, ułatwiające rozeznanie w pojmowanej komunikacyjnie rzeczywistości³⁷. Pierwszym jest komunikacja powszechna o potocznym charakterze. Drugim – dyskursywna. Komunikacja powszechna, nastawiona na interes praktyczny, nie znajdzie się w centrum mojego dalszego zainteresowania ze względu na swój pragmatyczny wymiar i związany z nim niewielki horyzont przemian. Komunikacja dyskursywna (dyskurs), jako odgrywająca zasadniczą rolę



w przemianach rzeczywistości i poznaniu, wymaga przybliżenia. W działaniach dyskursywnych dochodzi, zdaniem Habermasa, do wypracowywania stanowiska w kwestiach naukowych, społecznych i kulturalnych, będących podstawowymi rezerwuarami dla podejmowanych przez jednostki działań w wymiarze osobistym, ogólnym i praktycznym. Habermas zakłada, iż każde przedsięwzięcie poprzedzone jest zaczerpnięciem z obszarów dyskursu, stanowiących ciągle ustalany zasób. Zmiana odbywa się więc na dwóch płaszczyznach. Negocjuje się zarówno sam dyskurs, a więc obszary nauki, stanowiska społeczne i kulturalne, jak i czerpie się z niego przy kolejnych działaniach komunikacyjnych. Uzgodnieniu podlegają zarówno poszczególne fenomeny, jak i kontekst, w którym są zanurzone, a proces ten ma miejsce w jednym i tym samym momencie. Działania dyskursywne mają więc dwa wektory. Z jednej strony dyskurs formuje kontekst, z drugiej – kontekst stanowi zasób dla dyskursu, czynnie go kształtując.

Działania dyskursywne podzielił następnie Habermas na trzy rodzaje (nazywane przez niego naukami) związane z ożywiającym je, jak sam to nazywa, interesem³⁸. Są to nauki empiryczno-analityczne, związane z poznaniem technicznym; nauki historyczno-hermeneutyczne, związane z poznaniem praktycznym, oraz nauki krytyczne, służące poznaniu emancypacyjnemu. Interesujący mnie dyskurs krytyki artystycznej mieści się w habermasowskim dyskursie historyczno-hermeneutycznym, z naciskiem na hermeneutykę jako praktykę słownego objaśniania sztuki, oraz emancypacyjnym, związanym z negocjowaniem pozycji hegemonu, który, jak udowadnia ten badacz, historycznie jest mężczyzną.

³⁸A. Dupeyrix, *op. cit.*, s. 117–118.

1.2. HABERMASOWSKIE ZAŁOŻENIA WOBEC KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

1.2. HABERMASOWSKIE ZAŁOŻENIA WOBEC KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

Habermas w swoich rozważaniach zwraca również uwagę na krytykę artystyczną wraz z jej historią, jako na szczególną przestrzeń uprawiania dyskursu. Badacz przybliży sposób działania i relacje panujące w tej grupie dyskutantów, operującej w ramach nauk historyczno-hermeneutycznych i emancypacyjnych. Przypisuje zasadniczą rolę w formowaniu dyskursu właśnie krytyce artystycznej. Uznaje, iż publiczny charakter jej wypowiedzi ma szczególnie realną moc wpływania na rzeczywistość, jak również widzi dyskurs krytyczny jako czerpiący z fenomenów zastanych i umocowanych w kontekście towarzyszącym krytycznej deliberacji. Filozof zwraca w swoich rozważaniach uwagę również na rolę płci w formowaniu się dyskursu krytycznego, którego pojawienie się sytuje w epoce oświecenia. Zaznacza, iż to mężczyźni byli jego jedynymi i domyślnymi podmiotami, jako aktorzy nowej społecznej rzeczywistości wieku postmonarchicznego, jak sam nazywa epokę nowożytną.

Habermasowska koncepcja w sposób szczegółowy określa miejsce krytyki artystycznej w przestrzeni dyskursu. Krytyka zostaje przez niego rozpoznana jako ukształtowana w wyniku przemian doby oświecenia. Te zaowocowały pojawieniem się grupy osób deliberujących na temat sztuki i jej znaczenia, ujawniającego się w poszczególnych dziełach. W ramach takich dyskusji rozpoczął się następnie proces budowania tożsamościowej świadomości jej uczestników. Habermas wskazuje na osiemnastowieczną francuską dyskusję wokół literatury, jako na genezę tych procesów, a także jako na swego rodzaju teren ćwiczebny, rezonujący w jednostce budowanie własnej świadomości, w efekcie której, jak pisze, podmiot uczy się sam siebie³⁹. Cytując: „Publiczność, która czyta

³⁹J. Habermas,
Strukturalne..., op. cit.,
s. 98–100.



i omawia tego rodzaju rzeczy, jest tematem tego, o czym czyta, i co omawia”⁴⁰. Dla Habermasa niezwykle istotne jest zwrotne sprzężenie, tkwiące w samej krytycznej aktywności, której celem jest nie tylko omawianie i poznawanie dzieła, ale również autorefleksja nad własną działalnością w polu kultury, a w dalszej perspektywie – w społecznej dialogicznie formowanej rzeczywistości.

Pojawienie się krytyki, zdaniem Habermasa, możliwe było dopiero w osiemnastym wieku, gdyż wówczas narodziła się sztuka mieszczańska – nowa forma działalności artystycznej, która służy sama sobie, odrywając się od swojego wcześniejszego celu, jakim była reprezentacja monarchicznej władzy⁴¹. Sztuka zaczęła funkcjonować jako element nowej rzeczywistości w ramach republikańskich więzów nowej władzy, zawiązywanych jednak wyłącznie pomiędzy mężczyznami. Dla kobiet, pomimo dokonanej przemiany, właściwa pozostała sfera domu. Namysł nad sztuką stawał się polem ćwiczebnym dla pojawienia się procesów samookreślenia, jak formułuje to Habermas⁴²: „Miasto jest nie tylko ekonomicznym ośrodkiem życia społeczeństwa mieszczańskiego; jako kulturo-polityczne przeciwieństwo »dworu« firmuje ono przede wszystkim początkującą literacką sferę publiczną, która swoje instytucje znajduje w kawiarniach, salonach i towarzyskich spotkaniach przy stole. Spadkobiercy arystokratycznego społeczeństwa epoki humanizmu na spotkaniach z intelektualistami ze środowisk mieszczańskich, w towarzyskich konwersacjach, które wkrótce przerodzą się w publiczną krytykę, przerzucając pomost pomiędzy rezydualną formą ginącej dworskiej sfery publicznej, a pierwocinami nowej mieszczańskiej sfery publicznej”⁴³.

Krytyka, wywodząc się z przemian oświecenia i przejścia od monarchii do republiki, od sztuki dworskiej do sztuki mieszczańskiej, wiąże się, zdaniem filozofa, z narodzinami sfery publicznej⁴⁴. Dochodzi w niej nie tylko do zawierania konsensusu odnośnie przemian w świecie, ale również do rozwinięcia własnej tożsamości przez uczestników dysput⁴⁵.

Początkowo, jak wskazuje Habermas, miejscem dyskusji nad sztuką jest kawiarnia, salon etc. (miejsca zdominowane przez mężczyzn), a medium – swobodna i bezpośrednia wymiana zdań. Z czasem jednak liczba uczestników dyskusji o sztuce wzrasta radykalnie, tak iż jej prowadzenie staje się możliwe tylko za pośrednictwem czasopism, pozwalających na trwanie owego procesu w szerszym gronie i w rozproszonych miejscach⁴⁶, co czyni sytuację możliwie inkluzywną. Równoległe z tymi procesami sztuka

1.2. HABERMASOWSKIE ZAŁOŻENIA WOBEC KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

zyskuje swoją coraz szerszą publiczność, stając się równocześnie przedmiotem towarowej wymiany⁴⁷. Traci swój autorytatywny sens, nie służąc dłużej reprezentacji dworu. Staje się obszarem spekulacji, otwierającym wielość potencjalnych możliwości interpretacyjnych. Utowarowienie sztuki oraz jej spekulatywność doprowadzają do wykształcenia się roli krytyka w znanym nam współczesnym wydaniu. Krytyk jest mandatariuszem widowni jak i jej nauczycielem. Wyjaśnia sens dzieła, podaje sposoby interpretacji sztuki i możliwości jej recypowania, wyraża rozumienie pracy przez część publiczności, werbalizując ogólniejszy stosunek wobec niej. Chroni również publiczność przed autorytarnością wizji samego autora lub wizją władzy, która pragnie zaprzęgnąć dzieło do realizacji własnych celów. Wraz z pogłębianiem się wpływów kapitalizmu, krytyk coraz wyraźniej wskazuje też na merkantylną wartość dzieła, które, oprócz bycia przedmiotem autorefleksji, zyskuje wymiar finansowy, staje się przedmiotem wymiany i akumulacji środków⁴⁸. Jak wskazuje Habermas, głos krytyka jest temporalny i ma status głosu osoby prywatnej ze względu na brak uwikłania w instytucje różnorakiej władzy, często zaangażowane w produkcję i publikację sztuki. Ponadto głos ten może utracić swoją ważność w momencie, gdy ktoś inny dostarczy bardziej przekonującego poglądu⁴⁹.

W interpretacji Habermasa ujawnia się więc niezwykła rola krytyki, która wpływa na procesy nabywania samoświadomości, odbywające się w jednostkach zaangażowanych w rozumienie sztuki. Równocześnie chroni ona przed hegemonicznymi interpretacjami, mogącymi potencjalnie zawłaszczyć i hamować procesy samopoznania. Z racji polifoniczności i temporalności własnego głosu, a także zasadniczego niewikłania w interesy oraz instytucje władzy⁵⁰, może wspierać namysł uczestników życia publicznego nad sobą przy okazji rozważania znaczenia dzieła. Działania krytyki nie są też obarczone groźbą zahamowania owych racjonalizujących i autorefleksyjnych przedsięwzięć, które, zdaniem filozofa, stanowią o kolektywnym rozwoju, w ramach którego sprawczość spoczywa w rękach samostanowiących jednostek.

Habermas w swoich analizach życia kulturalnego w XVIII wieku, bazując głównie na przykładzie Francji, zwraca uwagę również na struktury władzy w sferze kultury, które mogą hamować kolektywne procesy nabierania świadomości⁵¹. Akademie, rodzące się w kolejnych europejskich stolicach, wykształcają swoje oficjalne salony, których życie animowane jest sądami ekspertów zasiadających w jury. W ich rękach znajduje się pełnia władzy.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 111.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 120.

⁵⁰ Choć krytyka artystyczna może służyć władzy, jednak ta jej rola nie jest niezbędna dla jej działania.

⁵¹ J. Habermas, *Strukturalne... op. cit.*, s. 100–122.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 122.

⁴¹ *Ibidem*, s. 96.

⁴² *Ibidem*, s. 99–100.

⁴³ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 96–100.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 122.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 120.



Oni odpowiadają za selekcję dzieł sztuki, decydując o tym, co zostanie pokazane publiczności, a co przed jej oczyma zasłonięte. Odpowiadają również za oficjalny komentarz charakteryzujący sztukę i oceniający jej wartość. Zdaniem filozofa głos jury (oficjalnej krytyki osiemnastowiecznego salonu) był niezwykle istotny w procesach nabierania samoświadomości. To on doprowadził do pojawienia się krytyki konwersatoryjnej, wywodzącej się z nieoficjalnych dyskusji w kulisach kulturalnych wydarzeń, które w następstwie przeniosły się do kawiarni czy salonów, gromadząc coraz większe grono zainteresowanych sztuką. Tak, za sprawą prowadzonych dysput, wygłaszania własnych poglądów i konfrontowania ze sobą odmiennych wizji, dotyczących zarówno samego dzieła, jak i kontekstu, w którym jest ono zanurzone, doprowadzono do narodzin opisanej już krytyki. Ten emancypujący proces nie byłby jednak możliwy bez swojego inicjatora, jakim była właśnie oficjalna krytyka. Jej początkowo hegemoniczne sądy okazały się być zarzewiem dla niezgody, wykształcając tak istotną z punktu widzenia Habermasa konwersatoryjną krytykę sztuki, znajdującą się w opozycji wobec władzy.

Obserwacje Habermasa są zakorzenione w historycznym kontekście, który nadaje rozważaniom konkretny wymiar. Jego koncepcja udowadnia za sprawą odniesień do przeszłości, iż rzeczywistość może zostać określona jako dyskursywnie stwarzana przez wszystkich jej uczestników. Proces ten w równej mierze kształtuje rzeczywistość, jak i wpływa na nabywanie jednostkowej samoświadomości. Krytyka pozwala wzmocnić się mieszczaństwu poprzez zbudowanie tożsamości i poczucia siły, a zdanie krytyków, za sprawą przemian realności władzy i towarzyszącej jej sztuki, staje się bardziej wpływowe od sądów wygłaszanych przez innych uczestników świata życia w zakresie orzekania o rzeczywistości artystycznej⁵². Poprzez odniesienia do przeszłości Habermas udowadnia, iż opinie krytyki stają się zasobem, z którego czerpią inni uczestnicy realności. Ponadto Habermas pozwala określić rolę krytyka dwojako. Z jednej strony oddany jest on hermeneutycznemu objaśnianiu dzieła i świata, w którym to dzieło funkcjonuje. Z drugiej strony, jego działania mogą mieć wymiar emancypacyjny. W jego ramach dominującym działaniem jest przeciwstawianie się kolonizującej władzy, która w modernistycznych warunkach stała się bardziej zależna od kapitalistycznych stosunków towarowego wymienia i nabywania rzeczy. Krytyka, pokazując różnorakie i często znoszące

⁵² *Ibidem*, s. 95–99.

się punkty widzenia, jawi się w interpretacji niemieckiego badacza jako otwierająca na obszary wolności oraz indywidualnej relacji z dziełem sztuki.

Sposób myślenia Habermasa o rzeczywistości łączy się również z kwestią płci, jako uwikłaną w wyżej opisane procesy. Odwołując się do informacji o przeszłości, Habermas zaznacza, iż opisywane procesy odbywają się przy udziale mężczyzn – jako domyślnych aktorów sfery publicznej⁵³. Deliberują oni nad własną samoświadomością jako obszarem tworzącym męską wspólnotę. Projektują własne rozpoznania na całą rzeczywistość, równocześnie ignorując inne możliwości nabierania samoświadomości, wynikające z oczywistych różnic płciowych w niej występujących.

Proponowane przez Habermasa podejście umożliwia w przypadku proponowanych analiz spojrzenie na dyskurs przez pryzmat relacji między ludźmi, którzy, uczestnicząc w procesie budowania własnej tożsamości, negocjują publicznie swoje i innych położenie w świecie życia, jako całości stosunków, w które zostali uwikłani⁵⁴. W rezultacie przesłedzenia wypowiedzi krytyki artystycznej, grupy szczególnie wpływającej na dyskurs i używającej interesującej mnie kategorii amerykańskiego modernizmu, jaśniejszym staje się obraz tego, czym właściwie był amerykański modernizm dla żyjących na początku XX wieku. Uwidocznieniu ulegają też relacje łączące uczestników dyskusji o sztuce względem samych siebie, względem innych podmiotów, a także ośrodków władzy. Władza u Habermasa⁵⁵, jak pisze badacz jego spuścizny Ted Fleming, „jest rozumiana (...) jako zmierzająca do konsensusu moc komunikacji ukierunkowanej na porozumienie (...)”⁵⁶. W efekcie adaptacja koncepcji Habermasa na potrzeby tej pracy pozwoli wykazać to, jak i przez kogo z grona krytyków zawierano, w interesującym mnie czasie, porozumienie co do znaczenia amerykańskiego modernizmu.

Teoria Habermasa wydaje się być też pomocna w ustalaniu wpływu płci na dyskurs, choć wymaga w tym miejscu pewnego rozwinięcia i przejścia ponad ustaleniami dokonany przez niemieckiego badacza. Habermas nakreśla swoją teorią relację pomiędzy płcią a dyskursem, wskazując, że to płeć odpowiedzialna jest za generowanie nierówności w obrębie dyskursu. Wskazuje, iż dyskurs jest formowany przez podmioty działające publicznie, którymi historycznie byli mężczyźni. Kobiety natomiast zwyczajowo funkcjonowały w sferze prywatnej, pozbawionej wpływu na działania dyskursywne. Choć Habermas zauważa, iż przełom XIX

⁵³ *Ibidem*, s. 96–99.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 96.

⁵⁵ J. Habermas, *Faktyczność i obowiązki. Teoria dyskursu wobec zagadnień prawa i demokratycznego państwa prawnego*, Warszawa 2005, s. 162.

⁵⁶ T. Fleming, *Habermas o społeczeństwie obywatelskim, świecie życia i systemie: odkrywanie społecznego wymiaru teorii transformatywnej*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” nr 1/2009, s. 39.



i XX wieku przyniósł zmiany w procesach nabywania samoświadomości przez podmioty, w ich działaniach dyskursywnych i relacjach między publicznym i prywatnym, to nie zwrócił uwagi w tym kontekście na kwestie płci i nowego położenia kobiet i mężczyzn, co będzie przedmiotem tej pracy. W obrębie tych dziejowych przemian chcę umieścić kobiety i zobaczyć, jak ich wchodzenie w sferę publiczną traktowane było przez uczestników dyskursu, jak wpływało na narracje zastane oraz te o reformatorskim rysie. Pragnę także znaleźć odpowiedź na pytanie, czy dyskurs zmieniał ich sytuację, ułatwiał bądź skomplikował wchodzenie w sferę publiczną. W efekcie rozszerzę rozpoczęte przez Habermasa analizy o obszar dotąd nieobecny w tej perspektywie.



1.3. METODA BADANIA DYSKURSU RUTH WODAK

1.3. METODA BADANIA DYSKURSU RUTH WODAK

Propozycja Habermasa, jak zostało to zaznaczone, pozbawiona jest praktycznych wskazówek dotyczących badania wypowiedzi, składających się na szkicowaną przez niego i pojmowaną dyskursywnie rzeczywistość. Zadanie to zostanie zrealizowane dzięki krytycznej analizie dyskursu – między innymi przy pomocy podejścia proponowanego przez Wodak.

W obrębie krytycznej analizy dyskursu Wodak jest równocześnie reprezentantką tendencji historycznej (tworzy ramy i mechanizmy dla rozumienia dyskursów przeszłych), jak również reprezentuje nurt genderowy⁵⁷. Obie tendencje są niezwykle istotne dla tematu tej pracy ze względu na analizowany w niej obszar.

Natalia Krzyżanowska, badaczka zagadnienia, pisze o sytuujących się w perspektywie płci propozycjach z obszaru krytycznej analizy dyskursu (w tym m.in. o koncepcji badania dyskursu autorstwa Wodak). W swoim tekście stwierdza, że powstały one aby zwiększyć „zainteresowanie udoskonalaniem metodologii jakościowej po to, aby możliwe stało się uchwycenie fenomenów społecznych, które dotąd wymykały się systematycznym analizom, między innymi płci kulturowej⁵⁸”. Zainteresowanie rolą płci w dyskursie i dyskursywnym tworzeniu rzeczywistości pozwala spojrzeć na obszary dotąd nieeksploatowane, które zniknęły w męskocentrycznej narracji, jawiącej się domyślną. Propozycje krytycznej analizy dyskursu, zainteresowane kategorią płci, wskazują na takie sposoby śledzenia dyskursu, aby umożliwić dostrzeżenie wpływu kategorii płciowych na dyskurs i dyskursu na rozumienie tego, czym jest płęć.

Wybrana przeze mnie propozycja Wodak⁵⁹ pozwala na rekonstrukcję położenia podmiotu w praktykach dyskursywnych oraz w towarzyszącym im kontekście. Odzwierciedla specyfikę

⁵⁷V. Kopińska, *op. cit.*, s. 315.

⁵⁸N. Krzyżanowska, *(Krytyczna) analiza dyskursu a (krytyczna) analiza gender: zarys synergii teoretycznej i metodologicznej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” nr 1/2013, s. 63.

⁵⁹R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego*, w: *Krytyczna analiza...*, *op. cit.*, s. 185–213.



ówczesnych poglądów, umożliwiła wyznaczenie hegemonów i jednostek sprawczych. Pozwala na analizę sposobów działania podmiotów oraz realizowanych przez nie strategii, mających na celu uprawomocnienie predylekcji ich poglądów do obowiązywania. Metoda Wodak pozwala również obserwować sprzężenie pomiędzy poglądami różnych dyskutantów o sztuce, uwzględniając ich status, a więc siłę oddziaływania, miejsce werbalizacji poglądów oraz kontekst, w jakim te się pojawiały, zarówno faktyczny, możliwy do zrekonstruowania w obiektywizującym dyskursie historii, jak i subiektywny, manifestujący się w sposobie mówienia jednostki. Propozycja Wodak polega na czteroetapowym podejściu do tekstu⁶⁰. Wodak traktuje wypowiedzi zarówno jako osobne całości, umożliwiające zbadanie sposobu, w jaki przemawia autor, jak i proponuje sposoby syntezy wiedzy o większej ilości narracji, dążąc do rekonstrukcji praktyk dyskursywnych danego kręgu, znajdującego się w centrum zainteresowania badacza⁶¹.

W pierwszej fazie proponowanej przez Wodak metody, przedmiotem zainteresowania staje się pojedyncza wypowiedź oraz to, jaką wiedzę bądź tożsamość konstruuje się w danym tekście. W drugim etapie w centrum uwagi badaczki znajdują się związki tekstu z różnymi gatunkami mowy, tekstami, dyskursami, a więc funkcjonującymi już wcześniej schematami i konwencjami myślenia lub mówienia. Następnie podejmowane są związki badanego tekstu z innymi, a więc to, jak sytuuje się on wobec już istniejących wypowiedzi. Finalnie celem badawczym staje się całościowa rekonstrukcja dyskursu, polegająca na syntezie informacji zdobytych w wyniku analiz różnych tekstów, podejmujących będący w centrum namysłu problem.

W odniesieniu do celów przyświecających tej pracy badawczej i metodzie Wodak, postuluję następujący schemat postępowania. Pierwszym analitycznym krokiem będzie przyjrzenie się samym wypowiedziom badanych aktorów rzeczywistości, czyli amerykańskich krytyków piszących o O'Keeffe w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, stosujących wobec artystki i jej twórczości kategorię amerykańskiego modernizmu. W tym celu wyszczególnione zostaną zasadnicze kategorie, wobec których dokonywany jest opis rzeczywistości. Następnie badana będzie hierarchia poszczególnych pojęć, używanych w wypowiedzi

⁶⁰ *Ibidem*, s. 193.

⁶¹ R. Wodak, *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, w: *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. R. Wodak, M. Krzyżanowski, Warszawa 2011, s. 11–48.

do skonstruowania kategorii amerykańskiego modernizmu, oraz sam sposób jej tworzenia, wraz z możliwymi projektowanymi celami. Istotne będą też odniesienia wypowiedzi do innych głosów, sytuowanie się autora wobec innych mówiących o rzeczywistości podmiotów, a także strategię budowane podczas negocjacji danego zjawiska, które w niniejszej pracy odnoszone są do tego, co rozumie się pod nazwą amerykańskiego modernizmu. Negocjowanie nie będzie tu pojmowane jako proces wyalienowany, odbywający się każdorazowo w praktyce konkretnej osoby i w niej się zamykający. Przeciwnie, chodzi o procesy odbywające się symultanicznie, każdorazowo aktualizujące zagadnienie, gdzie uczestnicy dyskusji o sztuce wchodzą ze sobą w dialog, prezentując równocześnie różnorodne zapatrywania, lub kreują swój punkt widzenia w oderwaniu od innych. Szczególna uwaga zostanie zwrócona na relację głosów wobec istniejących przekonań, sposób odnoszenia się do kształtu rzeczywistości, wskazywanie na potrzebę konserwacji jej dotychczasowego ładu lub jej reformę. Ważnym aspektem będzie także wskazanie pozycji mówiącego podmiotu, to, jakie poglądy reprezentuje i z jakimi instytucjami jest związany. Czy sposób, w jaki mówi o rzeczywistości, współgra z jego sytuacją i dotychczasowym położeniem w rzeczywistości społecznej, czy przeciwnie, jest zaskakujący.

Bezpośrednią odpowiedź na pytania badawcze, które zostały postawione w niniejszej pracy, przyniosą wskazywane przez Wodak dwa ostatnie etapy analityczne, dotyczące już nie pojedynczego tekstu, ale grup wypowiedzi (choć oczywiście poprzedzające te wnioski dwa pierwsze stadia, są równie istotne i bez nich niemożliwe byłoby przeprowadzenie całościowych analiz). Grupy wypowiedzi powstają na różne sposoby, jak wskazuje Wodak⁶². Może łączyć je ten sam czas powstania, wspólna orientacja światopoglądowa mówiących, podejmowanie tego samego tematu itd. W przypadku niniejszej pracy poruszać będę się w obrębie recepcji sztuki O'Keeffe z drugiej i trzeciej dekady XX wieku oraz wspominanego w niej wątku amerykańskiego modernizmu.

⁶² R. Wodak, *Dyskurs...*, *op. cit.*, s. 188.



2. STAN BADAŃ

2. STAN BADAŃ

Amerykański modernizm, pojawiający się w narracjach dedykowanych Georgii O'Keeffe, zajmował marginalne miejsce w publikacjach monograficznych poświęconych malarce. Jak pokazuje, kategoria amerykańskiego modernizmu stanowiła raczej określenie pomocne dla speriodyzowania opisywanej twórczości i osadzenia jej w pewnej przestrzeni, niż przedmiot osobnych dociekań. Samej twórczości O'Keeffe poświęcono za to sporo miejsca, zarówno na łamach publikacji akademickich, popularno-naukowych, jak i katalogów, które towarzyszyły wystawom jej sztuki. W części z tych publikacji skoncentrowano się na kolejach życia malarki, artystycznej biografii i roli, jaką odegrała w dziejach amerykańskiej nowoczesnej sztuki. W innych – usytuowano ją w tle kręgu Alfreda Stieglitza, do którego należała, i który wpłynął na charakter jej twórczości. Także wątek kobiecości malarki skupił uwagę badaczy. Omawiano relację pomiędzy płcią artystki i jej nietypowym położeniem w świecie sztuki, a sposobem myślenia o jej działalności i rozwojem kariery. Ponadto O'Keeffe jest też bohaterką narracji prezentujących położenie artystek w zmaskulinizowanej rzeczywistości twórców sztuki. Wszystkie powyższe badawcze perspektywy mówienia o twórczości O'Keeffe i relacji, w jakiej tkwiła względem szerszej rzeczywistości artystycznej, a zwłaszcza rzeczywistości amerykańskiej moderny, wymagają przybliżenia, składając się na dotychczasową tradycję myślenia, w obrębie której pragnę dokonać kilku interwencji.



2.1. PERSPEKTYWY BIOGRAFICZNE

2.1. PERSPEKTYWY BIOGRAFICZNE

Twórczość O'Keeffe została scharakteryzowana w opracowaniach biograficznych oraz problemowych, opisujących wybraną kwestię związaną z oeuvre artystki. Cechują się one znaczną obszernością i podejmowaniem zróżnicowanej ilości kwestii. Część autorów, zamiast koncentrować się na całości niemal stuletniego życia malarki, przybliży wybrane momenty z jej życiorysu: Sara Whitaker-Peters, podejmuje wczesne lata artystycznych działań O'Keeffe⁶³; Jan Castro skupia się na ostatnich latach życia malarki, zamieszkującej wówczas Nowy Meksyk, pejzażowi którego oddawała się bez reszty⁶⁴; Charles Eldredge koncentruje się na nowoczesności sztuki artystki i jej szkolnych doświadczeniach, jako źródłach innowacyjnych elementów formalnych zawartych na jej płótnach⁶⁵; Elisabeth Hutton Turner analizuje ewolucję martwej natury na płótnach O'Keeffe⁶⁶; Barbara Haskell podejmuje zaś kwestię rozwoju języka abstrakcji w twórczości artystki⁶⁷. Właścześnie książki, analizujące wczesne lata twórczości i kolei życia malarki, okazały się być pomocnymi dla przeprowadzenia poniższych analiz. Tłumaczą one część z informacji, którymi posługują się krytycy piszący o O'Keeffe w pierwszych dwóch dekadach jej obecności na scenie artystycznej, a które z perspektywy czasu i geograficznego dystansu okazały się nie być już czytelne. Pozwalają też na identyfikację związków łączących członków nowojorskiego środowiska artystycznego oraz intelektualnego.

Interesującą pozycją rozpatrującą życie i twórczość O'Keeffe jest książką Debry Balken *Dove/O'Keeffe: Circles of Influence*⁶⁸. Autorka opowiada o sztuce malarki w relacji do życia i kariery innego (męskiego) uczestnika kręgu Stieglitza – Arthura Dove'a. Analizując ich artystyczne drogi, Balken udaje się naszkicować charakterystykę epoki. Wiąże ją ze szczególną wrażliwością,

⁶³ S. Whitaker-Peters, *Becoming O'Keeffe: The Early Years*, New Haven 2001.

⁶⁴ J. Castro, *The Art & Life of Georgia O'Keeffe*, Nowy Jork 1995.

⁶⁵ C. Eldredge, *Georgia O'Keeffe: American and Modern*, New Haven 1996.

⁶⁶ E. Hutton Turner, *Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things*, Waszyngton 1999.

⁶⁷ B. Haskell, *Georgia O'Keeffe: Abstraction*, Princeton 2009.

⁶⁸ D. Balken, *Dove/O'Keeffe: Circles of Influence*, Williamstown 2009.



obecną w mentalności żyjących w USA w początkach XX wieku, skoncentrowaną na zagadnieniach mieszczących się w amerykańskim wydaniu romantycznego idiomu, święcącego wówczas na powrót – bo po kilkudziesięcioletniej przerwie – swoje triumfy. W owym neoromantycznym idiomie zawiera się zarówno nacisk na wywoływanie z pomocą dzieła zmysłowych odczuć, jak również artystyczne zainteresowanie naturą w jej dzikich i zróżnicowanych stanach, które autorka dostrzega w działaniach członków kręgu Stieglitza. Wskazuje, iż sztuka analizowanych przez nią twórców miała się odznaczać taką specyfiką, gwarantującą jej odrębne miejsce na międzynarodowej scenie kulturalnej. Balken wskazuje również na niezwykle interesujący mnie wątek związków kategorii amerykańskiego modernizmu z płcią. Zauważa, iż w dyskursie o amerykańskiej sztuce z początku XX wieku akcentuje się pewne cechy, mające znamionować nowoczesną i amerykańską kulturę. Są nimi: wizualna introwersja, emocjonalność, uczuciowość. Wskazuje, iż wszystkie one łączą się ze stereotypową kobiecością. Wówczas panująca wizja sztuki okazuje się dążyć do włączania tego, co kobiece, w obręb wcześniej zmaskulinizowanego myślenia o twórczości. Porównawcza analiza sztuki Dove'a i O'Keeffe ujawnia, iż artyści w opisywanym przez Balken okresie przekraczają własną płciową naturę, budując wizualność i artystyczną tożsamość w odwołaniu do cech dotąd im obcych. Balken wskazuje również, że kobiety, zaczynają gościć w artystycznej rzeczywistości coraz częściej ze względu na fakt, iż dotąd kumulowane przez nich cechy nie są już wypierane przez kulturę, stając się pożądany.

W stanie badań należy też wskazać na pewną grupę publikacji utrzymanych w biograficznym tonie, z silnie uwidaczniającą się perspektywą feministyczną, które stanowią ważny punkt odniesienia dla moich analiz. Vivienne Fryd⁶⁹ sytuuje rozwój malarskiej kariery O'Keeffe na tle trwających u zarania XX wieku przemian społecznych w obrębie instytucji rodziny. Porównuje dzieje trwających w tym samym czasie dwóch różnych małżeństw: artystki – O'Keeffe oraz artysty – Edwarda Hoppera i analizuje wpływ tych związków na dynamikę twórczości artystycznej. Uznaje, iż to społeczne przemiany umożliwiły narodzenie się kobiecej osobowości artystycznej O'Keeffe. Według Fryd, sposób funkcjonowania malarki na artystycznej scenie wynikał z jednej strony z działań wspierających reformy społeczne, z drugiej natomiast – z tych, które owe reformy hamowały.

Anne Wagner⁷⁰ losy zdobywającej pozycję w świecie sztuki O'Keeffe przyrównuje do kolei życia Lee Krasner i Evy Hesse,

które przemierzały tę samą drogę, ale w warunkach powojennej rzeczywistości. Dochodzi do wniosku, iż, pomimo zachodzących na przestrzeni XX wieku historycznych przemian, sytuacja kobiet-artystek nie uległa zmianie w obrębie stulecia, wskazując na trwałość dawnego płciowego porządku.

Analizy Balken, Fryd i Wagner wyraźnie wskazują na relacje pomiędzy myśleniem o rolach płciowych, a artystyczną biografią O'Keeffe. Wydają się być dogodnym punktem wyjścia dla pytania o relację odwrotną, czyli wpływu kariery kobiety na zmianę bądź utrwalenie przeświadczeń płciowych w praktyce myślenia i pisanie o sztuce. Są również dobrym bodźcem dla dalszego prześledzenia refleksji nad amerykańską modernistyczną sztuką przez pryzmat kategorii płci, która nie tylko będzie uwidaczniała się w oddziałujących na sztukę i artystyczną karierę płciowych stereotypach, ale wiązać się będzie i z innymi możliwościami, które wskaże w części analitycznej tej pracy.

⁶⁹V. Fryd, *op. cit.*

⁷⁰A. Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley 1998.



2.2. O'KEEFFE W KRĘGU STIEGLITZA

2.2. O'KEEFFE W KRĘGU STIEGLITZA

Odrębną grupę badań na temat modernistycznej twórczości O'Keeffe stanowią te, które rozważają jej twórczość z perspektywy kręgu Stieglitza. Autorzy, tacy jak Deborah Balken w *Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde* i William Innes Homer w *Alfred Stieglitz and the American avant-garde*⁷¹ w swoich książkach, poświęconych środowisku Stieglitza oraz O'Keeffe jako członkini tegoż, skoncentrowali się na osadzeniu formacji w realiach życia artystycznego początku dwudziestego stulecia. Wskazują oni na istotną rolę kręgu Stieglitza w tworzeniu nowoczesnej i amerykańskiej sceny sztuki, jak również zaznaczają jego dominującą pozycję w tym procesie. Akcentują, iż amerykański modernizm bazował na adaptacji zjawisk wypracowanych przez europejską awangardę, w obrębie których szukano dróg do wyrażenia amerykańskiej specyfiki. W efekcie autorzy zwracają uwagę na amerykański pejzaż, jako potencjalne źródło inspiracji, oraz na jego przeżycie, jako mające oddziaływać na malarską twórczość i gwarantować odrębność prac Amerykanów.

W proponowanych przez Balken i Homera narracjach, O'Keeffe funkcjonuje jako specyficzna, bo kobieca, uczestniczka świata sztuki, choć jej twórczość w pełni mieści się w modernistycznym idiomie. Szczegółność sytuacji O'Keeffe nie jest zakotwiczana w jej sposobie tworzenia, ale w kobiecości. Artystyczną karierę kobiety badacze opisują przez pryzmat uczuciowego związku ze Stieglitzem. Jej decyzje tłumaczone są wpływem tego nowojorskiego promotora nowoczesnej twórczości. W efekcie badania te, poza charakteryzowaniem malarstwa twórczyni przez pryzmat jego formalnych modernistycznych cech oraz ich genezy, tkwiącej w kolejach życia

⁷¹ D. Balken, *Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde*, Nowy Jork 2003; W.I. Homer, *Alfred Stieglitz and the American avant-garde*, Boston 1979.

i edukacji, wpisując artystkę w schemat osoby nie w pełni niezależnej i podporządkowanej Stieglitzowi.

Marcia Brennan w *Painting Gender. Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics* i Bram Dijkstra w *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*⁷² podejmują zagadnienie udziału płci w formowaniu dyskursu wobec amerykańskiej sztuki w kręgu Stieglitz'a. Udowadniają, że ważnym aspektem refleksji teoretycznej kręgu była płciowość sztuki, wynikająca z ówczesnych przemian społecznych oraz rozwoju psychoanalizy. Uznają, że ówczesne teksty o sztuce, posługujące się koncepcjami psychoanalitycznymi i fetyszyzujące domniemaną kobiecość oraz męskość form, widoczną w abstrakcyjnych działaniach artystycznych, zaświadcza o specyfice tego czasu i artystycznego środowiska, wyróżniając je na arenie międzynarodowej. Płeć i historyczna koncentracja na niej staje się u Brennan i Dijkstry sygnałem wywoławczym dla (pojmowanej jako autonomiczna) amerykańskiej refleksji nad nowoczesną sztuką, która wyjaśnić dla siebie szuka właśnie w płci, co odróżnia ją od innych dróg namysłu, związanych geograficznie z innymi ośrodkami artystycznymi. Autorzy ci uznają, iż gwarantem osobności amerykańskiej sztuki były nie tyle jej formalne znamiona, zapożyczone zresztą od europejskich awangardzistów, ale warstwa dyskursywna ją spowijająca. Ich analizy dotyczą działań dyskursywnych, wywodzących się od intelektualistów i artystów związanych z kręgiem Stieglitz'a. Sam promotor natomiast przedstawiany jest jako reżyser najważniejszych koncepcji.

Należy nadmienić, że Dijkstra zwraca uwagę na fakt, iż kariera O'Keeffe w świetle tak skonstruowanego dyskursu o modernizmie musiała z jednej strony charakteryzować się fetysyzowaniem stereotypowej kobiecości, upatrywanej zarówno w jej obrazach, jak i w sposobie działania, z drugiej – mogła być oceniana przez pryzmat tradycyjnych, pozbawionych równości i krzywdzących kobiety stereotypów płciowych. Refleksja obojga badaczy bliska jest orientacji obecnej w moich analizach, stanowiąc dlań punkt odniesienia. Wskazują oni, iż kategoria płci jest znamieną dla amerykańskiej refleksji nad sztuką w początkach XX wieku, jednak ich dociekania nie odnoszą się do pytań o wpływ kategorii płci na

⁷² M. Brennan, *Painting...*, op. cit.; B. Dijkstra, op. cit.

⁷³ W. Corn, *Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley 1999.

2.2. O'KEEFFE W KRĘGU STIEGLITZA

myślenie o nowoczesności, jak i o jej znaczenie dla rozwoju i trwania kariery malarskiej O'Keeffe, co wymaga dalszych analiz.

Wanda Corn w książce *Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*⁷³, nie tylko zwróciła uwagę na rolę środowiska Stieglitz'a w tworzeniu się amerykańskiego idiomu sztuki. Zaznaczyła też, iż pozycja O'Keeffe była znacząco różna od tej zajmowanej przez mężczyzn, a co za tym idzie – wymaga rewizji, gdyż to płęć wpłynęła na niedoszacowanie jej sztuki. Autorka wskazuje, iż sytuacja O'Keeffe wynika z męskocentryczności dyskursu sztuki, który zaważył na recepcji twórczości artystki nie tylko za jej życia, ale również po śmierci. Odwrócenie tego stanu rzeczy staje się udziałem Corn, realizującej to zamierzenie w odniesieniu do O'Keeffe jako członkini kręgu Stieglitz'a. Badaczka uznaje ją za postać formującą poczucie amerykańskiej tożsamości za sprawą sztuki, na równi z najważniejszymi męskimi postaciami kręgu Stieglitz'a: Marsdenem Hartleyem, Arthurem Dowem czy Charlesem Demutem. Corn udowadnia, w oparciu o analizę dzieł, iż w pracach O'Keeffe widoczne są te same fascynacje formalne oraz intelektualne, co w pracach mężczyzn, a sposób ich wizualizowania nie odbiega od tego, który znany jest z twórczości pozostałych członków kręgu, żywo formując artystyczną rzeczywistość.

Jeszcze inaczej do kręgu Stieglitz'a i twórczości O'Keeffe, jako się w nim zawierającej, podchodzi Celeste Connor w publikacji *Democratic Visions. Art and Theory of the Stieglitz Circle*⁷⁴. Łączy ona twórczość środowiska, z którym malarka była związana, ze zjawiskiem demokratyzowania się życia społecznego w Stanach Zjednoczonych. Wskazuje, iż wypowiedzi członków tego kręgu koncentrowały się na takich wartościach jak wspólnota i egalitaryzm. Wpływało to na sposób rozumienia przez nich sztuki, zarówno własnej, jak i cudzej, w której szukali porozumienia i platformy dla budowania równościowej amerykańskiej wspólnoty. Płeć, zdaniem Connor, jawiła się jako kategoria uniwersalna, która w jej opinii musiała zostać w nowych warunkach społecznych scharakteryzowana odrębnie. Connor, analizując wypowiedzi członków i sympatyków kręgu Stieglitz'a, akcentuje widoczną jej zdaniem zmianę, polegającą na pozytywnym waloryzowaniu

⁷⁴ C. Connor, *Democratic Visions. Art and Theory of the Stieglitz Circle*, Berkeley 2001.



kobiecości. Jako na cel takich działań, wskazuje autorka na budowanie społeczeństwa konsensu i równości, stanowiące o politycznej ambicji początku XX wieku. Jej publikacja, stanowi istotny punkt dla moich analiz, pokazując, że nowoczesny dyskurs o płci mógł pozytywnie wpływać na rozwój twórczości O'Keeffe. Narracja ta jest jednak zdominowana wypowiedziami członków kręgu Stieglitza, a co za tym idzie, pozbawiona zakotwiczenia w innych dyskursach, także w interesującym mnie krytyczno-artystycznym. Ponadto abstrahuje od recepcji prac O'Keeffe oraz namysłu nad szerszym charakteryzowaniem tego, co stoi za amerykańskim modernizmem.

Edward Abrahams w książce *The Lyrical Left. Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the origins of cultural radicalism in America*⁷⁵ zastanawia się nad amerykańskim modernizmem jako fenomenem ukształtowanym w wyniku działań dwóch amerykańskich intelektualistów: Randolpha Bourne'a oraz Alfreda Stieglitza. Abrahams wskazuje, iż namysł nad amerykańskim modernizmem w kręgach kulturalnych Stanów Zjednoczonych dominowały tendencje lewicowe, potrzeba równouprawnienia i skupiania się w dyskursie publicznym na elementach mających jednoczącą moc. Owa siła jedności miała pozwolić na zbudowanie amerykańskiej wspólnoty. Amerykański modernizm potraktował Abrahams również jako rodzaj radykalnego sprzeciwu wobec przeszłości. W jego tekście amerykańska nowoczesność przybiera bezpośrednio dyskursywną formę, jest ciągiem uzgadnianych wypowiedzi, przyjmowanych lub odrzucanych przez amerykańską opinię publiczną. Co wynika z bliskości przyjętych perspektyw, właśnie jego ustalenia będą często wykorzystywane przeze mnie, aby odpowiedzieć na pytania stawiane w tej pracy. Publikacja Abrahamsa, choć podejmuje wypowiedzi Stieglitza i przybliża działania związanego z nim kręgu oraz O'Keeffe jako jego reprezentantki, nie analizuje wpływu poglądów Bourne'a i Stieglitza na krytykę artystyczną. Autor skupia się na przybliżeniu fundamentalnych intelektualnych koncepcji, pojawiających się w amerykańskim środowisku artystycznym i intelektualnym na początku XX wieku. W związku z tym nie odpowiada na tak szczegółowe pytania, jakie formułuję w tej pracy.

⁷⁵ E. Abrahams, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the origins of cultural radicalism in America*, Charlottesville 1988.

⁷⁶ A. Antliff, *Anarchist Modernism*, Chicago 2001.

Inną jeszcze możliwość rozumienia i interpretowania amerykańskiego modernizmu proponuje Allan Antliff⁷⁶ w swojej

22. O'KEEFFE W KRĘGU STIEGLITZA

książce *Anarchist Modernism*, gdzie interesuje się postawami anarchistycznymi jako formującymi modernistyczną scenę artystyczną w Nowym Jorku. Anarchizm jest według niego postawą kontestacji, która w Stanach Zjednoczonych trafiła na wyjątkowo podatny grunt. Dalej autor uważa, iż taka światopoglądowa orientacja miała największy wpływ na przemiany dokonujące się w sztuce. Zaowocowała wspólnym dla modernistów polem inspiracji, którego źródłem był sprzeciw wobec wszelkich istniejących zasad. Przyniosła dystynktywne sposoby ekspresji oraz nieskrępowanie, zarówno w doborze treści, jak i języka. Przyczyniła się do popularyzacji sztuki zrywającej z mimetyzmem, odważnie przekształcającej rzeczywistość. Działania Stieglitza, a co za tym idzie związanej z nim O'Keeffe, widzi jako mieszczące się w tym nowym idiomie. Stieglitz, jak pokazuje, głosił w wydawanych przez siebie tekstach konieczność zerwania ze wszelkimi dotychczasowymi przekonaniem oraz nawoływał do interpretacyjnej wolności w rozumieniu artystycznych prac. Jego działania teoretyczne przekładały się na twórczość związanych z nim artystów, ucieleśniających radykalne idee.

Powyższe wskazania badaczek i badaczy są pomocne dla przeprowadzanych przeze mnie analiz. Pokazują one sposób funkcjonowania środowiska Stieglitza. Częściowo ukazują położenie samej O'Keeffe, ujawniając elementy, które, w związku z jej płcią i nieoczywistym położeniem w rzeczywistości artystycznej, oddziaływały na umiejscowienie malarki w świecie sztuki. Analizy te nie dają jednak odpowiedzi na pytanie o to, jak płęć wpływała na rozumienie amerykańskiej nowoczesności przez postaci znajdujące się poza kręgiem Stieglitza. Teksty te milczą również o tym na ile sama obecność O'Keeffe w sztuce sprzyjała przeformułowaniu dyskursu o sztuce, koncentrując się tylko na jednej stronie analizowanego przeze mnie wpływu praktyk dyskursywnych na rzeczywistość.



2.3. ANALIZY RECEPCJI TWÓRCZOŚCI O'KEEFFE

2.3. ANALIZY RECEPCJI TWÓRCZOŚCI O'KEEFFE

Wśród badań poświęconych O'Keeffe można znaleźć teksty odnoszące się wyłącznie do recepcji jej malarstwa. Są one, z perspektywy niniejszej pracy i przyświecających jej pytań, szczególnie istotne. Interesują mnie one zwłaszcza dlatego, że wnoszą informacje o sposobie widzenia malarki oraz jej sztuki przez widownię i krytykę. Pokazują też, jak inni badacze starali się rekonstruować ówczesny kontekst, w którym zanurzone były te prace. Omówione niżej teksty dostarczają wielu informacji. Odpowiadają na pytanie w jaki sposób wartościowano sztukę artystki. Służą określeniu przyczynowo-skutkowej dynamiki historii tejże recepcji. Zaświadczają o odbiorze O'Keeffe jako artystki i dają wyraz warunkom oraz wydarzeniom wpływającym na sposób, w jaki odbierano jej działania oraz nią samą. Teksty te są jednak wyabstrahowane z szerszego kontekstowego tła i nierzadko naznaczone współczesną autorkom refleksją nad społeczno-kulturowymi rolami kobiet i mężczyzn.

Najstarszym z tekstów, charakteryzujących recepcję sztuki O'Keeffe, jest artykuł Marilyn Hall Mitchell *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study*⁷⁷. Tekst ten bazuje na zaledwie kilku wyimkach z krytyki artystycznej, nie stanowiąc systematycznego omówienia recepcji twórczości malarki. W przywołanych przez Mitchell recenzjach działalność O'Keeffe jest traktowana entuzjastycznie, a krytycy charakteryzują ją jako efekt uzewnętrznienia się w niej kobiecej natury malarki. Obraz sztuki artystki, wyłaniający się z przygodnie dobranych przykładów reprezentujących różne lata, jest przepełniony nawiązaniem do kobiecego ciała i ducha, mającymi przydawać jej, jak chcą recenzenci, uniwersalnego i ponadindywidualnego wyrazu. Mitchell na tej podstawie określa analizowaną recepcję jako szowinistyczną

⁷⁷ M.H. Mitchell, *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study*, „Signs” nr 3/1978, s. 681–687.



i wpisującą się w zjawisko szerszej kulturowej dyskryminacji kobiet oraz dewaluacji ich osiągnięć. Uważa, że recenzenci definiujący charakter prac malarki jako esencjonalnie kobiece chcieli umniejszyć jej zasługi. Zakłada, że koncentracja krytyki na płci artystki i doszukiwaniu się w sposobie jej malowania cech wynikających nie tyle z artystycznych umiejętności, ale z faktu bycia kobietą, służyła wykazaniu jakościowej różnicy pomiędzy jej malarstwem a sztuką mężczyzn, uznawaną domyślnie za właściwą i profesjonalną, bo zakotwiczoną w kreatywności, a nie w fizycznym determinizmie. Mitchell nie niuansuje swojej argumentacji, bazując na ograniczonym spektrum dowodów. Ignoruje pozytywny odbiór prac, uwidaczniający się w analizowanych tekstach. Jej argumentacja jest oderwana od kontekstu czasu i miejsca, a sposób pisania o O'Keeffe pozbawiony zakotwiczenia w społeczno-kulturowych uwarunkowaniach pierwszej połowy XX wieku, z której pochodzą analizowane wypowiedzi. Mitchell stawia tezę, zgodnie z którą powodem i wyjaśnieniem perspektywy obieranej przez recenzentów i fetyszyzującej kobiecość, jest trwały seksizm. Zasada się on na męskim szowinizmie, owocującym dyskryminacją kobiet poprzez ukazywanie ich jako esencjonalnie kobiecych.

W podobnym tonie pisze Anna C. Chave w tekście *O'Keeffe and the Masculine Gaze*⁷⁸, która na potwierdzenie swojej tezy przywołuje zdecydowanie więcej przykładów, choć i jej nie udaje się uniknąć niewytłumaczonej losowości wyboru. Autorka rozszerza spektrum swojej argumentacji o przykłady z pośmiertnej krytyki wokół prac artystki i badań nad nią. Chave konstatuje, iż sztuka O'Keeffe nie doczekała się poważnej oceny eksperckiej. Patriarchalnie nastawiona krytyka, uprawiana przede wszystkim przez mężczyzn, nigdy nie zdołała wyjść poza społeczne stereotypy dotyczące postrzegania kobiet artystek i ich twórczości, która nie tyle funkcjonuje jako skutek obiektywnych umiejętności, a natury w jej biologicznym wymiarze. To dyskwalifikuje artystki z tworzenia profesjonalnej sztuki, mającej być aktywnością zgoła intelektualną.

Recepcja prac O'Keeffe znalazła się również w centrum zainteresowania polskiej badaczki Edyty Frelik. W tekście *Gender (według) Georgii O'Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki*⁷⁹ wskazuje, iż dyskurs krytyczny generowany przez Stieglitza wokół O'Keeffe nie wpływał pozytywnie na karierę artystki. Był on,

⁷⁸ A.C. Chave, *O'Keeffe and the Masculine Gaze*, „Art in America” nr 1/1990, s. 114–124, 177–179.

⁷⁹ E. Frelik, *Gender (według) Georgii O'Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, z. 2/2018, s. 51–62.

zdaniem Frelik, nieustannie kontrowany przez malarkę, która w ten sposób miała walczyć z mizoginią artystycznego świata. Istotnie, jak będę pokazywać w tej pracy, O'Keeffe z rezerwą odnosiła się do psychoanalitycznej lektury swoich prac. Rozważając analizy sztuki abstrakcjonistki czynione wobec płciowej różnicy trudno jednak zignorować ich charakter, który sprzyjał pojawianiu się kobiet w polu sztuki. Jak udowodnię, w kontrze do interpretacji Frelik, dystansowanie się O'Keeffe wobec genderowej refleksji nad sztuką wynikało z chęci sprowokowania otwarcia analiz jej sztuki na większe spektrum problemów, a nie z pragnienia wyrwania się z niesprzyjających ustawień dyskursu sztuki, faworyzującego mężczyzn.

Zdecydowanie najbardziej kompleksową i wnikliwą analizą, pozbawioną uproszczeń i generalizacji charakterystycznych dla powyższych prób, jest książka Barbary Buhler Lynes *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916–1929*⁸⁰. Autorka koncentruje się na sposobie, w jaki O'Keeffe funkcjonowała na scenie artystycznej od momentu debiutu do końca lat dwudziestych, stanowiących pierwszy szczyt zainteresowania publiczności jej pracami, i pokazuje możliwie wszystkie przykłady reakcji krytyki artystycznej na jej działalność. Swoje rozważania Lynes sytuuje w kontekście ówczesnych przekonań artystycznych i społecznych, odtwarzanych na podstawie istniejących badań okresu. W analizie tej przekonania te stanowią więc nie tło, lecz klucz dla zrozumienia analizującej twórczość O'Keeffe krytyki artystycznej. W efekcie powyższe studium sytuuje się pośród prac podchodzących do krytyki artystycznej, jako piszącej o dziełach w danym kontekście. Konsekwencją spekulacji Lynes jest określenie zasadniczego rysu recepcji twórczości malarki. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku poprzednich tekstów, autorka silnie koncentruje swoje rozważania wokół kategorii płci. Nie upatruje jednak w tym stanie rzeczy przejawu dziejowej dyskryminacji kobiet, ale traktuje go jako znak czasów, wiążąc z dopiero co rozpoczętą emancypacją kobiet, zasadzającą się na podkreślaniu płciowej różnicy jako służącej poszukiwaniu esencjonalnych fundamentów dla zbudowania samodzielnego obrazu kobiecości.

Jedną z najnowszych, a przy tym najciekawszych publikacji, dotyczących zagadnienia recepcji sztuki O'Keeffe, jest pozycja

⁸⁰ B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916–1929*, Ann Arbor 1989.



*Modernism and the Feminine Voice. O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle Kathleen Pyne*⁸¹. Autorka skupia się w niej bezpośrednio na kategorii kobiecości, przypisywanej nie tylko O'Keeffe, ale i innym artystkom, pojawiającym się na różnych etapach rozwoju kręgu Stieglitza. W swojej książce Pyne poświęca sporo miejsca krytyce artystycznej. Stwierdza, iż akcentowanie kobiecości przy pisaniu o pracach artystek wynika z idei wprowadzonej przez Stieglitza, szybko spopularyzowanej pośród amerykańskiego kręgu krytyków sztuki. Kobiecość miała przenikać całość sztuki, manifestując się w formie i barwie, wynikających z płciowej fizyczności i mentalności. Autorka wskazuje na korzenie tego sposobu myślenia. Miały one tkwić zarówno w ogólnie respektowanym porządku społecznym, opartym o tradycyjne dzielenie męskich oraz żeńskich ról i możliwości, jak również w psychoanalizie, jako ówczesnie popularnym naukowym narzędziu poznania, pozwalającym na legitymizację założeń ładu społecznego, opartego o różnicę płci. Pyne, podobnie jak Lynes, koncentrację na płci w recenzjach dotyczących O'Keeffe tłumaczy okolicznościami i ówczesnymi fascynacjami intelektualnymi.

Najnowszą publikacją, podejmującą kwestię recepcji sztuki O'Keeffe, jest książka Lindy M. Grasso *Equal Under the Sky: Georgia O'Keeffe and Twentieth-Century Feminism*⁸². Łączy ona wątek twórczości O'Keeffe i jej recepcji na tle idei feministycznej. Książka prezentuje poglądy feministyczne malarki, rzutowane na ówczesny sposób myślenia o kwestii kobiecej. Tłumaczy podejście artystki do dyskursu kobiecego, także tego pojawiającego się w recepcji jej twórczości. Autorka pokazuje, jak kreowanie przez O'Keeffe własnego artystycznego wizerunku było związane ze sposobem myślenia o społecznym położeniu kobiet. Jak stwierdza Grasso, feminizm przenikał twórczość O'Keeffe, zarówno jego wcielenie z początków wieku, związane z walką o powszechne prawa wyborcze kobiet, jak i to z lat siedemdziesiątych, nastawione na kulturowe równouprawnienie i demaskowanie fallogocentryzmu. Przykład O'Keeffe jako kobiecej ikony jest w efekcie dla Grasso soczewką, pozwalającą wyjaśnić żywotność amerykańskiego feminizmu. Jej zdaniem w życiorysie artystki kumulują się wszystkie te kwestie, które podejmowane były przez środowisko feministyczne, a sama artystka doświadczyła wszelkich trudności związanych z byciem kobietą i wkraczaniem w przestrzeń dawniej zdominowaną przez

⁸¹K. Pyne, *Modernism and the Feminine Voice. O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, Berkeley 2008.

⁸²L.M. Grasso, *Equal Under the Sky: Georgia O'Keeffe and Twentieth-Century Feminism*, Albuquerque 2017.

mężczyzn. Grasso zwraca również uwagę, iż zjawiska feminizmu nie można wyabstrahować od modernizmu – oba pojęcia odznaczają się radykalną dążnością do zmiany zastanego porządku. Reakcje na prace O'Keeffe podejmuje Grasso w dialogu względem idei ruchu kobiecego, uznając je za symptomy ówczesnie aktualnych postaw, związanych ze sufrażyzmem, a później feminizmem drugiej fali. Z jednej strony były one, zdaniem autorki, wynikiem sprzeciwu bądź rezerwy wobec płciowego równouprawnienia, z drugiej – skutkiem jego afirmacji. Ta publikacja najsilniej koncentruje się na kwestii kobiecej w twórczości i recepcji prac O'Keeffe. Pokazuje problem przekrojowo w odniesieniu do całego XX wieku i w nieustannym dialogu wokół kategorii płci.

Powyższe pozycje, odnoszące się do zagadnienia recepcji sztuki O'Keeffe, charakteryzują się różnym podejściem do problemu odbioru artystki i jej twórczości w tekstach krytycznych. Ważnymi pozycjami dla tej pracy są niewątpliwie szerokie omówienia dokonane przez Lynes, Pyne i Grasso. Autorki te rysują tło, na którym funkcjonowała O'Keeffe, tłumacząc sposób pisania o niej za pomocą ówczesnych przekonań. Z ustaleń tych będą korzystała przy analizach wybranych przez mnie tekstów. Interesować w nich będzie mnie jednak nie tylko sama O'Keeffe, lecz poruszana w owych źródłach kwestia amerykańskiego modernizmu. Postaram się zastosować ustalenia powyższych autorek do rozważań nad samą artystką, rozwijając zaproponowaną przez nie refleksję, gdyż interesuje je tylko jedna strona, zajmującego i mnie oddziaływanie. Badaczki wskazują na moc kontekstu otaczającego sztukę i życie artystyczne na praktykę myślenia o działaniach artystycznych, nie podejmując natomiast interesującej mnie kwestii wpływu praktyk dyskursywnych (krytycznych) na przewartościowanie postaw i przekonań na temat rzeczywistości artystycznej. W rezultacie poniższe analizy rozszerzać będą spektrum dotychczasowych ustaleń na temat krytycznej recepcji prac O'Keeffe.

CZĘŚĆ PIERWSZA

1916-1919

1. OKRES DEBIUTU. LATA 1916–1920

1. OKRES DEBIUTU. LATA 1916–1920

⁸³B.B. Lynes, *O'Keeffe's O'Keeffes: The Artist's Collection*, Milwaukee 2001, s. 32.

⁸⁴Ibidem, s. 23–26.

⁸⁵Świadectwem sposobu myślenia O'Keeffe o własnych pracach, jest prowadzona przez nią korespondencja. Ta ujawnia także stosunek bliskich artystki wobec prac malarki. Opisana w tym akapicie sytuacja znajduje swoje odzwierciedlenie w korespondencji O'Keeffe z przyjaciółką Anitą Pollitzer, opublikowaną w tomie: *Lovingly Georgia. The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe and Anita Pollitzer*, red. C. Giboire, Nowy Jork 1990. Por. *List Anity Pollitzer do Georgii O'Keeffe z czerwca 1916 i października 1915* (*ibidem*, s. 5, 71).

⁸⁶Por.: *List Anity Pollitzer do Georgii O'Keeffe z 1 Stycznia 1916* (*ibidem*, s. 115).

O'Keeffe na amerykańskiej scenie artystycznej pojawiła się tuż przed okresem jej najbardziej intensywnego rozkwitu w latach dwudziestych. W 1916 roku jej prace po raz pierwszy zostały wystawione publicznie na wystawie trojga artystów: oprócz O'Keeffe byli to Rene Lafferty i Charles Duncan⁸³. Pojawiły się w nowojorskiej galerii 291, prowadzonej przez Alfreda Stieglitz, wspomnianego już animatora artystycznego i intelektualnego życia w Stanach Zjednoczonych. Wyeksponowanie dziesięciu niewielkich malowanych węglem prac, ukazujących abstrakcyjne organiczne formy, było dla artystki niemalym zaskoczeniem. Wybór organicznej abstrakcji okaże się zresztą charakterystyczny dla O'Keeffe⁸⁴, gwarantując jej pracom w kolejnych latach rozpoznawalność, bazującą na obłych formach, których nikt poza nią nie potrafił oddać w taki sposób. Z czasem O'Keeffe otworzy się na barwę, znacznie rozszerzając paletę kolorystyczną swoich prac. Kolejną charakterystyczną dla jej malarstwa cechą stanie się korzystanie z czystych i kontrastowo zestawianych pól barwnych.

Prace O'Keeffe nie pojawiły się w 291 za sprawą artystki. Ta uważała, iż jej obrazy nie są godne szerokiej uwagi, w związku z czym nie podejmowała żadnych działań, mających przyczynić się do ich ekspozycji. Swoje kompozycje traktowała raczej jako osobiste zapisy wrażeń i uczuć, nie myśląc o nich w kategoriach dzieła sztuki, które podlega wystawieniu i odbiorowi oraz osądowi widowni⁸⁵. Z drugiej jednak strony, najbliższe otoczenie artystki, świadome interesującej wizualności tych artystycznych prób, usiłowało wymóc na twórczyni wypróbowanie jej własnych sił w świecie sztuki. Na skutek działań najbliższej przyjaciółki, Anity Pollitzer, w 1916 roku doszło do nieoczekiwanego przez O'Keeffe debiutu⁸⁶.



Obrazy O'Keeffe trafiły w ręce Stieglitza za sprawą przyjaciółki malarki z lat szkolnych – wspomianej wyżej Pollitzer. Wierzyła ona w ich artystyczną wartość i konieczność publicznego zaprezentowania dzieł w ówczesnym centrum nowoczesnej sztuki Stanów Zjednoczonych, jakim był Nowy Jork⁸⁷. Stieglitz, urzeczony zaprezentowanymi przez Pollitzer pracami, postanowił przekonać O'Keeffe do rozpoczęcia profesjonalnej kariery artystycznej, porzucenia dotychczasowej posady nauczycielki plastyki i przeniesienia się z Północnej Karoliny, gdzie wówczas mieszkała i pracowała, do Nowego Jorku⁸⁸. Pragnął, by rozwijała się jako artystka, jak również aby pozostała pod jego skrzydłami w stymulującym kręgu innych artystów i intelektualistów, z którymi utrzymywał bliskie kontakty, dostarczając im intelektualnego oraz finansowego wsparcia. Malarka stała się więc częścią najbardziej aktywnego w latach dwudziestych XX wieku środowiska, cieszącą się już wspomnianym zainteresowaniem krytyki i publiczności, które jest przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ S. Whitaker-Peters, *op. cit.*, s. 25-43.

1.1.

NOWOJORSKA SCENA ARTYSTYCZNA

1.1. NOWOJORSKA SCENA ARTYSTYCZNA

Amerykańska scena artystyczna początków XX wieku składała się z artystyczno-intelektualnych środowisk, na której osobni twórcy, niezwiązani z żadną artystyczną grupą, byli rzadkością⁸⁹. Zbiorowości, dominujące amerykańską scenę sztuki, skupiały tak artystów różnych dziedzin sztuki, jak i intelektualistów, m.in. pisarzy, dziennikarzy, myślicieli i krytyków. Ich wspólnymi cechami było nasilone zainteresowanie kulturą oraz potrzeba zdefiniowania jej istoty, w obliczu braku zadowalających rozpoznań lub chęci buntu wobec tych zastanych, które, jak wówczas wskazywano, zbyt głęboko tkwiły w europejskich fundamentach⁹⁰. Ponadto charakterystyczną dla nich wspólną właściwość stanowiło usytuowanie w centrum pojedynczej silnej osobowości, animującej działania twórców i dbającej o odpowiedni klimat, stymulujący ich aktywność⁹¹.

Jak zostało to już zaznaczone we wstępie do niniejszej pracy, okresem rozkwitu świata sztuki Stanów Zjednoczonych w pierwszej połowie XX wieku były niewątpliwie lata dwudzieste⁹². Czas intensywnego rozwoju na wielu polach, a przede wszystkim dobrobyt wynikający zarówno z unormowania wewnętrznej polityki, jak również zakończenia I wojny światowej, wpłynęły na stworzenie dogodnych warunków m.in. dla sztuki. Stany Zjednoczone, jako zwycięzca pierwszego globalnego konfliktu, były pod wieloma względami na wygranej pozycji. Kraj znalazł się w obozie zwycięskiej ententy, wpływając żywo na globalną politykę, przede wszystkim jednak wzbogacił się dzięki produkcji wojennej, nie narażając się na szkody poprzez prowadzenie operacji wojskowych poza własnym terytorium. Okres ekonomicznej i politycznej prosperity zakończył się jednak wraz z końcem trzeciej dekady XX wieku i początkiem wielkiego kryzysu. Kolejne tąpnięcie, związane z wybuchem II wojny

⁸⁹W. I. Homer, *op. cit.*, s. 176–184.

⁹⁰*Ibidem*, s. 77–85.

⁹¹*Ibidem*, s. 260–268.

⁹²M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 15; M. W. Brown, *op. cit.*, s. 196; W. Corn, *op. cit.*, s. 3–42.



światowej, ostatecznie przeobraziło amerykańską rzeczywistość, zmuszając świat sztuki o rozlicznych zmian.

Lata dwudzieste, złota dekada pierwszej połowy XX wieku, niewątpliwie najbardziej intensywne piętno odcisnęło na życiu kulturalnym Nowego Jorku. Miasto było centrum artystycznego życia, choć przodowało i w innych obszarach, przyciągając ze względu na dające różnorakie możliwości obietnice ekonomicznego czy intelektualnego sukcesu. Nowy Jork oferował swobodę i otwierał na różnego rodzaju eksperymenty⁹³, a zróżnicowana populacja jego mieszkańców inspirowała twórców, jak i stanowiła publiczność⁹⁴ nie tylko oglądającą sztukę, ale i mającą dość siły nabywczą, aby sfinansować dalsze artystyczne działania i dopomagać w przesuwaniu naprzód zastanego horyzontu sztuki⁹⁵.

Artyści działali w ścisłej współpracy, gromadząc się wokół charyzmatycznych liderów, a schemat funkcjonowania nowojorskiego świata sztuki charakteryzuje się istnieniem weń różnorodnych kręgów artystycznych. Najstarszym i najliczniejszym tego typu środowiskiem było to, powstałe wokół postaci charyzmatycznego Alfreda Stieglitza⁹⁶. Fotograf, jeden z najważniejszych propagatorów piktorializmu, wydawca pism o sztuce m.in. *Camera Notes*, *Camera Work* i *291* oraz właściciel galerii Little Galleries of the Photo-Secession, *291*, The Intimate Gallery czy An American Place, a przede wszystkim miłośnik sztuki, świetnie orientujący się w jej aktualnościach, zapragnął ożywienia lokalnej sceny artystycznej oraz zakończenia monopolu akademii z jej skostniałym stylem⁹⁷. Wspierał eksperymentatorów zarówno w zakresie teorii, jak i praktyki, pomagając młodym twórcom i intelektualistom zainteresowanym refleksją nad nowoczesną koncepcją estetyki. Jego działania, zorientowane wokół świadomości przełomu wieków, wymagającej zwrotu także w dziedzinie kultury, miały na celu przyczynienie się do modernizacji rzeczywistości, jak i nadania jej nowego i wyraźnego kierunku, jak pisał o tym badacz tego środowiska William Innes Homer⁹⁸. Stieglitz wysyłał do Europy wielu miejscowych twórców, wierząc w moc transatlantycznych kontaktów, jako pomagających rozwojowi amerykańskiej sztuki. Organizował ich wystawy; wspierał finansowo i intelektualnie; wreszcie, promował na lokalnym rynku sztuki i wydawniczym. W kręgu jego oddziaływań znaleźli się m.in. artyści Charles Demuth, Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Paul Strand oraz intelektualiści Van Wyck Brooks, Waldo Frank, Paula B. Haviland, Agnes Ernst Meyer, Lewis Mumford, Paul Rosenfeld, Abraham

⁹³ A. Antliff, *op. cit.*, s. 46.

⁹⁴ C. Connor, *op. cit.*, s. 51-53.

⁹⁵ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 115-119.

⁹⁶ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 45-48.

⁹⁷ *Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe: the Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art*, red. L. Mintz Messinger, Nowy Jork 2011, s. 3-9.

⁹⁸ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 77-82.

⁹⁹ *Stieglitz...*, *op. cit.*, s. 83-238; W. I. Homer, *op. cit.*, s. 81-164.

¹⁰⁰ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 175-179; L. P. Rudnick, *Mabel Dodge Luhan: New Woman, New Worlds*, Albuquerque 1987, s. IX-XVI.

¹⁰¹ J. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Cambridge 1958, s. 5-7; B. Haskell, *The American...*, *op. cit.*, s. 93-130; B. Rose, *American Art Since 1900*, Nowy Jork 1975, s. 49-64.

¹⁰² W. I. Homer, *op. cit.*, s. 30-44, 176-180.

¹⁰³ A. Johns, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge 2005, s. 2-33; F.M. Naumann, *New York Dada, 1915-1923*, Ann Arbor 1994, s. 22.

¹⁰⁴ Por.: A. H. Kirschke, *Aaron Douglas, Art, Race, and the Harlem Renaissance*, Jackson 1999; *The Harlem Renaissance*, red. H. Bloom, Philadelphia 2004; *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*, red. R. Powell, D. Bailey, Berkeley 1997; *Voices from the Harlem Renaissance*, red. N.I. Huggins, Oxford 1995.

¹⁰⁵ B. Rose, *American Art...*, *op. cit.*, s. 9-27, 65-92.

Walkowitz i Mariusa de Zayas. Z tym środowiskiem związana była też O'Keeffe.⁹⁹

Sporą grupę artystów skupiła wokół siebie także Mable Dodge Luhan, zainteresowana nowymi awangardowymi poszukiwaniami artystycznymi koneserka sztuki europejskiej. Wspierała ich finansowo i towarzysko, stwarzając przede wszystkim dogodne warunki dla spotkań miejscowej bohemy, konkurującej ze środowiskiem Stieglitza¹⁰⁰. Luhan popularyzowała w Stanach Zjednoczonych bieżącą sztukę europejską, współorganizując w 1913 roku wystawę *Armory Show*, która traktowana jest dziś przez badaczy amerykańskiej sztuki jako punkt zwrotny w jej dziejach¹⁰¹. To za sprawą *Armory Show* wielu miejscowych twórców po raz pierwszy na tak szeroką skalę mogło zapoznać się naocznie z najnowszymi osiągnięciami Europejczyków w sztuce. Działania Luhan koncentrowały się jednak na praktyce twórczej, zasadniczo ignorując kwestię refleksji estetycznej.¹⁰²

Jeszcze bardziej odrębny rys od powyższych dwóch środowisk artystycznych miała działalność Waltera Conrada Arensberga, który przyczynił się do rozwoju w Stanach Zjednoczonych przywiezionego z Europy ruchu dadaistycznego o kontestacyjnym charakterze. Dzięki jego zabiegom, estetyczna koncepcja dadaizmu o europejskim rodowodzie mogła przetrwać prowadzone na Starym Kontynencie działania wojenne¹⁰³. Podobna świadomość przełomowości przeniknęła także środowiska Afroamerykanów, skutkując zaistnieniem *Renesansu Harlemskiego*, odrębnego fenomenu modernistycznego, cechującego grupę etniczną¹⁰⁴.

Ponadto na ówczesnej scenie artystycznej dostrzec można było i inne zjawiska. Część artystów pielęgnowała na różne sposoby sztukę mieszczańską w idiomie realistycznym, tworząc ugrupowania nazywane Ashcan School i Fourteenth School Studio. Inni, jak precyzjonści, bazowali na doświadczeniach europejskiej awangardy. Wszystkie te nurty, pomimo swojego znaczenia artystycznego, wywierały ograniczony wpływ na myślenie o rzeczywistości i teorii sztuki, stanowiąc osobne zjawiska artystyczne, nie przemieniające szerszej świadomości¹⁰⁵.



1.2.

PIERWSZE RECENZJE

1.2. PIERWSZE RECENZJE

¹⁰⁶ H. Tyrell, *New York Exhibitions and Gallery News: Animadversions on the Tendencies of the Times in Art – School for Sculpture on New Lines, Georgia O’Keeffe – C. Duncan, Rene Lafferty*, New York, 291, 23/05–05/07/1916, „The Christian Science Monitor” 2.6.1916, s. 10.

¹⁰⁷ J.C. Merrill, H.A. Fisher, *The World’s Greatest Dailies: Profiles of Fifty Newspapers*, Nowy Jork 1980, s. 96–103; Por. Współczesna strona internetowa *The Christian Science Monitor*: <http://www.csmonitor.com/About> [dostęp: 6.10.2016].

Moment debiutu, rozpoczynający owocną, jak miało się wkrótce okazać, artystyczną karierę, zbiega się z interesującym mnie początkiem krytycznej refleksji recenzentów nad sztuką O’Keeffe. Pojawienie się artystki w nowojorskiej rzeczywistości kulturalnej nie spotkało się z wysypem tekstów. Te publikowano licznie dopiero na przestrzeni lat dwudziestych, gdy jej sztuka cieszyła się największym zainteresowaniem publiczności, a sama artystka pracowała niezwykle intensywnie, niemal corocznie pokazując nowe prace, stając się przedmiotem dyskusji.

Tuż po otwarciu debiutanckiej wystawy, wzmianka o jej pracach została uczyniona przez Henry’ego Tyrella, autora stałej rubryki poświęconej sztuce i kulturze w „The Christian Science Monitor”¹⁰⁶. Założone w 1908 roku pismo, pomimo swojej nazwy nie miało charakteru wyłącznie religijnego. Choć zostało zainicjowane przez Mary Baker Eddy, pomysłodawczynię kościoła scjentystów w Bostonie negującego między innymi fizyczność świata i utożsamiającego Boga z wszelką przyrodą, od początku pomyślano je jako platformę dla prezentacji różnorodnych poglądów. Na jego łamach dyskutowano tematy krajowe i międzynarodowe, w centrum jednak pozostawał człowiek z jego ludzką wielowymiarowością¹⁰⁷. Tyrell był natomiast krytykiem sztuki. Pisał równocześnie do różnych amerykańskich pism posiadających rubrykę dedykowaną najnowszym wystawom. Był związany m.in. z popularnym *The New York World*, na łamach którego znalazły się późniejsze jego recenzje poświęcone twórczości O’Keeffe. Na łamach tej nowojorskiej gazety prezentował nie tylko swoje poglądy, ale i pokazywał, czyje sposoby widzenia ukształtowały jego estetyczne myślenie, wskazując na Stieglitza. Napisał o nim



¹⁰⁸ „(...) a dreamer who is so wide awake that he sees genius coming before it arrives, or maybe it never does arrive; a picture connoisseur who is always putting up a fight for the recognition of somebody or something (...).” Reprint wypowiedzi Tyrella.

Za: M. de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, red. F.M. Naumann, Cambridge 1998, s. 82.

¹⁰⁹ *Stieglitz and His Artists...*, *op. cit.*, s. 196.

¹¹⁰ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 7.

¹¹¹ „(...) drawings alleged to be of thoughts, not thing. The trio have one peculiarity in common, and this is an absolute avoidance in their pictures of any material object that eye has seen or could see”.

¹¹² Ten w kolejnych latach będzie przenosił swoją przestrzeń wystawienniczą pod kolejne nowojorskie adresy. Wywiesi różne jej sztylady, nazywając ją najpierw The Anderson Galleries (1917-1925), potem The Intimate Gallery (1925-1929) i wreszcie An American Place (1929-1946). Dopiero działania zainicjowane w The Anderson Galleries przyciągnęły szeroką publiczność, a aktywność Stieglitza oraz jego kręgu zyskała powszechną uwagę amerykańskiej publiczności.

w 1911 roku następujące słowa: „(...) marzyciel, który jest tak czujny, że widzi nadchodzącego geniusza, zanim się ten pojawi lub nie zjawi się wcale; koneser sztuki, zawsze gotów do walki o uczynienie kogoś lub czegoś rozpoznawalnym (...)”¹⁰⁸. Utrzymywał z Stieglitzem koleżeńskie relacje. Regularnie pojawiał się na organizowanych przez niego wystawach, uważnie wsłuchując się w wygłaszane przez nowojorskiego promotora stanowisko na temat sztuki, wierząc w jego umiejętność wyłapywania najważniejszych tendencji artystycznych nowoczesności. Następnie przybliżał je czytelnikom na łamach pism, w których pełnił rolę recenzenta¹⁰⁹. Sposób, w jaki Tyrell inspirował się koncepcjami wypracowanymi przez Stieglitza, zostanie wykazany w dalszej części pracy.

Piszący o pracach O’Keeffe, Tyrell usytuował je w kontekście galerii 291, w której zadebiutowała malarka, jako miejsca znanego z artystycznych eksperymentów i misji realizowanej przez jej właściciela, polegającej na popularyzacji nowoczesnej sztuki nieprzedstawiającej¹¹⁰. Obrazy artystki uznał za wpisujące się w specyfikę miejsca oraz w działania samego Stieglitza. Co jednak ciekawsze, Tyrell dokonał w swoim tekście pierwszej próby zinterpretowania jej prac, które pokazane zostały obok dzieł Massona C. Duncana i Rene Lafferty’ego. Scharakteryzował twórczość O’Keeffe jako obdarzoną wyrazistym rysem, znajdującym relację z poetyką abstrakcji, wykorzystaną i przez pozostałych wystawiających. Jak napisał, zaprezentowane w galerii 291 prace odznaczać się miały konsekwentnym unikaniem rozpoznawalnych form i czerpaniem z tego, co niematerialne¹¹¹.

Tyrell wyraźnie idealizował przestrzeń wystawienniczą 291, wówczas małej galerii z ograniczoną publicznością. Galeria 291 nie okazała się zresztą ostatnią galerią prowadzoną przez Stieglitza¹¹². Tyrell postrzegał jednak 291 jako miejsce jednoznacznie najważniejsze dla nowoczesnej i amerykańskiej sztuki oraz w tym wymiarze opiniotwórcze. Uważał, iż galeria 291 oferuje artystom wolność, prezentując nawet najbardziej radykalne artystyczne eksperymenty. Brakowało w niej natomiast, zdaniem Tyrella, miejsca na prace nastawione wyłącznie na poklask i zysk. Widownia 291 mogła w ten sposób zapoznać się z najbardziej nowoczesnymi ideami, zmieniającymi dotychczasowy horyzont sztuki¹¹³. Dzieła

samej O’Keeffe jawiły się Tyrellowi więc jako wyraźnie zmieniające rzeczywistość.

Jak pisał Tyrell o pracach wszystkich trzech artystów, wystawiających swoje dzieła wiosną 1916 roku, pomimo ich pozamaterialnej wizualnej natury, domagały się one słownego ekwiwalentu. Dostrzegalny u O’Keeffe sposób wyrażenia artystycznej ekspresji, łączył ze wzrastaniem i kiełkowaniem, porównując formy widoczne na jej płótnach do kwitnącego kwiatu. Pisał, iż artystka szuka inspiracji w samej sobie i z bezwiedną naiwną prostotą dociera do sedna bycia dziewczyną, odsłaniając się przed światem niczym wspomniany kiełkujący kwiat¹¹⁴. Sposób tworzenia Lafferty’ego i Duncana postrzegał natomiast jako wyprawę w głąb przestrzeni, w ramach której to, co wewnętrzne, zostaje przedstawione za pomocą promieni, bijących, wytryskujących źródeł, wypełniających głęboką pustkę, wirujących niczym słoneczne okręgi, opadające ku obłym zagłębieniom¹¹⁵.

Tyrell to, co wzrasta niczym kwiat, identyfikował z rozwijającą się kobiecością, sugerując tym samym możliwość skojarzenia tego, co na płótnach O’Keeffe z jej osobistymi doświadczeniami oraz płcią w jej biologicznym i mentalnym wymiarze. Ponadto posłużenie się analogią pomiędzy abstrakcyjną formą a kiełkującą rośliną, przychodzi na myśl skojarzenie z procesem odnawiania się życia i żeńskim potencjałem sprowadzania na świat potomstwa. Twórczość O’Keeffe zostaje scharakteryzowana przez Tyrella jako nowoczesna w formie, gdzie źródłem inspiracji jest kobiece ciało i jego doświadczenie. Podobną ścieżkę interpretacji przebył Tyrell w odniesieniu do prac mężczyzn, prezentujących swoje abstrakcje w galerii 291. Angażuje kategorie męskiej erotyczności, poprzez użycie metafor związanych z męską płodnością, w momencie próby scharakteryzowania obecnych w abstrakcjach form, które stają się niczym innym, jak wytryskującą fontanną promieni.

W tekście Tyrella ujawnia się paradoksalna natura proponowanego ujęcia, wynikająca z opisu abstrakcyjnego języka malarskiego. Chęć określenia obrazów radykalnie nieprzedstawiającymi, zrywającymi ze wszelką materialnością, obarczona zostaje komunikacyjną niemożliwością. Okazuje się, iż język, znajdując słowny ekwiwalent dla dostępnej zmysłowo rzeczywistości, nie jest w stanie sprostać

Za: W. I. Homer, *op. cit.*, s. 261-262.

¹¹³ „291 (...) is a sort of sanctuary or no-man’s – land that offers a temporary resting place to any and every strange new thing that comes along. (...) this quaintly uncommercial and seemingly spellbound place is in nowise calculated to clarify either ideas or terms of expression”.

¹¹⁴ „Miss O’Keeffe looks within herself and draws with unconscious naivete what purports to be the innermost unfolding of a girl’s being, like the germinating of a flower (...)”.

¹¹⁵ „(...) the two men essay little journeys into space and try to symbolize mentality as a fountain or a ray, playing against abysmal depths of ether, amidst wheeling suns, and ever falling back into the same vast circular basin”.

1.2. PIERWSZE RECENZJE



referowaniu tego, co z gruntu myślowe i nienamacalne. Tyrellowi nie udaje się więc odejść od opisu odsyłającego do tego, co materialne i podlegające kolektywnej obiektywizacji. Symptodem powyższego jest rozważanie abstrakcji w odniesieniu do binarnego porządku męskiego i kobiecego. Wybór płci, a zwłaszcza jej kulturowych konotacji, staje się dla autora kluczem dla dalszego opisu i interpretacji.

Rozważania amerykańskiej sztuki w relacji do płci znajdują ważne miejsce w literaturze naukowej. Należy tu wspomnieć zwłaszcza o trzech wspomnianych już publikacjach: Marci Brenna *Painting Gender. Constructing Theory*, Bram Dijkstry *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place* oraz Kathleen Pyne *Modernism and the Feminine Voice*¹¹⁶. Autorzy i autorki stawiają w nich tezę, iż odwoływanie się w recepcji sztuki do kategorii płci jest stałą amerykańskiej nowoczesnej kultury, poczynając od XX wieku. Odwołanie to służy zrozumieniu twórczości artystycznej. W swoich tekstach na różne sposoby prezentują to zjawisko, wskazując na jego różnorakie przyczyny, takie jak tradycja amerykańskiego romantyzmu, purytańskie dziedzictwo kraju, czy fascynacja psychoanalizą. Płeć jest przez nich wskazywana jako aspekt pozwalający na interpretowanie i rozumienie sztuki, który odsyła do kolektywnych i uniwersalnych doświadczeń, będących udziałem każdego. Tekst Tyrella wydaje się więc wpisywać w rozpoznany przez badaczy fenomen, potwierdzając ich interpretacje, choć sami badacze na poparcie swoich tez nie przywołali recenzji tego autora.

Płeć, a przede wszystkim pojawiające się w tekście jej konotacje, staje się dla Tyrella użyteczną kategorią. Można przypuszczać, iż jej wybór wynika z pewnej abstrakcyjności tak pojęcia męskości, jak i kobiecości, które, będąc wysoce złożonymi i zróżnicowanymi, nie znajdują dla siebie jednoznacznego *materialnego* odpowiednika. W efekcie wydają się one pomocnymi przy charakteryzowaniu malarstwa nieprzedstawiającego. Równocześnie autor zdaje się nie zauważać, iż atrakcyjność powyższych kategorii, pojawiających się w tekście poprzez skojarzenia, jest równocześnie nie mniej problematyczna. Ich istnienie powoduje językową konieczność stworzenia referencji dla płci w jej biologicznym wymiarze. W konsekwencji użycie kategorii pozornie abstrakcyjnych wymusza w opisie sztuki nieprzedstawiającej użycia dostępnego zmysłowo

¹¹⁶ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 2–15; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 222–229; K. Pyne, *op. cit.*, s. 209–261.

1.2. PIERWSZE RECENZJE

¹¹⁷ „Miss O'Keeffe looks within herself and draws with unconscious naivete what purports to be the innermost unfolding of a girl's being, like the germinating of a flower (...)”.

¹¹⁸ K. Rosiejka, *Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarstwa Georgii O'Keeffe 1915-1917*, „Sensus Historiae” nr 4/2014, s. 159–173, *też*, *Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarstwa Georgii O'Keeffe 1905-1914*, „Sensus Historiae” nr 3/2014, s. 193–211.

¹¹⁹ Por. S. Whitaker-Peters, *op. cit.*

ekwiwalentu, doprowadzając do fiaska charakterystykę tego, co w obrazie niematerialne.

Płciowe uwikłanie proponowanej przez Tyrella interpretacji objawia się w inny jeszcze sposób, kiedy autor wskazuje na naiwność i bezwiedność działań O'Keeffe¹¹⁷. Stwierdzenie, iż sposób, w jaki maluje O'Keeffe, jest nieświadomy i naturalny, wynikający nie tyle z jej wcześniejszych malarskich doświadczeń, ale mający swoje źródła w pozarozumowych procesach, jest uderzające. Autor ignoruje wcześniejszy życiorys artystki i jej artystyczną drogę. Sama O'Keeffe od wczesnego dzieciństwa interesowała się sztuką, a okres swojej młodości poświęciła na profesjonalną edukację, przerywaną przez problemy rodzinne, zdrowotne oraz finansowe¹¹⁸. Pobierała nauki w School of The Art Institute w Chicago, w nowojorskiej Art Students League i na Uniwersytecie w Charlottesville. Jej nauczycielami byli John Vanderpoel, propagator modernizmu w USA, Merritt Chase, uznany amerykański twórca martwych natur i malarstwa pejzażowego, słynący z mistrzowskiego operowania światłem w dziełach, a także Alon Bement, wdrażający w życie nowatorską edukacyjną koncepcję Arthura Wesleya Dowa, skoncentrowaną na szukaniu nowych rozwiązań w obrębie kompozycji i inspirowaną sztuką Dalekiego Wschodu. Interesujące, w kontekście malarskiej kariery O'Keeffe jest też i to, że jej artystyczne doświadczenie i edukacja w ogóle nie były przedmiotem zainteresowania. Ignorował je Stieglitz, budujący wizerunek artystki, w którym nie było miejsca na przedstawienie jej artystycznej drogi, która jednakowoż pojawiała się w przypadku narracji o wspieranych przez niego mężczyznach. Kwestia edukacji malarki była też podejmowana marginalnie przez krytykę artystyczną, co będzie widoczne w tej pracy. Ponadto do dziś wczesne lata O'Keeffe cieszą się wyłącznie szczątkowym zainteresowaniem badaczy, jako temat zdający się nie być dość istotnym¹¹⁹.

Twórczość O'Keeffe w wypowiedzi Tyrella ukazana jest przez pryzmat stereotypowej kobiecości. Z jednej strony jest ona zakotwiczona w doświadczeniu kulturowym i biologicznym płci, inspirując formy widoczne na jej obrazach. Z drugiej, wpływa ona na postrzeganie artystki jako działającej intuicyjnie. Blokują to dociekania możliwych racjonalnych podstaw dla jej twórczości,



tkwiących w profesjonalnej edukacji artystycznej, potwierdzając przeświadczenie, iż sztuka kobiet nie jest efektem wiedzy, a przeczuć, różniąc się tym samym od artystycznych i z gruntu racjonalnych działań mężczyzn. Nowoczesna i abstrakcyjna sztuka, będąca udziałem O'Keeffe, zostaje przez Tyrella osadzona w płciowej – i, jak wskazywali badacze – zastanej przez autora narracji¹²⁰. Skutkiem tego sztuka malarki wydaje się nie być przedstawioną uczciwie. Wątek kobiecej intuicji zastępuje opowieść o początkach twórczości kobiety, stając się osobliwym założycielskim mitem, tłumaczącym pojawienie się artystki w twórczej rzeczywistości mężczyzn.

Innym istotnym aspektem wypowiedzi Tyrella jest to, iż wyraźnie zaznacza on spekulatywną naturę swoich rozważań¹²¹. Zwrócić uwagę na fakt, że widz w galerii pozostaje bez żadnych interpretacyjnych podpowiedzi. Faktycznie, Stieglitz stronił od zamieszczania komentarzy do prac w przestrzeniach wystawienniczych. Brak wykładni, która bezpośrednio towarzyszyłaby dziełom, miał zachęcić patrzących do indywidualnej recepcji, jak wskazał na to w omawianym tu tekście autor, opisujący decyzje właściciela galerii – Stieglitza¹²². To deklaratywne stanowisko promotora modernizmu nie znajdowało pełnego pokrycia w rzeczywistości. Organizowane przez niego wystawy nierzadko wzbogacano o towarzyszące im broszury, a w amerykańskich gazetach pojawiały się wypowiedzi Stieglitza i członków oraz zwolenników jego kręgu, odnoszące się do możliwego zakresu znaczeniowego abstrakcji. Nie przeszkadzało mu to jednak w deklarowaniu, że sztuka nie wymaga eksperckiego głosu i takiego nie uświadczy się w jego galeriach sztuki. Podobnie niekonsekwentny jest tu i Tyrell, który, choć zaproponował własną, bardzo wyrazistą interpretację abstrakcji, to deklarował, iż nie rości sobie praw do jedynego możliwego jej odczytania.

Podsumowując, wypowiedź Tyrella sytuuje więc omawiane prace w specyficznym kontekście galerii 291. Zanim na scenie sztuki pojawiła się O'Keeffe, galeria prezentowała artystyczne nowinki, przed którymi widz zostawał pozostawiony bez jakichkolwiek komentarzy, mogących potencjalnie oderwać jego uwagę od osobistego sposobu ich rozumienia. Sztukę nowoczesną starano się w ten sposób uczynić obszarem indywidualnej recepcji, a nie przedmiotem dywagacji specjalistów, wprowadzającej, jak wierzono, niezrozumienie do idei modernistycznej sztuki. Tyrell

¹²⁰ M. Brennan, *Painting...*, op. cit., s. 2–15; B. Dijkstra, op. cit., s. 222–229; K. Pyne, op. cit., s. 209–261.

¹²¹ „Of course, these are only surmises at interpretation of the pictured symbols (...)”.

¹²² „(...) there is no such thing as a catalogue and the things tacked up on the walls are uniformly innocent of title, number or signature of any kind”.

kwaliifikuje obejrzone prace jako abstrakcje, które, posługując się amimetyczną formą, stanowią ekwiwalent pozawizualnej rzeczywistości. Równocześnie zaproponowana przez niego kwalifikacja okazuje się być obarczona logiczną niemożliwością, wymaga bowiem zapośredniczenia w tym, co materialne. W tekście Tyrella dokonuje się to poprzez przywołanie aktu wzrostu rośliny, jako metaforycznego odpowiednika duchowego rozwoju od tego co dziewczęce, do tego co kobiece, sygnalizując kulturowe skojarzenia z kategorią płci.

Sposób, w jaki Tyrell rozumie dzieła sztuki, stanowi również o specyficznym sposobie interpretacji interesujących mnie prac O'Keeffe. Są one traktowane przez niego podobnie jak, święące popularność jeszcze w końcu XIX wieku dzieła symbolistów. Obraz nie jest przestrzenią dosłowną bądź czysto estetyczną¹²³. Stanowi on zbiór elementów, znaków odnoszących do pewnych znaczeń, nie znajdujących między sobą wzajemnych i bezpośrednich relacji, a jedynie czysto umowne, prowadzące do powstania nowych sposobów rozumienia. Co interesujące, autor nie zwraca uwagi na historyczność swojego myślenia o sztuce. Przemilczenie to jest osobliwe w tak skonstruowanym wywodzie, który akcentuje znaczenie nowoczesnej modernistycznej sztuki, jako wymagającej nowego podejścia. Okazuje się jednak, że propozycje nie są aż tak innowacyjnymi, jak mogłoby się wydawać. Wypowiedź Tyrella o nowoczesnej sztuce wydaje się być ambiwalentna, dążącą w sferze deklaracji do nowych pomysłów na jej tworzenie i rozumienie, a równocześnie zakorzeniona, w nieświadomiony sposób, w zastanej tradycji rozumienia działalności artystycznej.

Tezy, podobne do tych z tekstu Tyrella, padły również na łamach *Camera Work* w dedykowanym O'Keeffe artykule autorstwa Stieglitza z października tego samego roku¹²⁴. Ów tekst jest zbudowany w szczególny sposób. W jego obręb wchodzi, poza narracją zaproponowaną przez Stieglitza, dwie autonomiczne wypowiedzi. Zostały one wyróżnione znacznym światłem pomiędzy akapitami i odmienną czcionką oraz wskazaniem autorstwa Massona C. Duncana, pokazującego swoje prace z O'Keeffe na wystawie z 1916 roku, oraz Evelyn Sayer, miłośniczki sztuki, która była obecna na tym wydarzeniu.

¹²³ *Strategic Ambiguity: The Obscure, Nebulous, and Vague in Symbolist Prints*, red. C. Vendlin, Philadelphia 2013, s. 4.

¹²⁴ A. Stieglitz, *Georgia O'Keeffe, C. Duncan – Rene – Lafferty*, „Camera Work” nr 48/1916, s. 12–13.



Status tego tekstu jest specyficzny ze względu na autorstwo. Choć zawiera elementy omówienia i oceny prac, to wzbogacony został o wypowiedzi komentujące: innego artysty i przedstawicielki widowni. W efekcie składa się z trzech komponentów funkcjonujących jako całość. Na jego szczególne miejsce wpływają również osoby autorów. Żaden z piszących nie jest krytykiem, jako osoba zawodowo i publicznie dzieląca się swoimi spostrzeżeniami na temat sztuki. Na uwagę zasługuje w tym kontekście Stieglitz, najbardziej zbliżający się w swoim pisaniu do tego, co zwykli robić krytycy, będący jednak przede wszystkim organizatorem wystawy, właścicielem galerii oraz założycielem i redaktorem naczelnym pisma publikującego wypowiedź. Celem tekstu, z racji jego ukazania się po zamknięciu opisywanej w nim wystawy, wydaje się być zainteresowanie publiczności sztuką O'Keeffe, aby ta chętniej odwiedzała kolejne wystawy prac artystki. Jak pokażę, będzie się to odbywało poprzez wskazanie publiczności korzyści płynących z oglądania abstrakcji O'Keeffe.

Tekst opublikowany został na łamach *Camera Work* – jak wspominałam, jednego z wielu czasopism wydawanych przez Stieglitza. Kwartalnik ten, publikowany od 1903 do 1917 roku, pomyślany został jako magazyn poświęcony fotografii artystycznej. Zaopatrzony był w liczne grafiki wysokiej jakości, reprodukujące prace fotografików. Z czasem jednak coraz bardziej rozszerzał się jego zakres. Na łamach *Camera Work* rozpoczęto publikowanie tekstów z obszaru teorii sztuki najnowszej. Ponadto od 1905, kiedy Stieglitz stworzył galerię 291, zamieszczano na jego łamach teksty odnoszące się do bieżących wystaw odbywających się w galerii, oraz sylwetek uczestniczących w nich artystów. Choć, jak wskazałam, same wystawy w galeriach Stieglitza pozbawione były komentarzy towarzyszących pracom, to częstokroć, wbrew deklaracjom właściciela galerii, towarzyszyły im artykuły publikowane w kontrolowanej przez niego prasie. Status omawianego tekstu jest zatem specyficzny. Stanowi wypowiedź z pogranicza tekstu kuratorskiego, w znaczeniu komentarza organizatora ekspozycji, oświadczenia artysty oraz recenzji, która dodatkowo posługuje się, na zasadzie cytatu, reakcjami widowni.

Całość otwiera komentarz Stieglitza. Stwierdza w nim iż wystawa, mająca miejsce na początku lata, została pominięta przez krytyków

¹²⁵ „In spite of the lateness of the season when the chief art critics of the New York Papers had already been laid off for the summer, „291”, from May twenty-third to July fifth, presented to the public for the first time work of three young people”.

¹²⁶ „The exhibition, mainly owing to Miss O’Keeffe drawings, attracted many visitors and aroused unusual interests and discussion. It was different from anything that had been shown at 291”.

¹²⁷ „Miss O’Keeffe’s drawings besides their other value were of intense interests from a psycho-analytical point of view. „291” had never before seen woman express herself so frankly on paper”.

¹²⁸ Będzie także szczegółowo analizowana przeze mnie w odniesieniu do tekstu Rosenfelda z 1922 roku i prezentowanej w nim koncepcji podwójnej emanacji twórcy w obrazie.

¹²⁹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 3–18; C. Connor, *op. cit.*, s. 10–14; M. Brennan, *Painting... op. cit.*, s. 125–136.

¹³⁰ W. Frank, *The Re-discovery of America: An Introduction to a Philosophy of American Life*, Nowy Jork 1929, s. 23; J. Huneker, «Henrik Ibsen» in *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, Nowy Jork 1905, s. 2; J. Huneker, *Matisse, Picasso, and Others*, w: tegoż *The Pathos of Distance: A Book of Thousand and One Moments*, Nowy Jork 1913, s. 146.

nowojorskich pism, którzy udali się już na wakacyjny odpoczynek, z dala od zgiełku galerii¹²⁵. Mimo braku krytycznej refleksji, wystawę określił jako sukces, zwłaszcza ze względu na wysoką frekwencję. Ponadto wyraził swoje zadowolenie, iż ze wzmożonym zainteresowaniem spotkała się sztuka oferująca radykalnie nowy rodzaj wizualności, sprzyjając, jego zdaniem, niezwykle istotnej i potrzebnej dyskusji na temat artystycznej nowoczesności¹²⁶.

Uwaga Stieglitza skoncentrowała się wyłącznie na O'Keeffe. Pozostali twórcy – wystawiający obok malarki na jednej wspólnej ekspozycji – zostali zaledwie wspomnieni. Stieglitz pisał, iż pośród wielu zalet sztuki artystki, szczególnie ciekawy jest jej aspekt interpretacyjny. Interesowała go zwłaszcza psychoanalityczne możliwości jej rozumienia. W konsekwencji tego stwierdził, iż w galerii 291 nigdy przedtem nie pojawiły się prace kobiety, tak szczerze wyrażającej się w sztuce¹²⁷. Wątek psychoanalityczny dominuje artykuł, będąc następnie kontynuowanym w wypowiedziach Duncana i Sayera.

Naczelną wartością, przez którą Stieglitz scharakteryzował sztukę O'Keeffe, jest kategoria szczerości [ang. Sincerity]. Autor zwaloryzował ją w dwójnasób pozytywnie. Raz w odniesieniu do autentyczności łączącej finalną zawartość płótna z osobą artystki. Drugi raz w kontekście historii sztuki i dotychczasowej nieobecności weń kobiet. Kategoria szczerości była wielokrotnie podejmowana przez teoretyków nowojorskich, działających w kręgu Stieglitza¹²⁸, a jej historyczność jest eksplorowana w publikacjach Abrahamsa, Connor czy Brennan¹²⁹. Badacze, opierając się przede wszystkim na korespondencji wymienianej przez członków kręgu oraz na ich wypowiedziach w publikacjach książkowych i artykułach, stwierdzają, iż na kategorię szczerości, która uobecniała się w nowoczesnych dziełach, składały się następujące aspekty: intensywność prezentacji; szczerze intencje manifestowane nowoczesną amimetyczną formą; wyrażanie w materii obrazu jedności ducha i ciała, która docierać będzie do widzów i dawać w nią wgląd. Teoretykami, którzy najintensywniej badali ten obszar, byli niewątpliwie Waldo Frank i James Huneker, i to odniesienia do ich słów zdają się najwyraźniej odznaczać w myśli epoki¹³⁰.



Poglądy, składające się na wykorzystywaną w analizowanym tekście kategorię szczerości, zostały wyraźnie zaprezentowane w piśmie 291, będąc pomijanymi w istniejących opracowaniach naukowych. Na uwagę zasługują zwłaszcza artykuły Agnes Ernst Meyer *How versus Why*, a także wypowiedzi Mariusa de Zayasa opublikowane w numerze 7/8 z 1915 roku oraz w numerze 12 z 1916 roku¹³¹. Meyer postrzegła dzieło jako ujawniające egzystencję swojego twórcy, stanowiące nośnik dla jego przeżyć i doświadczeń. Za przedmiot zainteresowania krytyki uznała analizę zmiennych stanów emocjonalnych powodowanych sztuką. De Zayas widział sztukę jako lustro dla emocji, pozwalające na dokonanie za jego pośrednictwem nowych odkryć w obszarze subiektywnych odczuć, które w dalszej konsekwencji zapewnią twórczości nowoczesnych artystów ewolucję ku sztuce, która nie opowiada, a daje się duchowo przeżyć.

Drugim pozytywnym aspektem tego zjawiska jest szczerść kobiecości, jaką ma wyrażać w swoich płótnach O'Keeffe. Kwestia ta była dla Stieglitza tak istotna, gdyż rozstrzygał ją z perspektywy historii sztuki, nieobfitującej w prace kobiet, a może przede wszystkim w dzieła artystek zmieniające zastane perspektywy sztuki. Stieglitz widział prace O'Keeffe jako wnoszące do artystycznej rzeczywistości pierwiastek kobiecy, dotąd w niej nieobecny. Jak pisze o Stieglitzu Abrahams, ten amerykański promotor modernizmu postrzegał negatywnie dotychczasową absencję kobiecości w sztuce, uznając, iż uniemożliwia ona harmonijne społeczne funkcjonowanie nie tylko kobiet, ale również mężczyzn¹³². Stieglitz prezentował pogląd, iż kobiece zaistnienie w dotąd zmaskulinizowanych obszarach życia wyzwoli nie tylko je same z ograniczeń, ale spowoduje znormalizowanie relacji społecznych w szerszej skali współistnienia obu płci.

Wątek szczerości i pokazywania kobiecego w sztuce kontynuowany był w wypowiedzi Duncana, który usytuował je w kontekście ówczesnego amerykańskiego myślenia o sztuce. Jak pisał jeszcze w swojej partii tekstu Stieglitz, wypowiedź Duncana została stworzona specjalnie w związku z omawianą wystawą, mając stanowić przede wszystkim krytykę towarzyszącego jej tła¹³³. Duncan wyraźnie lokował się w obrębie dynamiki myśli estetycznej, traktując ją jako obszar podlegający ciągłym zmianom. Wprowadził

¹³¹ A. Ernst Meyer, *How Versus Why*, „291” nr 1/1915, s. 3; M. de Zayas, *untitled*, „291” nr 7/8/1915, s. 1; M. de Zayas, *untitled*, „291”, nr 12/1916, s. 2.

¹³² E. Abrahams, *op. cit.*, s. 186.

¹³³ „Relating to this exhibition we print a short critique written for (...)”.

¹³⁴ „The story of aesthetic is song of a widening consciousness. One contradiction is the Puritan fathers making brittle halos form narrowness, Pedantry burnished and with the nervousness of combined duty and unintelligence

distributed them. Clear living through is clear assayers moving always with sensitiveness and compelling slow resource to its often tragic end”.

¹³⁵ „Among the few incomparable assets are the fire and flow of a fresh sensualism; tremulous, giving-a flower, opening: colossal with rise and surge of interwinding Niagara rapid; or sifted interecine, insipid, dishonest, with the assistance of parental and social ignorance and cowardice. Its beauty in Anglo-Saxon cultures today pays the cost of an insufficiency that must be incomparable in history”.

¹³⁶ „O'Keeffe's drawings (...) make this reflection unavoidable”.

¹³⁷ „Behind these delicate, frequently immense feminine forms the world is distant”.

¹³⁸ „Poised and quick-elate-teeming a deep rain, erect, high, wide turning, unrequited in silent space this vision is exclusive to a simple reality. Once a thin scarecrow is, humorously, victim for the elements. With one exception these drawings are given passive and tumultuous upon the air”.

¹³⁹ „Relating to this exhibition we print a short critique written for and letter sent to us”.

czytelnika w kontekst tejże refleksji w warunkach lokalnych, na które składać miało się przede wszystkim mentalnościowo ciasne dziedzictwo purytanizmu¹³⁴. Uważał, iż postawa myślowego skostnienia, długo dominującego amerykański namysł nad sztuką, powinna wreszcie ulec erozji i rozpadowi¹³⁵. Zapowiedzią tegoż uznał prace O'Keeffe. Miały one sięgać do tego, co zmysłowe i dalekie od myślenia i działania zakorzenionych w materialności i wartościach skrajnie chrześcijańskich, stanowiąc tym samym szansę na jego przewyciężenie¹³⁶. Prace malarki zostały przez Duncana włączone w obręb procesów kształtujących namysł nad estetyką, który postrzegał jako podlegający transformacji w wyniku działania czynników artystycznych, a nie wyłącznie spekulatywnych. Duncan pojmował więc refleksję estetyczną jako nie uprawianą przez myślicieli, krytyków i teoretyków, którzy aktualizują ją w następstwie przemysłów inicjowanych różnorodnymi, lecz trudnymi do zdefiniowania bodźcami. Widział ją jako następstwo konfrontacji z konkretnymi dziełami, które, poprzez swoją wizualność, generują zmianę myślenia.

Sposób, w jaki Duncan opisał malarstwo O'Keeffe, zawiera odniesienia do kobiecości, mającej uwidaczniać się w nieprzedstawiających, zawartych na płótnie kształtach¹³⁷. Użył dla ich opisów wielu wzajemnie ze sobą skontrastowanych określeń, wywiedzionych ze świata natury, takich jak: *nagły wzmagający się sząnisty deszcz*, który w obrębie tego samego płótna, zostaje *nieodwzajemniony w głuchej przestrzeni obrazu*. Gdzie indziej jeszcze stwierdził, iż widziane przez niego formy są symultanicznie *pełne chaosu*, jak i *bezczywności*¹³⁸. Chętnie podkreślał również te cechy form, które zwykły na zasadzie stereotypu kojarzyć się z kobiecością. Odnosił się zwłaszcza do zagadnienia delikatności oraz pewnej kodowanej przez nią pierwotności, dystansu wobec nowoczesnej rzeczywistości. W efekcie zobaczone płótna mają odsyłać do osobnej wizji świata, ukazywanego w jego pierwotnych aspektach, dotąd w powściągliwej sztuce nieobecnych. Duncan, akcentując to, co kobiece, fetyszyzuje je.

Tuż pod tekstem Duncana zamieszczono list od widzki, która, jak twierdził na początku artykułu Stieglitz, miała go przesłać do galerii po odwiedzeniu wystawy¹³⁹. Swoją wypowiedź rozpoczyna od wyrażenia pewnej problematyczności, którą napotkała,



kiedy usiłowała sformułować własne, jak wyraźnie zaznacza – jednoznacznie pozytywne, wrażenia po zobaczeniu kobiecych obrazów O’Keeffe¹⁴⁰. Doświadczenie dzieł malarki potraktowała jako wyzwajające i inspirujące. Sayer – autorce listu – wydaje się, iż wynika to z intrygującego przeniesienia na płótna artystycznej samoświadomości ich twórczyni, przede wszystkim w jej wymiarze seksualnym. To doświadczenie, jej zdaniem, zaważyło na możliwości pełnego zrozumienia obrazów i nowego stwarzania siebie jako widza, konfrontującego się z tak radykalną nowością¹⁴¹. Sayer uznaje się więc, iż abstrakcyjne obrazy O’Keeffe są duchową emanacją seksualności malarki, która daje się poznać podczas oglądu prac i zaważa na odczuwaniu żeńskiej seksualności przez wszystkich widzów.

Całościowa konstrukcja tekstu zawartego w *Camera Work* jest więc niezwykle zróżnicowana. Począwszy od charakteru poszczególnych składających się nań części jako odmiennych gatunków literackich (krytyka, komentarz artysty, list od widza), poprzez wybór podejmowanych zagadnień, aż po sposób patrzenia na opisywaną twórczość malarki. Artykuł rozpoczyna się od fragmentu napisanego przez Stieglitza, który umiejscawia wystawę w czasie i przybliża sposób jej recepcji. Wspomina o absencji krytyki artystycznej, a co za tym idzie, tłumaczy nieobecność tekstów poświęconych tej prezentacji sztuki. Opisuje preferencje widowni, która szczególnie zainteresowała się pracami O’Keeffe. Skłaniają one do ożywionej dyskusji wokół jej sztuki. Przywołanie w dalszej partii tekstu wypowiedzi Duncana i jednej z odwiedzających wystawę kobiet można więc uznać za próbę potwierdzenia wystąpienia tejże dyskusji. Ponadto w nawiązaniu do takiej charakterystyki, udaje się Stieglitzowi wyrazić własną opinię na temat sztuki O’Keeffe. Stwierdza, iż z różnych powodów jest ona warta zainteresowania, stanowiąc przykład wartościowej twórczości. Jak dowodzi, z racji zawartej w niej dozy artystycznej szczerości, można ją postrzegać w interesujący sposób, angażując psychoanalityczny punkt widzenia, który – jak zostanie naszkicowane w dalszej części tej pracy – budził na początku XX wieku powszechną ciekawość, mogąc być rzeczywistym magnesem przyciągającym publiczność.

¹⁴⁰ „I feel very hesitant about trying to write an appreciation of the woman pictures”.

¹⁴¹ „I was startled at their frankness; startled into admiration of the self – knowledge in them. How new a field of expression such sex consciousness will open. I felt carried on a wave which took me very near to understanding how to free and so create forces – it has receded now and leaves me without the words. I shall never forget the moment of freedom I felt – or the inspiration how to use it”.

Fragment recenzji Duncana służy wprowadzeniu szerszej perspektywy. Odnosi omawiane prace do perspektywy dynamiki refleksji estetycznej, widzianej jako proces rozbijania homogenicznej i zamkniętej purytańskiej mentalności, stroniącej od namysłu nad jednostkami oraz ich wnętrzem. To, co O’Keeffe przedstawia, ma znajdować swoje początki w jej kobiecości, dotąd nie znajdującej swojego miejsca w sztuce, przyczyniając się do zniszczenia purytańskiego paradygmatu myślenia, stroniącego od wszelkiej refleksji o człowieku i jego naturze, zwłaszcza tej płciowej. W efekcie Duncan podejmuje wątek postulowany przez Stieglitza, traktując obrazy jako manifestację artystycznej osobowości. Z drugiej strony wpisuje pracę w koncepcję ewolucji sztuki, w obrębie której ma dokonywać się wyczekiwana przez autora zmiana, rozbijająca światopoglądowy materialistyczno-chrześcijański porządek. Kategoria płci staje się czynnikiem inicjującym społeczną zmianę i w efekcie modernizującym amerykańskie społeczeństwo. Przez ujawnienie się kobiecości w sztuce, możliwa staje się nowa rzeczywistość, przepelniona wolnością oraz oderwana od swojego religijnego umocowania.

Odmienne niż u Tyrella, tekst opublikowany w *Camera Work* postuluje zupełnie nowe postrzeganie sztuki nowoczesnej, akcentując nie tylko innowacyjne aspekty jej formy czy procesu twórczego. Kategoria nowości zostaje również zaangażowana w samo postrzeganie obrazu, który staje się rodzajem wizualnego zapisu duszy artysty. Elementy dzieła nie są postrzegane jako odrębne znaczące części, ale rozumie się je jako pewną całość, świadczącą o ekspozycji kobiecego doświadczenia malarki. W efekcie wydaje się, iż odejście od analizy podejmującej poszczególne elementy, jak u Tyrella, ku podejmowaniu wrażenia generowanego przez prace, otwiera nowe interpretacyjne możliwości.

Wspólne dla wszystkich autorów – Tyrella, Stieglitza oraz Duncana jest natomiast odnoszenie się do kobiecości. Ponownie okazuje się, że każdy z nich widzi ją nieco inaczej. Dla Tyrella jest ona uchwytana w procesie twórczym, który dostrzega, obcując z obrazami. Stieglitz łączy ją ze szczerością. Ta pozwala zarówno na ukazanie kobiecości, jak i zmanifestowanie na płótnie osobowości artystki. Sprawia, iż prace wpisują się w pożądaną przez niego wizję nowoczesności



i oferują w sztuce nieznaną dotąd punkt widzenia. Stieglitz opiniuje, iż są one zupełnie odmienne od tego, co widział dotąd, sądząc, że unikalność ta wynika właśnie z faktu kobiecego autorstwa. Dla Duncana kobiecość jest natomiast umiejętnością szczerego wyrażania zmiennych stanów, rozsadzających dotychczasową konserwatywną sztukę. Jest też wszechogarniającą delikatnością, pozwalającą na zdystansowanie się względem znanego obrazu świata.

Prace O'Keeffe, tuż po jej debiutanckiej wystawie w 1916 roku, charakteryzuje Stieglitz w kategoriach szczerości, emanacji wnętrza i doświadczeń artystki przelanych na płótno. Nawiązuje do psychoanalizy, postulującą wgląd w ludzkie wnętrze. W kolejnych latach takie psychoanalityczne widzenie sztuki, staje się przedmiotem zainteresowania krytyki artystycznej. W efekcie płótna O'Keeffe opisane zostały jako zakorzenione w płciowym biologicznym doświadczeniu ciała i umysłu artystki. Objawiało się to, zdaniem piszących w *Camera Work*, obecnością form z gruntu kobiecych, wynikających ze związków kobiety z jej kobiecym ciałem i kobiecym doświadczeniem.

Powyższy sposób rozumienia prac O'Keeffe, zasugerowany przez Stieglitza, został wyraźnie wzmocniony przez innego członka jego kręgu, także malarza, Marsdena Hartleya. Jego tekst, opublikowany w 1921 roku (a więc niedługo po dwóch pierwszych wystawach prac malarki, mających miejsce w 1916 i 1917 roku) stał się częścią książki o amerykańskiej sztuce, zatytułowanej *Adventures in Arts: Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets*¹⁴². Jest on przede wszystkim wzmiankowany w tym miejscu, gdyż nie będzie przedmiotem osobnych rozważań z powodu braku odwołań Hartleya do zjawiska amerykańskiego modernizmu w odniesieniu do twórczości O'Keeffe. Ponadto, nie stanowiąc artykułu prasowego, a efekt rozłożonych w czasie przemyśleń, jest wypowiedzią, która mniej spontanicznie podchodzi do podejmowanej twórczości, nie mieszcząc się w wyznaczonym przez mnie polu badawczym. Wypowiedź ta jest jednak warta wspomnienia, gdyż sygnalizuje wpływowość myśli Stieglitza, która oddziaływać będzie na autorów innych tekstów, analizowanych w tej pracy. Ukazuje też trwanie wątku psychoanalitycznego, jako ważnego dla narracji wokół O'Keeffe, a uformowanego specyficznie przez Stieglitza. Hartley przyznał we wstępie do swoich rozważań, iż proponowana przez niego narracja o amerykańskiej sztuce jest próbą dokonania nad

¹⁴² M. Hartley, *Adventures in the Arts: Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets*, Nowy Jork 1921, s. 116–119.

¹⁴³ *Ibidem*, przedmowa, s. 3–12.

¹⁴⁴ „She looks as if she has ridden the millions of miles (...) All in quest of greater knowledge and the greater sense of truth (...)”.

¹⁴⁵ „(...) there is more red in her pictures than any other color at present though they do, it must be said, run to rose from ashy white with oppositions of blue to keep them companionable and calm”.

¹⁴⁶ „(...) in advance of them by being closer to the true appreciation of aesthetics in inventing them for themselves”.

¹⁴⁷ A. Brook, *February Exhibitions: Georgia O'Keeffe, „The Arts”* nr 3/1923, s. 130–132.

¹⁴⁸ „These things of hers seem to be painted with her very body”. Wszystkie cytaty z analizowanych wypowiedzi krytyki artystycznej, pojawiające się w niniejszej pracy, są tłumaczone przez autorkę dysertacji. W przypisach podano ich oryginalne brzmienie.

¹⁴⁹ H. A. Read, *Georgia O'Keeffe – Woman Artist Whose Art is Sincerely Feminine*, „Brooklyn Sunday Eagle Magazine” 6.4.1924, s. 4.

¹⁵⁰ P. Strand, *Georgia O'Keeffe, „Playboy: A portfolio of Art and Satire”* nr 9/1924, s. 16–20.

¹⁵¹ H. McBride, *Georgia O'Keeffe's Work Shown: Fellow Painters of Little Group Become Fairly Lyrical Over It*, „New York Sun” 15.1.1926, s. 11.

1.2. PIERWSZE RECENZJE

nią globalnej i prowadzonej z perspektywy czasu refleksji¹⁴³. Autor wskazał również na zasadniczą rolę Stieglitza, jako formującego jego sposób widzenia sztuki, dedykując mu opisywaną książkę. Kontynuacja wątku psychoanalitycznego, zainicjowanego przez tego amerykańskiego promotora modernizmu, nie jest więc przypadkowa.

Hartley zastosował wobec sztuki O'Keeffe kategorię prawdy, próbując wskazać, iż odstania jej więcej, niż malarze przed nią, i posiada znacznie potężniejszą wiedzę¹⁴⁴. Zauważył też szereg interesujących i nowych cech formalnych jej malarstwa, soczystość kolorów, dominację energetycznej czerwieni czy wyrazistość kontrastów, które zaskakująco tkwią we wzajemnej harmonii¹⁴⁵. Kontynuował sposób myślenia Stieglitza o sztuce O'Keeffe, uważając, że artystka jest szczerą w podejmowanym procesie twórczym. Miała zajmować szczególne miejsce w historii sztuki. Zauważył on bowiem, iż, będąc następczynią artystek takich jak Élisabeth Vigée Le Brun czy Mary Cassatt, O'Keeffe jest zdecydowanie bliżej niż poprzedniczki stworzenia osobnej, bo kobiecej, estetyki¹⁴⁶. Sztukę O'Keeffe charakteryzuje, jak i inni dotąd wspomniani, jako posługującą się formami powiązаныmi z tym, co kobiece, bez jakichkolwiek naleciałości typowych dla sztuki męczyzn.

Warto w tym miejscu nadmienić, iż wątek występowania form, wywiedzionych z kobiecego ciała i żeńskiego doświadczenia, powtarza się w kolejnych latach w odniesieniu do O'Keeffe wielokrotnie, choć nie w tekstach rozważających amerykańskość i nowoczesność jej sztuki. Powraca do niego Alexander Brook¹⁴⁷, piszący iż „jej dzieła zdają się być malowane jej ciałem”¹⁴⁸. Helen Appleton Read zwróciła uwagę, że O'Keeffe tworzy sztukę radykalnie inną od męskiej, gdyż jej kobiece ciało jest źródłem wszelkich stosowanych na płótnie przez nią form¹⁴⁹. Paul Strand wskazywał zaś podobnie jak Duncan, iż O'Keeffe nie tylko maluje swoje psychologiczne i biologiczne bycie kobietą, ale również maluje tak ze względu na miejsce swojego pochodzenia – współczesną Amerykę, w której to, co kobiece, nie podlega już dłużej represjom, mogąc zostać swobodnie wyrażonym¹⁵⁰. Henry McBride, napisał zaś o O'Keeffe, iż w niesamowity sposób chwyta na płótnach biologiczny wymiar życia¹⁵¹. Uwagi te pokazują trwałość sposobu rozumienia sztuki O'Keeffe, który zaproponowali pierwsi recenzenci sztuki malarki, wkrótce po artystycznym debiucie kobiety.



1.3. SAMODZIELNA WYSTAWA O'KEEFFE

1.3. SAMODZIELNA WYSTAWA O'KEEFFE

W 1917 roku prace O'Keeffe zostały wystawione w galerii Stieglitz po raz kolejny, tym razem na ekspozycji indywidualnej. Wystawa ta była poprzedzona okresem wzmożonych rozmów pomiędzy artystką a Stieglitzem, prowadzonych głównie korespondencyjnie¹⁵². Wystawienie jej prac rok wcześniej w nowojorskiej galerii 291 nie spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem przez malarzkę. Koleżeńska niesubordynacja przyjaciółki zasmuciła ją, a wieść o przejęciu przez Stieglitza obrazów i chęci ich publicznego pokazania wydała się jej nie do przyjęcia¹⁵³. W efekcie początek relacji między artystką a promotorem naznaczony był konfliktem. Stieglitz bowiem, mimo braku zgody O'Keeffe na prezentację dzieł, wystawił je. Kolejne miesiące po debiucie upływały ze strony Stieglitza na przekonywaniu artystki do stania się profesjonalną twórczynią, która całe swoje życie poświęci malarstwu. Dla O'Keeffe był to natomiast czas decyzji pomiędzy ryzykiem, wynikającym z wyboru niepewnego artystycznego życia, a stabilną egzystencją nauczycielki sztuki, której praca nie wymaga od niej ciągłego konfrontowania się z publicznością. Dla O'Keeffe zwłaszcza drugi z niniejszych aspektów był problematyczny. Uważała, jak wynika z jej korespondencji, że malarstwo było dla niej rodzajem intymnego pamiętnika, którego publiczne zaprezentowanie uznawała za akt zbędnego ekshibicjonizmu¹⁵⁴. Stieglitz przekonywał O'Keeffe z pomocą swojego przyjaciela bliskiego współpracownika i znanego fotografa Paula Strandą¹⁵⁵. Po jego wizycie w Teksasie, gdzie wówczas pracowała, podjęła ostateczną decyzję o przeprowadzce i współpracy ze Stieglitzem.

W Nowym Jorku O'Keeffe zaczęła konsekwentnie dążyć do celu, jakim stało się dla niej zostanie artystką, która cieszyć się będzie rozpoznawalnością, a jej dzieła – ogólnym szacunkiem. Już wówczas

¹⁵² Patrz: *My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz vol. 1*, red. S. Greenough, New Haven 2011, s. 3–97.

¹⁵³ Por. Korespondencja artystki z Pollitzer ze stycznia 1916. Za: *Lovingly...*, op. cit., s. 115–130.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ B. Dijkstra, op. cit., s. 182–184.

wyraźnie pozostawała pod wpływem Stieglitza, który regularnie polecał jej rozmaite literackie próby, głównie amerykańskich autorów, które miały się dla niej stać źródłem inspiracji oraz uczynić jej sztukę ciekawszą i ponad wszystko amerykańską¹⁵⁶.

Nie bez znaczenia okazał się sposób, w jaki O'Keeffe zaistniała na scenie artystycznej przez pryzmat przywołanych poprzednio tekstów krytycznych. W ich ramach została ukazana jako szczególna, bo kobieca, modernistka. Wizualność jej prac określono mianem nowoczesnej i abstrakcyjnej, oferującej widowni radykalną wolność w interpretacjach. Ponadto wyrażała ona dotąd nieobecną w sztuce kobiecość. O'Keeffe w roku swojej pierwszej samodzielnej wystawy nie była więc nikomu nie znaną malarką, ale wschodzącą postacią kręgu Stieglitza. Artystką, której płęć, wyrażana w artystycznym medium, unowocześnia dotychczasową sztukę, a nawet pozaartystyczny porządek. Kategoria płci pozwala więc O'Keeffe wyróżnić się i zaistnieć w artystycznym świecie. Płęć równocześnie spleciona jest z ówczesnymi progresywnymi poglądami na ludzką seksualność, które indukował namysł psychoanalityczny. Na samym początku artystycznej drogi kobiety, inaczej niż chce większość autorek, analizujących recepcję jej sztuki, płęć nie jest aspektem obniżającym wartość twórczości. Przeciwnie – jest jej zasadniczym atutem.

W efekcie prowadzonych intensywnie przez O'Keeffe prac artystycznych, wiosną 1917 roku ściany 291 na powrót wypełniły się jej abstrakcyjnymi kompozycjami. Były one zdecydowanie bardziej niż dotąd rozbudowane kolorystycznie, a O'Keeffe sięgnęła po różne techniki, nie tylko rysunek węglem, ale też po malarstwo olejne czy akwarele. Formy na jej obrazach z serii *Early, Special* czy *Blue*, tak jak podczas debiutanckiej wystawy, zachowały swoją obłość i rozwibrowanie, tkwiąc w ciągłym ruchu. Teraz towarzyszyła im równie żywa i przykuwająca spojrzenie barwa.

Wydawać by się mogło, iż wiara Stieglitza pokładana w O'Keeffe, jego działania promotorskie oraz rozwój jej artystycznej osobowości, dokonujący się za sprawą wywieranego na niego wpływu, jak i posługiwanie się przez malarkę bardziej zróżnicowanym kolorem i rozbudowanym wokabularzem form, przyczyniły się do ogromnego sukcesu. Wystawa jednak, podobnie jak wcześniejszy debiut na ekspozycji zbiorowej, nie znalazła się w centrum uwagi licznych przedstawicieli krytyki artystycznej. O O'Keeffe, tak jak rok wcześniej, napisał tylko Tyrell. Na łamach *Camera Work* pojawił się zaś kolejny tekst, tym razem jednak nie autorstwa Stieglitza, a Williama Murella Fishera.

¹⁵⁶ List Alfreda Stieglitza do Georgii O'Keeffe z 10 października 1916 roku. Za: *My faraway one...*, op. cit., s. 54.

1.3. SAMODZIELNA WYSTAWA O'KEEFFE

¹⁵⁷ H. Tyrell, *New York Art Exhibition and Gallery Notes: Esoteric Art at 291*, „Christian Science Monitor” 4.5.1917, s. 10.

¹⁵⁸ „The recent work (...) speaks for itself at that jumping – off place of modern art (...)”.

¹⁵⁹ „Style is the man, declared Bouffon the biologist, with fine truth with his time. Now, perhaps for the first time in art's history, the style is the woman”.

¹⁶⁰ „(...) becomes finer as it aspires spiritually upward (...)”.

Wkroczenie O'Keeffe na scenę artystyczną nie zostało więc uwieńczone nagłym sukcesem. Jej pierwsza indywidualna wystawa nie miała większego znaczenia dla amerykańskiej krytyki artystycznej. Słaby oddźwięk tej ekspozycji i rozczarowanie O'Keeffe oraz Stieglitza, spowolniło na pięć lat jej artystyczną karierę. O'Keeffe, nękana zresztą w tym okresie chorobami, zrezygnowała z wystawiania, poświęcając się pracom nad ulepszeniem własnego warsztatu. Czas ten nie był również marnowany przez Stieglitza, jako promotora malarki. Zachęcał związanych ze sobą intelektualistów do pisania o artystce, budując powoli jej pozycję w nowojorskim świecie sztuki, co stanie się przedmiotem moich dalszych rozważań.

Teksty napisane tuż po pierwszej indywidualnej wystawie O'Keeffe odnosiły się do jej malarstwa entuzjastycznie, łącząc je z nowoczesnymi modernistycznymi tendencjami w malarstwie. Fakt, iż jedyny tekst, napisany w niekontrolowanym przez Stieglitza piśmie, był autorstwa Tyrella, wskazuje, że relacja pomiędzy mężczyznami musiała mieć szczególny wymiar, a zależność Tyrella od Stieglitza była znaczna. Tyrell nadal pozostawał korespondentem magazynu z Chicago. Tekst, zatytułowany *New York Art Exhibition and Gallery Notes: Esoteric Art at 291*,¹⁵⁷ zasadniczo nie różni się od opublikowanego rok wcześniej przez tego samego autora. Wskazał on jedynie, iż O'Keeffe potwierdziła jakość swoich prac, jak i rozwinęła zasadnicze własności swojej sztuki, przenosząc ją na kolejny, jak stwierdza autor, techniczny poziom¹⁵⁸. W tekście Tyrell pisał i o kobiecości malarki, która ujawnia się w jej płótnach, i o szczerości, która gwarantuje jej dziełom niezwykłą oryginalność, jak również odczytywał jej obrazy jako symbole odsyłające do pewnych znaczeń. Powrócił też do poprzednio opisanego wątku samej galerii 291. Uważał ją za centrum modernistycznej sztuki, eksponującej nie tylko nowatorskie prace, ale również nowoczesne sposoby myślenia o wystawianiu dzieł sztuki, zachęcające publiczność do samodzielnego namysłu nad twórczością artystyczną.

Tyrell ponownie powrócił do wątku płci, aktualizując go i odnosząc do ówczesnych sobie warunków społecznych w Stanach Zjednoczonych. Wskazał też na aspekty duchowe abstrakcji. Zauważył, iż dotychczasowe przekonania wobec tego, co kobiece i męskie, uległy dezaktualizacji, pisząc: „Styl zawsze był męczyzną, zadeklarował w kontekście swojego czasu, Buffon – biolog. Teraz, prawdopodobnie po raz pierwszy w dziejach sztuki, styl jest kobietą”¹⁵⁹. Następnie odniósł się do kobiecej wrażliwości. Porównując ją z męską, napisał następująco: „staje się subtelniejszą, jak gdyby aspirowała ku temu, co na górze”¹⁶⁰.



Opisywana przez Tyrella nowoczesność, będąca też jego udziałem, wydarza się wraz, jak wskazywał na to w swoim tekście, z przemianą w myśleniu o płci. Zjawiska nowoczesne łączą się więc w tekście z dowartościowaniem tego, co kobiece, w czym zauważona zostaje pewna wartość, a kobieca wrażliwość widziana jest jako moc sprawcza, pozwalająca na przekroczenie dotychczasowych horyzontów i duchowe uwznioślenie się odbiorców w efekcie kontaktu z pracami O'Keeffe.

Drugi z opublikowanych w *Camera Work* tekstów sformułowany został w zupełnie inny sposób niż jego poprzednik, zamieszczony w tym tytule rok wcześniej¹⁶¹. Fisher również był amerykańskim krytykiem, silnie związanym ze Stieglitzem, w pismach którego umieszczał dużą część swoich wypowiedzi o sztuce¹⁶². Ponadto pisał książki o sztuce o m.in. Charlesie Demuthcie (także członku kręgu Stieglitza), czy tom zatytułowany *A History of American Graphic Humor*. Poza sztukami wizualnymi interesowała go poezja, którą sam próbował tworzyć, jak i której był komentatorem¹⁶³. Prawdopodobnie połączenie tych dwóch fascynacji sprawiło, iż znalazł się w kręgu Stieglitza, choć brak w dotychczasowych badaniach na temat nowojorskiego życia kulturalnego informacji o okolicznościach zadzierzgnięcia przyjaźni między mężczyznami oraz powodach jej trwania. Jego fascynacja nowoczesnością oraz spojrzenie, u podstaw którego stały dwie dziedziny sztuki, mogły szczególnie interesować Stieglitza, który, pragnąc szerszego zaistnienia modernistycznej kultury w Stanach Zjednoczonych, częstokroć wskazywał na jej różnorakie przejawy oraz korespondowanie dziedzin nowoczesnej sztuki.

Tekst Fishera nie wskazuje na kategorię płci *per se*, ale mocno łączy malarstwo O'Keeffe z dotąd w sztuce nieobecny poziomem wrażliwości i nieznaną emocjonalnością, na które wskazuje jako na zasadnicze wartości. Centralnym punktem artykułu jest natomiast nowoczesność, pojmowana jako nowa epoka w dziejach o swoim wyjątkowym niepowtarzalnym rysie. To na jej tle usytuowane jest malarstwo artystki, a w opisach widoczny jest wyraźny poetycki rys, zdradzając zainteresowania Fishera.

Artykuł otwiera następujące zdanie: „Chętnie przyjmując do naszego słownika nowe słowa, które intensyfikują i pogłębiają poczucie złożoności nowoczesnego życia, nierzadko bardzo trudno jest odżałować te z dotychczasowego porządku i łatwiejsze, zwłaszcza że takie wygaśnięcie oznacza, iż zarówno znaczenia, jak i siła słowa stały się przestarzałe”¹⁶⁴. Wiele miejsca w dalszej partii tekstu autor

¹⁶¹ W. M. Fisher, *The Georgia O'Keeffe Drawings and Paintings at 291*, „Camera Work” nr 49/50/1917, s. 5.

¹⁶² B. B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*, *op. cit.*, s. 311.

¹⁶³ S. R. Delany, *Longer Views: Extended Essays*, Middletown 2011, s. 175.

¹⁶⁴ „While gladly welcoming new words into our vocabulary, words which intensify and increase our sense of complexity of modern life, it is often quite impossible not to regret the laps of order, simpler ones, especially as such lapse implies that the meaning and force of the words has also become obsolete”.

poświęcił lirycznemu w tonie opisowi pewnego rozczarowania. Towarzyszy mu ono w rozważaniach nad nowoczesną rzeczywistością, która za sprawą szybkich przemian doprowadza do unicestwienia przeszłości, wobec której Fisher odczuwa pewien sentyment. W malarstwie O'Keeffe widział natomiast szansę na powrót do tego, co wydaje się odchodzić w przeszłość. Pisał więc o sztuce malarki jako przenikniętej wyjątkową świadomością, która pozwala powrócić do tego, co już zdaje się nie być ważnym w nowoczesnej rzeczywistości: „Wydaje mi się, że taka świadomość jest obecną i w mistyce, i w muzyce rysunków Georgii O'Keeffe”¹⁶⁵. W efekcie jego tekst wprowadza w takie widzenie nowoczesności, które zupełnie obce było dotychczas piszącym autorom. Nowoczesność jest ukazywana przez pryzmat przemian, ale i tęsknoty za tym, co wydaje się być przez nie unieważnionym. Malarstwo O'Keeffe jawi się więc jako mogące z owej melancholii oswobodzić, podobnie jak czyni to muzyka.

Nowoczesność nie jest więc przez Fishera traktowana jako jednoznacznie pozytywna. Recenzent widzi w niej zagrożenie, polegające na odsyłaniu w niebyt dawnego porządku. Zachowuje rezerwę, pragnąc, w pędzie ku nieznanemu i przyszłemu, wyraźnego zaczepienia w tym, co wypróbowane. W ten sposób różni się od dotychczas przywołanych krytyków, zastanawiających się nad amerykańskim modernizmem w kontekście twórczości O'Keeffe. Woleli oni bowiem, w przeciwieństwie do Fishera, widzieć w nowoczesności proponowanej przez malarkę zapowiedź pozytywnej zmiany, przekroczenie dawnego porządku zorganizowanego wokół tego, co męskie, lub tego, co purytańskie. Fisher traktuje natomiast twórczość malarki jako niezwykle frapującą i obdarzoną gigantyczną mocą oddziaływania, o jednak niełatwym do przewidzenia rezultacie.

Malarstwo O'Keeffe, wydaje mu się odsyłać do tych zakresów, które w nowoczesnej rzeczywistości ulegają unieważnieniu. Połączył je z emocjonalnością, która jego zdaniem została zatraczona w gorączkowym biegu ku przyszłości. Pisał: „(...) w tych rysunkach i obrazach Panny O'Keeffe istnieje wewnętrzny porządek (...). Pośród wszystkich ziemskich rzeczy, tylko w muzyce można znaleźć tę kosmiczną wspaniałość. Tylko w muzyce można znaleźć analogię wobec emocjonalnego wymiaru tych prac (...)”¹⁶⁶. Fisher wskazał, iż emocjonalny wymiar kompozycji O'Keeffe pozwala na powrót do tego, co stałe i cenne, a niestety w nowoczesnej rzeczywistości zatracane. Dokonał też analogii pomiędzy jej sztuką, a muzyką, jako nauczycielką niezwyklej harmonii.

¹⁶⁵ „Some such consciousness, it seems to me, is active in mystic and music of drawings of Georgia O'Keeffe”.

¹⁶⁶ „(...) there is an inner law of harmony at work in the composition of these drawings and paintings by Miss O'Keeffe (...). Of all things earthly, it is only in music that one finds a quite cosmic grandeur. Of all things earthly, it is only in music that one finds any analogy to the emotional content of these drawings (...)”.



Widoczna u Fishera rezerwa wobec modernizmu, oraz sposób interpretacji prac O'Keeffe jako w pewien sposób związanych z muzyką, okaże się być tropem niezwykle żywotnym na początku lat dwudziestych, odbijając się na poetyce tekstów krytycznych pisanych przez Rosenfelda oraz Henry'ego Seligmanna. Obaj krytycy rozwiną zaproponowaną przez tego autora koncepcję we własnej praktyce pisania, łącząc ją wyraźnie z modernistyczną epoką. Fisher zaś, ze swoją tęsknotą ku temu, co przeszłe, pozostanie na polu recepcji sztuki O'Keeffe osamotniony, pośród autorów zafascynowanych szybko zachodzącymi przemianami.

Dwa pierwsze lata obecności O'Keeffe na amerykańskiej scenie artystycznej wyraźnie łączą się z traktowaniem jej sztuki jako modernistycznej, ale jeszcze bez wyrazistego akcentowania jej amerykańskości, co będzie, jak pokażę, domeną krytyki lat kolejnych. Autorzy zauważają nowoczesny abstrakcyjny język, jakim przemawia malarka, wskazując na zmianotwórczy potencjał jej działań. Ich zdaniem zarówno zmieniają one odbiorców, jak i wymuszają poszukiwania nowych sposobów myślenia o sztuce, co nie zawsze – tak jak w przypadku Tyrella – kończy się powodzeniem. Modernizm jawi się więc przez pryzmat pierwszych tekstów, dedykowanych O'Keeffe, jako czas przemiany zachodzącej w życiu artystycznym z abstrakcją jako jej objawem. Nowoczesność jest obszarem wolności, wyzwolenia się ze starych modeli recepcji sztuki, która nie wymaga już pośrednictwa ekspertów. Odbiór modernistycznej sztuki jest ilustrowany przez powyższych autorów jako całkowicie osobisty i indywidualny. Epoka modernizmu, jak wyraźnie akcentował to Fisher, jest wszechogarniającym dążeniem ku przyszłości, które unieważnia to, co było i obecne, które nie przez wszystkich piszących traktowane jest jako pozytywny czynnik.

Dyskurs o nowoczesności, zaangażowany w recepcję prac O'Keeffe, pozwala zakwalifikować jej dzieła, zrozumieć je oraz przypisać im rolę, która łączy się ze służeniem publiczności. Służba ta, według Tyrella, i w zredagowanym przez Stieglitza tekście, ma czynić publiczność bardziej otwartą na obecność kobiecego i męskiego pierwiastka, zaś u Fishera – silniej umocowaną w świecie, którego dynamiczny postęp budzi wątpliwości autora. Kategoria nowości pojawia się więc w ich wypowiedziach na różne sposoby, nieodzownie silnie jednak splata się z zagadnieniem płci, które pozwala ową nowość oswoić.

Płeć jawi się u Tyrella jako wyzwalająca to, co wcześniej w sztuce nieobecne i odsyła do duchowych zakresów egzystencji, a namysł

1.3. SAMODZIELNA WYSTAWA O'KEEFFE

nad nią umożliwi mu poszukiwanie nowych sposobów rozumienia abstrakcji. U Stieglitza uwypuklenie kobiecości O'Keeffe pełni rolę zanęty. Sygnalizuje obecność w jej obrazach elementów radykalnie nowych, które mają szansę odmienić zastaną rzeczywistość i wprowadzić doń aspekty dotąd obce: zainteresować publiczność abstrakcją, przekroczyć społeczne tabu oraz wyrwać amerykańską zbiorowość z konserwatywnych i religijnych ograniczeń.

Kobiecość, eksponowana w tekstach, jest kobiecością stereotypową. Łączy się z delikatnością, możliwością łączenia aspektów radykalnie względem siebie odmiennych, duchowością i emocjonalnością, wreszcie z możliwością wydawania na świat nowych pokoleń. Jak wskazywali wspomniani przez mnie badacze amerykańskiego dyskursu o sztuce w początkach XX wieku¹⁶⁷, naznaczony był ów dyskurs takim właśnie uproszczonym i tradycyjnym myśleniem o płciach oraz ich właściwościach. Wydaje się, iż autorzy opisywanych tu tekstów krytycznych mieszczą się w tych ramach, fetyszyzując stereotypową kobiecość, która pozwala im zrozumieć nowoczesną twórczość. Cień wątpliwości co do takiego namysłu pojawia się tylko u Fishera. Poddaje on w wątpliwość, czy prosta kategoryzacja elementów rzeczywistości na kobiece i męskie jest zasadna. Niestety, myśl ta nie zostaje przez niego mocniej rozwinięta. Brak takiej refleksji lub jej uderzająca subtelność wydają się wynikać z prekursorskiego charakteru sztuki O'Keeffe. Jak zresztą pokazałam, zdaniem pierwszych piszących, była ona malarką wyjątkową, która jako pierwsza wyraziła się w malarskim języku, nie tracąc swojej kobiecości i nie naśladowując męskiego języka artystycznego.

Podkreślanie kobiecości malarki służy osadzeniu jej twórczości w świecie sztuki. Kobiecość staje się słowem odnoszącym do elementów innowacyjnych zawartych w jej pracach, za sprawą których może do niego wkroczyć jako podmiot ten świat kształtujący, a nie tylko wpisujący się w jego najbardziej dominujące tendencje. Wbrew ustaleniom Mitchell i Chave¹⁶⁸, analizujących dotąd recepcje jej sztuki, tuż po debiucie płeć nie była dla O'Keeffe kategorią negatywnie oddziałującą na jej karierę. Przeciwnie – to za jej sprawą kreowano wpływową rolę malarki w artystycznej rzeczywistości. Jak jednak pokażę w dalszych częściach tej pracy, strategia ta okazała się komplikować w kolejnych latach ze względu na swoje uwikłanie w stale zmieniający się kontekst społeczny, wielorako oddziałujący na postrzeganie płci.

¹⁶⁷ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 13; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 190–202; K. Pyne, *op. cit.*, s. 261.

¹⁶⁸ M. H. Mitchell, *op. cit.*; A.C. Chave, *op. cit.*



CZĘŚĆ DRUGA

1920–1923

2. O'KEEFFE ZYSKUJE SŁAWĘ. LATA 1920–1923

2. O'KEEFFE ZYSKUJE SŁAWĘ. LATA 1920–1923

Dwa pierwsze lata malarskiej aktywności O'Keeffe przyniosły wstępne rozpoznania charakteru jej sztuki. Namysł ten dominowały wątki nowoczesności oraz płciowego charakteru malarstwa artystki. Przypisywana sztuce artystki kobiecość była pozytywnie waloryzowana – ze względu iż jawiła się ona krytyce jako aspekt nie mogący się dotąd w sztuce uwidocznić, stanowiąc o innowacyjności twórczości O'Keeffe. Równocześnie był to dla samej malarki okres zmagania się z różnymi przeciwnościami. Słaba reakcja na dwie pierwsze wystawy jej sztuki oraz problemy prywatne przyczyniły się do powstania wątpliwości odnośnie do obranej drogi życiowej. Proces ten wzmacniało porzucenie bezpiecznego (choć przewidywanego) życia na amerykańskiej prowincji i zwrócenie się ku rozwibrowanemu Nowemu Jorkowi.

Następne lata, od początku dekady do 1923 roku, okazały się niezwykle ważne dla malarskiej kariery twórczyni. To czas, gdy Stieglitz starał się utrzymać zainteresowanie jej pracami, a związani z nim autorzy przybliżali twórczość O'Keeffe, akcentując w swoich tekstach szczególną aurę jej malarstwa. Ta miała zainteresować publiczność, co finalnie udało się, skutkując wzrostem popularności prac O'Keeffe w drugiej połowie lat dwudziestych, o czym będzie mowa w trzeciej części niniejszej pracy.

Tę część poświęciłam tekstom krytycznym, powstającym w okresie nieobecności O'Keeffe na scenie artystycznej, oraz momentowi jej powrotu. Zamierzam prześledzić, jak twórczość malarki była charakteryzowana i sytuowana w odniesieniu do kwestii amerykańskiego modernizmu w owym okresie. Pokazana i wyjaśniona zostanie ewolucja wątku, w ramach którego łączono jej twórczość z kobiecością.

2.1. NOWOJORSKIE PRAKTYKI

2.1. NOWOJORSKIE PRAKTYKI

¹⁶⁹ S. Whitaker-Peters, *op. cit.*, s. 249–253.

¹⁷⁰ NN, *Women Painters of America Whose Work Exhibits Distinctiveness of Style and Marked Individuality*, „Vanity Fair” nr 18/1922, s. 50; NN, *I Can't Sing So I Paint! Says Ultra Realistic Artist; Art is Not a Photography – It Is Expression of Inner Life!*; Miss Georgia O'Keeffe Explains Subjective Aspects of Her Work!, „New York Sun” 5.12.1922, s. 22.

¹⁷¹ D. Balken, *op. cit.*, s. 60; M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 98; C. Connor, *op. cit.*, s. 22–27; B. Dijkstra, *op. cit.*, 162–166; W.I. Homer, *op. cit.*, s. 194–225, 257–258.

¹⁷² P. Rosenfeld, *American Painting*, „The Dial” nr 12/1921, s. 666–670.

¹⁷³ P. Rosenfeld, *The Paintings of Georgia O'Keeffe: The Work of the Young Artist Whose Canvas Are to Be Exhibited in Bulk For The First Time This Winter*, „Vanity Fair” nr 19/1922, s. 56, 112, 114.

Okres wystawienniczej nieobecności O'Keeffe upłynął jej na dopracowywaniu warsztatu¹⁶⁹. Stieglitz dbał wówczas o jej dalszą obecność w świecie sztuki jako członkini jego artystyczno-intelektualnego kręgu. Za jego sprawą na ówczesnym rynku wydawniczym pojawiły się publikacje poświęcone artystce. Jedną z nich była wspomniana w poprzednim rozdziale książka Hartleya. Należy tu zaliczyć także anonimowe teksty publikowane w *Vanity Fair* i *New York Sun*¹⁷⁰. W początku XX wieku praktyka taka związana była z powszechną zasadą działania nowojorskiego środowiska Stieglitza, rozpoznaną w istniejących badaniach i służącą, jak chcą historycy, popularyzacji działań rodzimych artystów¹⁷¹.

O O'Keeffe w okresie jej wystawienniczej nieobecności na nowojorskiej scenie artystycznej pisał też Paul Rosenfeld, bliski przyjaciel Stieglitza. Poświęcił on malarce obfite teksty w tygodnikach *The Dial*¹⁷² i *Vanity Fair*¹⁷³. Jednak to w tym opublikowanym na łamach *Vanity Fair*, koncentruje się wyraźnie na zjawisku amerykańskiego modernizmu w odniesieniu do twórczości O'Keeffe, i, jak zostanie to szczegółowo opisane, utrzymaniu zainteresowania publiczności osobą artystki. Pisał o modernistyczności sztuki twórczyni, wskazując, iż przemawia za nią wrażeniowość, podobna do tej, jaka charakteryzuje nowoczesną modernistyczną muzykę. Istotnym aspektem jego wypowiedzi jest też zaprzęganie do rozumienia sztuki kategorii płci. Ta pozwala mu odnaleźć się w malarskich realizacjach artystki, jak i umożliwić ich interpretacje, gdzie w tym aspekcie Rosenfeld podobny jest do autorów piszących o O'Keeffe wcześniej. Kategoria modernizmu, wyłaniająca się z tekstu Rosenfelda, jak pokażę w niniejszym rozdziale, jest eklektyczna. Autor używa jej w taki sposób, iż jej sens wydaje się nierzadko paradoksalny, a nowoczesność łączy w sobie cechy wyraźnie przeciwstawne.

Paul Rosenfeld, był urodzonym w Ameryce dziennikarzem, krytykiem i znanym orędownikiem nowoczesnej sztuki w USA¹⁷⁴. Blisko przyjaźnił się ze Stieglitzem oraz samą O'Keeffe. Jego pisarska kariera rozpoczęła się w Europie, w której działał jako korespondent amerykańskiej prasy, relacjonując wydarzenia społeczne i polityczne, mające miejsce na Starym Kontynencie. Wtedy też, podczas zawodowych spotkań i wędrowek po europejskich miastach, poznał bliżej artystyczną awangardę, stając się jej miłośnikiem. Po powrocie do Stanów w drugiej dekadzie XX wieku kontynuował swoje zainteresowanie kulturą i wkrótce stał się specjalistą z zakresu nowoczesnej sztuki, zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej. Współpracował z takimi pismami jak *The Dial*, *The Nation*, *Seven Arts*, *New Republic* czy *Vanity Fair*. Uwagę Rosenfelda koncentrowała również nowoczesna muzyka. Szukał w niej pomocy w zdefiniowaniu nowoczesnych struktur artystycznych, łączących wszystkie dziedziny współczesnego życia artystycznego, a jego teksty pojawiały się na łamach specjalistycznego *Modern Music*. Myślał o nowoczesnej sztuce podobnie jak Stieglitz, upatrując jej zasadniczej roli w kształtowaniu nowoczesnego amerykańskiego społeczeństwa, czego wyraźny upust dał w książce *Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns* – zbiorze sylwetek artystów i intelektualistów, żyjących we współczesnej mu amerykańskiej nowoczesności, którzy, jego zdaniem, trwale zmienili rzeczywistość Stanów Zjednoczonych, czyniąc ją bardziej amerykańską i nowoczesną niż była wcześniej¹⁷⁵. Na jej łamach istotne miejsce zajął właśnie Stieglitz, ukazany przez Rosenfelda jako architekt amerykańskiego modernizmu, osoba odpowiedzialna za rozprzestrzenienie się w USA awangardy.

Rosenfeld i Stieglitz, jak pisze badaczka kręgu Stieglitza – Marcia Brennan, spotkali się po raz pierwszy ok. 1915 roku¹⁷⁶. Rosenfeld, jako początkujący krytyk, prawdopodobnie szukał wówczas wsparcia u bardziej doświadczonych uczestników amerykańskiego życia artystycznego. Autorka przypuszcza, iż mężczyźni poznali się przez Waldo Franka – innego członka kręgu Stieglitza. Frank oraz Rosenfeld znali się ze studiów na uniwersytecie Yale, a po ich ukończeniu nadal utrzymywali przyjacielskie relacje. Z czasem zaprzyjaźnili się także Stieglitz i Rosenfeld. Jak wskazuje Brennan, na siłę tej przyjaźni miały dodatkowo wpływać doświadczenia dzielone przez obu miłośników sztuki, ich pochodzenie z niemiecko-żydowskich rodzin, więzy dalekiego pokrewieństwa i fascynacja otaczającą ich zewsząd nowoczesnością. Ważną rolę w utrzymywaniu związków pomiędzy mężczyznami pełniła żona

¹⁷⁴ B. B. Lynes, *O'Keeffe...*, op. cit., s. 315–316.

¹⁷⁵ P. Rosenfeld, *Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns*, Nowy Jork 1924.

¹⁷⁶ M. Brennan, *Alfred Stieglitz and Paul Rosenfeld: An Aesthetics of Intimacy*, „History of Photography” nr 23/1999, s. 73–81.

Rosenfelda – June. To ona na początku lat dwudziestych zaczęła zapraszać Stieglitza wraz z O'Keeffe do posiadłości Rosenfeldów w Connecticut, co zaowocowało serią rewizyt w słynnym Lake George, letnim domu Stieglitza, gdzie regularnie spotykał się krąg jego najbliższych przyjaciół i gdzie powstało wiele dzieł, zainspirowanych otaczającą posiadłość przyrodą. W kolejnych latach utrzymywali kontakty bezpośrednie, jak i regularnie wymieniali się listami. Ponownie, jak wskazuje Brennan, Rosenfeld inspirował się silnie widzeniem sztuki przez Stieglitza, zwłaszcza w zakresie jej lektury przez pryzmat psychoanalizy¹⁷⁷. Ten aspekt pełni niezwykle istotną rolę w refleksji prowadzonej w tej pracy. Psychoanalityczne podejście wiązało się bowiem z prowadzeniem namysłu w relacji z kategorią płci, gdzie działanie intelektualne łączono z biologicznym determinizmem, wynikającym właśnie z bycia kobietą lub mężczyzną.

Tekst z 1922 roku znajduje się na łamach *Vanity Fair*. We wczesnych latach dwudziestych czasopismo to było uznawane za najważniejszy amerykański magazyn o kulturze. Na jego stronach znaleźć można było teksty takich istotnych dla kultury postaci jak Gertruda Stein, Aldous Huxley czy T.S. Eliot¹⁷⁸. Reputacja pisma wydaje się łączyć z możliwym celem artykułu, który nie był związany z recenzowaniem sztuki artystki, ale popularyzacją jej malarstwa oraz utrzymywania pamięci o nim w okresie zaniechania przez O'Keeffe wystawiania dzieł. Sam zaś tytuł artykułu, który ukazał się jesienią, zapowiadał zimowy przegląd twórczości artystki, który miał odbyć się już w nowym 1923 roku, zachęcając do odwiedzenia planowanej ekspozycji. Brzmiał on w następujący sposób: *Malarstwo Georgii O'Keeffe – sztuka młodej artystki, której większość płócien zostanie nadchodzącej zimy wystawiona po raz pierwszy*¹⁷⁹.

Artykuł wydaje się popularyzować sztukę artystki w okresie, kiedy nie prezentowała swoich dzieł, przygotowując obrazy na kolejne ekspozycje, mające odbyć się w przyszłości. Owe plany miały jak słusznie oczekiwał Stieglitz, zapewnić jej trwałą rozpoznawalność i uznanie¹⁸⁰. O'Keeffe była więc początkującą twórczynią, o niewielkim doświadczeniu, wciąż walczącą o określenie charakteru własnej sztuki i sympatię publiczności. Równocześnie była protegowaną Stieglitza, który nie wahał się podejmować zdecydowanych i szeroko zakrojonych promotorskich działań wobec twórców rozpoczynających swoją karierę. W O'Keeffe, tak jak i w wielu innych, pokładał swoje nadzieje na ożywienie amerykańskiej rzeczywistości artystycznej¹⁸¹. Zależało mu więc na utrzymaniu zainteresowania malarką po – jego zdaniem

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 75–76.

¹⁷⁸ B. Yagoda, *About Town: The New Yorker And The World It Made*, Boston 2001, s. 37.

¹⁷⁹ *The Paintings of Georgia O'Keeffe: The Work of the Young Artist Whose Canvas Are to Be Exhibited in Bulk For The First Time This Winter*. Przyjmuję tłumaczenie słowa artist jako artystka, z racji genderowej neutralności rzeczownika w języku angielskim, która nie jest możliwa do dokładnego przełożenia na język polski.

¹⁸⁰ S. Whitaker-Peters, op. cit., s. 249–253.

¹⁸¹ E. Abrahams, op. cit., s. 176.



– obiecującym debiucie, dotarciu z informacjami o jej sztuce do możliwie największej liczby odbiorców i wypromowaniu działalności twórczej, która dopiero miała rozkwitnąć. Publikacja na łamach popularnego *Vanity Fair*, autorstwa jego bliskiego przyjaciela, na którego mógł mieć spory wpływ, wydaje się wyraźnie współgrać z owym popularyzatorskim celem.

Jak zostało wyżej powiedziane, inspiratorem tych zabiegów o promotorskim wymiarze był niewątpliwie Stieglitz, co wynikało z propagowanej przez niego wizji sztuki i zabiegów zmierzających do popularyzacji jej nowoczesnego wydania. Troszczył się o spójność poglądów własnych i swojego kręgu oraz o ich rozprzestrzenianie, mające na celu zapoznanie amerykańskiej publiczności ze sztuką modernistyczną, która, jak wierzył, najlepiej odpowiadała kontekstowi czasu oraz miejsca¹⁸². Podejmował się więc szeregu nowatorskich, jak na owe czasy, zabiegów. Dbał przede wszystkim o cyrkulację propagowanych przez siebie poglądów. Werbalizował je często sam, w edytowanych przez siebie pismach oraz katalogach wystaw wspieranych artystów, publikując również wybrane treści, napisane przez zaprzyjaźnionych autorów. Sprzyjał intelektualistom współpracującym z opiniotwórczymi redakcjami, przekonując ich do faworyzowanej przez niego wizji nowoczesności i modernizmu. Starał się także znajdować wyraźny klucz interpretacyjny dla działalności twórców otoczonych opieką, ułatwiając tym samym publiczności odbiór awangardowej i na ogół amimetycznej sztuki, stanowiącej wówczas budzące powszechne zakłopotanie novum. Celem działań Stieglitza było również przyciągnięcie nowej widowni do galerii. Promował niekonwencjonalne i niejednokrotnie naruszające społeczne tabu propozycje odczytań dzieł abstrakcyjnych, tworząc wokół nich aurę pociągającego skandalu. W efekcie jego przedsięwzięcia wywarły skutek nie tylko na postaci pozostające w polu jego oddziaływań za sprawą finansowej lub przyjacielskiej zależności; zaważyły także na poglądach publiczności i krytyki artystycznej początków XX wieku, która głównie za jego sprawą poznawała sztukę nowoczesną, zarówno europejską, jak i lokalną. Tworzona przez Stieglitza wizja amerykańskiej sztuki była formowana wobec artystycznej działalności twórców z nim związanych. Ich prace były otaczane przez Stieglitza narracją o nowoczesności i amerykańskości, lecz same również wpływały na sposób jego myślenia, domagając się interpretacji¹⁸³ oraz składając się na interesującą mnie kategorię amerykańskiego modernizmu.

Niewątpliwie z powyższym mechanizmem łączyć należy rzeczony teksty dotyczące O'Keeffe, dopiero stojącej u progu przyszłej

¹⁸² W. I. Homer, *op. cit.*, s. 77–89.

¹⁸³ P. Rose, *Alfred Stieglitz: Taking Pictures, Making Painters*, New Haven 2019, s. 101–136.

kariery. Artykuł Rosenfelda stanowi ilustrację takiego sposobu działania. Autor w sposobie odbioru sztuki bliski był Stieglitzowi, a pisanie o artystach jego kręgu było dla niego naturalne i częste¹⁸⁴. Stieglitz wspierał pisarską karierę Rosenfelda, prawdopodobnie gwarantując sobie wpływ na jego teksty, a przynajmniej ich przedmioty. Omawiany w tym rozdziale artykuł przybliży sylwetkę artystki oraz jej malarstwo i stara się zaoferować publiczności pociągającą analizę abstrakcji, gdzie akcent zostaje przeniesiony z formy na treść dzieła. Ponadto buduje frapujący wizerunek malarki, która zdaje się wyrywać z obowiązujących społecznie norm.

Za ostatnim z powyższych wniosków przemawia opracowanie graficzne niniejszego artykułu. Zdjęcie O'Keeffe, znajdujące się na szczycie strony, ukazuje artystkę, której twarz jest wyraźnie kobieca, jej strój odstaje natomiast od ówczesnych kanonów mody – nosi rzeczy zdające się być pożyczonymi z męskiej garderoby. Niezwykłość stroju mogła przykuwać uwagę czytelników, co stanie się też przedmiotem szerszych analiz w dalszej części pracy. Ponadto, powracając do opracowania graficznego niniejszego tekstu, na jego pierwszej stronie znajdują się trzy reprodukcje abstrakcyjnych prac twórczyni, dając wgląd w rodzaj uprawianego przez nią malarstwa. Służą one tekstowej narracji, pozwalając uchwycić to, co Rosenfeld opisuje niezaznajomionej z twórczością Amerykanki publiczności.

Tekst Rosenfelda, służąc przybliżeniu twórczości artystki, skonstruowany został w specyficzny sposób, bazując na wewnętrznej ewolucji języka, używanego przez autora. Cecha ta, jak udowodnię, okazuje się mieć niebagatelne znaczenie dla wyjaśnienia kategorii modernizmu, która jest w nim używana, a także określenia sposobu myślenia o sztuce O'Keeffe. Kategoria modernizmu pojawia się trzykrotnie, każdorazowo służąc charakterystyce działalności malarki, która, zdaniem Rosenfelda, tworzy w owym modernistycznym twórczym idiomie. Autor nie rozważa idei w oderwaniu od obrazów, ale ta pozostaje w bezpośredniej przyległości względem oeuvre. Modernistyczność pojawia się w kontekście porównania kompozycyjnych zabiegów malarki do struktury modernistycznej muzyki; następnie sztuka O'Keeffe zostaje odniesiona do eksperymentów z kolorem, mających być typowymi dla nowoczesnych malarzy, aż w końcu jej obrazy funkcjonują jako wyrażające ducha nowoczesności, charakterystycznego dla najmłodszych amerykańskich pokoleń.

¹⁸⁴ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 80–89.



¹⁸⁵ W istniejących badaniach wyraźnie zaznaczyła się tylko kwestia wpływu płci artystki na jej miejsce w świecie sztuki. Temat ten podjęły wspomniane w stanie badań Mitchell, Chave, Lynes, a przede wszystkim Pyne. Ostatnia z autorek rozpoznała też korzenie psychoanalitycznego podejścia do sztuki, wskazała na konkretnych autorów rozpowszechniających w USA nauki Freuda, jak również tych, którzy aplikowali jego poglądy na kwestie sztuki. Wątkiem nieeksploatowanym przez autorki jest relacja dyskursu opartego na psychoanalizie i refleksji nad sztuką, która sięga poza kwestię pojawienia się kobiet i obecności, jak wówczas mówiono, kobiecego języka artystycznego w sztuce. To stanie się natomiast przedmiotem mojej refleksji, która łączyć się będzie z wpływem uwarunkowań społecznych na rozwój nowoczesnej sztuki, reprezentowanej przez O'Keeffe.

Modernizm jest u Rosenfelda cechą sztuki, którą autor dostrzega w malarstwie O'Keeffe. Staje się pragnieniem poszukiwania nowych artystycznych rozwiązań, które odpowiadać będą bieżącym czasom, czyniąc je lepszymi. Modernizm nie jest więc określeniem dla tylko i wyłącznie myślenia o kształcie czy kolorze – jest poszukiwaniem, posiadającym konkretny cel, odnoszącym się i do sztuki, i do rzeczywistości poza nią. Modernistyczna sztuka ma zmianotwórczy potencjał nie tylko wobec kultury, ale i świata. Modernizm staje się dla Rosenfelda opozycją wobec przeszłości i szansą na lepszą przyszłość. Za sprawą pragnienia nowoczesności, jak wskazuje autor, ma nadzieję na przemianę starego ładu i poprawę stanu amerykańskiej kultury, które diagnozuje w swojej wypowiedzi. Podkreśla emocjonalny wymiar nowoczesnych dzieł, uważając, iż jest on czynnikiem sprzyjającym odrodzeniu sztuki i jej dalszemu rozwojowi. W kwestii realności pozaobrazowej odnosi się do zmian społecznych w USA z przełomu XIX i XX wieku, które, jego zdaniem, powinny szukać w artystycznej twórczości wzorów, prowadzących do znalezienia najlepszych rozwiązań istniejących problemów, związanych przede wszystkim z społecznymi nierównościami. Uważa, iż sztuka może dać społeczeństwu pozytywne schematy zarządzania kolektywnymi emocjami, tworząc przestrzeń porozumienia, empatii i wspólnoty. Celem jego działania jest popularyzacja sztuki nowoczesnej i chęć zreformowania epoki, w jakiej żyje.

Używany przez Rosenfelda język służy wyrażeniu pragnienia nowoczesności. Malarstwo O'Keeffe jest w proponowanej przez niego narracji zarówno soczewką pozwalającą oglądać nowe czasy, otwierające modernistyczną epokę, jak i narzędziem do nakreślenia perspektyw dalszego rozwoju amerykańskiej nowoczesnej rzeczywistości. Płec malarki, zdaniem Rosenfelda, wpływa na nowoczesną plastykę i pozaartystyczną rzeczywistość¹⁸⁵. Wszystkie powyższe wątki, składające się na rozumienie przez Rosenfelda modernizmu, zostaną szczegółowo omówione poniżej.

Rosenfeld rozważał modernistyczność sztuki i rzeczywistości przyglądając się twórczości O'Keeffe. Nie odnosił się jednak do konkretnych obrazów, lecz do całego oeuvre. Opisował różne prace, traktując je jako jedną całość, charakteryzującą się stałym zespołem form i schematem barwnym. Początkowa analiza formalna, usiłująca w sposób obiektywny opisać zobaczone formy, z czasem zaczęła stawać się coraz bardziej poetycka i oderwana od notowania optycznych wrażeń, na korzyść swobodnych impresji autora. Wraz z trwaniem rozbudowanego objętościowo tekstu, spostrzeżenia

¹⁸⁶ The art of Georgia O'Keeffe combines amazingly exquisite subtleties of statement with tremendous boldness of feeling. Fused in her paintings there exist tenderest, rose-petal gradations and widest, most robust oppositions of color. The most complexly varied contraries of tone are juxtaposed with breathtaking freshness. (...) Close upon each other in her vision there lie greatest extremes, the greatest distances, far and near, hot and cold, sweet and bitter, two halves of truth. (...) It is more often the two warm seems in the two triads that will be found juxtaposed in her compositions, and the two cold. Warm orange – red of the calla is fronted with dissolving tropical yellow-green; acid frozen blue-green with cool violet".

zaczęły być coraz bardziej subiektywne, aż wreszcie twórczość O'Keeffe rozpatrzona została przez pryzmat konotacji mistycznych i seksualnych, nie znajdujących bezpośredniego wizualnego ekwiwalentu w pracach. Interpretacja w ostatniej części tekstu została zupełnie oderwana od obrazów malarki i zdominowana przez uniwersalizujący, jak udowodnię, język Rosenfelda, dla którego sztuka jest zaledwie punktem wyjścia do kreowania zupełnie niezależnych od niej znaczeń. W efekcie tekst przechodzi od formalnej, zdystansowanej analizy, ku subiektywnej impresji, a przejście to pozwala na uprawomocnienie się najbardziej kontrowersyjnych tez, dalekich od tego, co dostrzegalne w sztuce O'Keeffe.

Początkowo autor stara się uchwycić zasadnicze cechy kompozycji i napisał: „Sztuka Georgii O'Keeffe zadziwiająco łączy subtelność wypowiedzi z ogromną odwagą w wyrażaniu uczuć. W jej malarstwie mieszają się łagodne gradacje róży z silnie oddziałującymi szerokimi kontrastami koloru. Te najszersze, najbardziej złożone kontrasty zestawiane są z zadziwiająco świeżością. (...) W jej obrazach tuż obok siebie znajdują się największe ekstrema, dalekie jest obok bliskiego, ciepłe koło zimnego, słodkie towarzyszy gorzkiemu, wszystko niczym dwie połówki prawdy. (...) Najczęściej pary ciepłych odcieni występują z zimnymi, łącząc się w dwóch triadach, przeciwstawionych sobie wzajemnie. Ciepły czerwono-pomarańczowy odcień kalii wysuwa się przed niknącą tropikalną zielono-żółtość; kwaśna, zimna błękitna zieleń występuje z chłodnym fioletem”¹⁸⁶.

W powyższym fragmencie, pomimo występowania w nim rozbudowanych porównań i opisów, widoczna jest dążność do możliwie obiektywnego uchwycenia optycznych wrażeń, generowanych przez oko w wyniku oglądu prac. Rosenfeld zwraca uwagę na kolory czy kontrasty, starając się zrekonstruować wrażenie wywoływane w efekcie konfrontacji z płótnem.

Kolejne akapity, w miarę czytania artykułu, zbudowane są jednak w coraz bardziej odmienny sposób. Jak pisał autor: „Malarka okazuje się być zdolną do poruszania się, z najwyższym spokojem i skupieniem, po doznaniach, które są tak intensywne, że niemal trudno je znieść, tak rzadkie i ulotne, aż umysł omdlewa w próbach utrzymania się przy nich; i wreszcie tutaj, w sferze ducha, gdzie światło tli się nisko nad horyzontem, a płomień ciemnieją, aby widzieć tak jak w pełnym słońcu, zrywa z delikatnością i wprawą doświadczonego chirurga, wydobywając trzewia swego pacjenta. (...) Kształty stają się tak delikatne i tkliwe, niczym drżące usta,



¹⁸⁷ „The painter appears able to move with the utmost composure and awareness amid sensations so intense they are wellnigh insupportable, and so rare and evanescent the mind faints in seeking to hold them; and, here in the regions of the spirit where the light is low on the horizon and the very flames darkling, to see clearly, as in fullest noon, and to sever with delicacy and swiftness of the great surgeon aplunge to the entrails of patient (...) most sensitive flower – like shapes. (...) Shapes as tender and sensitive as trembling lips, seem slowly, ecstatically to unfold before eye. (...) There are canvases of O'Keeffe's that make one to feel life in the dim regions where human and animal and plant are one (...) and where the state of existence is blind pressure and dumb unfolding”.

¹⁸⁸ Van Wyck Brooks, *America's Coming Of Age*, Nowy Jork 1923; W. Frank, *op. cit.*; E. Wilson, *The American Earthquake*, Nowy Jork 1979 (publikacja zawiera eseje Wilsona z lat dwudziestych i trzydziestych, tytuł nawiązuje wprost do jednego z wybranych esejów).

¹⁸⁹ *Change and Continuity in American History in the 1920's*, red. J. Breeman, Columbus, 1968; J.D. Hicks, G.E. Mowry, R.E. Burke, *The American Nation*, Boston 1971; R.H. King,

ekstacycznie lecz powoli rozchylające się przed oczami. (...) Niektóre z płócien O'Keeffe wprowadzają w niejasne płaszczyzny, gdzie człowiek, zwierzę i roślina stanowią jedność, (...) gdzie byt jest tylko pędem i ślepy trwaniem¹⁸⁷.

Powyższy fragment znajduje się w dalszej części tekstu Rosenfelda. Wyraźnie zauważalne są rozbudowane zdania i bogatsze słownictwo, które nie są już związane z opisywaniem kolorów i kształtów, ale określają rozmaite egzystencjalne i somatyczne stany. Język stał się pełen drżenia, omdleń, intensywności, tkliwości i ekstazy. Emocjonalność słownika Rosenfelda w tej partii zaczyna być cechą pierwszoplanową. O'Keeffe natomiast przestała być tylko malarką potrafiącą z nieznaną dotąd finezją operować kontrastem, a stała się przewodniczką po tajemniczych obszarach egzystencji, odsłaniającą mechanizmy życia.

Powyższy sposób skonstruowania tekstu nie jest moim zdaniem przypadkowy. Przejście od języka formalnej analizy, która wypływa z obserwacji obrazu, ku językowi poezji i mistycyzmowi, mającym być przez obraz indukowanym, jest zabiegiem głęboko przemyślanym i nie wynikającym wyłącznie z literackich predylekcji Rosenfelda. Charakterystyka malarstwa O'Keeffe, czyniona przez niego w tekście, jest więc zależna nie tylko od obiektywnych właściwości analizowanych prac, ale i skojarzeń, jakie wywołują w autorze zawarte na płótnach formy, oraz celów, jakie krytyk chce realizować przez artykuł. Te związane są z usytuowaniem artystki w modernistycznym dyskursie, który zostaje przez niego dookreślony w dalszych częściach tekstu i związany ze wspomnianym pragnieniem nowoczesności, jak również z zaferowaniem nienawykłej do abstrakcji publiczności atrakcyjnego odczytania nieprzedstawiającej sztuki.

Choć w zaprezentowanych powyżej fragmentach Rosenfeld nie odwołał się jeszcze bezpośrednio do kategorii modernizmu, to w kontekście całego tekstu i jego opisanej dalej wymowy, należy potraktować te wątki jako konstytutywne elementy modernistycznej kategorii. Emocjonalność oraz empatyczność sztuki O'Keeffe czynią ją modernistyczną. Otwiera ona widza na takie aspekty rzeczywistości, które dotąd stanowiły obszar tajemniczy i nieznaną. Cechy, które Rosenfeld przypisuje malarstwu O'Keeffe poszerzają spektrum, które miało znamionować amerykański modernizm, jak charakteryzowali go współcześni¹⁸⁸ Rosenfeldowi oraz badacze tego zagadnienia¹⁸⁹.

A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955, Nowy Jork 1980; I. Leighton, *The Aspirin Age: 1919-1941*, Nowy Jork 2010; H. May, *The End of American Innocence: A Study of First Years of Our Own Time, 1912-1917*, Nowy Jork 1992; A. Wertheim, *The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism, and Nationalism in American Culture, 1908-1917*, Nowy Jork 1976.

¹⁹⁰ W.I. Homer, *op. cit.*, s. 30; List Edwarda Steichena do Alfreda Stieglitza z listopada 1913 roku, Alfred Stieglitz Archive, Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 57; P. Haviland, *untitled*, „Camera Work” nr 47/1914, s. 31; Ch. Rassay, *untitled*, „Camera Work”, nr 47/1914, s. 62.

¹⁹¹ M. de Zayas, *untitled*, „291” nr 4/5/1915, s. 3.

¹⁹² E. Abrahams, *op. cit.*, s. 23-92.

Pierwsze amerykańskie rozpoznania modernizmu pojawiły się na końcu XIX wieku, kiedy świat zaczął zmieniać się szybciej niż w epokach ubiegłych, przemieniając życie jednostek i społeczeństw. Momentowi temu towarzyszył intensywny rozwój polityczny i ekonomiczny oraz związane z nim przemiany społeczno-kulturowe, poprzedzone w drugiej połowie XIX wieku okresem przebudowy państwa po zawieszeniu broni w konfliktach zewnętrznych i wewnętrznych, a także zakończeniem ekspansji kontynentalnej. Ilość, szybkość i wcześniej nieznaną naturą zachodzących zmian znalazła się w centrum zainteresowania ówczesnych. Modernizm, jako wynikający z doświadczenia nowoczesności, sygnalizuje istnienie granicy, oddzielającej minione od przyszłego. Pojęcie zawiera też w sobie szereg znamienych cech, z których najbardziej charakterystyczną jest wiara w pozytywny wymiar zachodzących przemian.

Wyraźnie zaświadcza o tym już same tytuły książek traktujących o Ameryce początków dwudziestego stulecia, pisane przez doświadczających przemian i manifestujące odmienną opisywanych czasów przełomu wieków względem znanej przeszłości. *America's Coming – of – Age* Van Wyck Brooks, *The Re-discovery of America* Waldo Franka czy *The American Earthquake* Edmunda Wilsona, charakteryzowały przedmiot dokonywanego opisu – tytułową Amerykę – w kategoriach dokonującego się w niej kluczowego przełomu oraz osiągnięcia przez nią dojrzałości. Podobne tendencje występowały w wypowiedziach wielu innych, konstatujących zastaną rzeczywistość. Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Haviland czy Charles Rassay¹⁹⁰ akcentowali ową dziejową różnicę na polu estetyki. Pragnęli unieważnienia dawniejszych sposobów myślenia o sztuce, wraz z ich konsekwencjami, uważanymi przez nich za nieprzystające do czasów gwałtownie postępującej modernizacji. Poeta i rysownik Marius de Zayas¹⁹¹ marzył o lepszym nowoczesnym społeczeństwie, podążającym za technologicznymi zmianami, które jak nigdy dotąd przemieniały obserwowane przez niego stosunki międzyludzkie. Randolph Bourne¹⁹² z kolei pragnął ucieleśnienia w Stanach Zjednoczonych nigdy nie wprowadzonej w życie wizji ponadnarodowego państwa, realizacji utopijnej idei demokratycznego tygła. Wspominany już Brooks otwarcie krytykował religijne przywiązanie Amerykanów, mając je za hamulec postępu. Za pozytywny przykład podawał natomiast współczesną sobie laicyzującą się rzeczywistość, której progresywny charakter, jak sądził, miał wynikać z odrzucenia przesądów wiary. Wreszcie



dziejowej różnicy wyraźnie uczynili zadość zwolennicy z gruntu nowoczesnej psychoanalizy, aplikujący ją do refleksji na temat społecznych przemian. Benjamin De Casseres, Floyd Dell, James Oppenheim czy Andre Tridon¹⁹³ upatrywali w indywidualnym poznaniu drogi do intensywnego rozwoju, wychodzącego poza doświadczenie jednostek.

Sposób rozumienia prac O'Keeffe przez Rosenfelda nie stroni od powyższego zestawu cech znamionujących nowoczesność, które wymieniane były przez współczesnych autorowi jako charakterystyczne dla pojęcia modernizmu. Sposób widzenia modernizmu, który nie obcy jest propozycji autora analizowanego tu tekstu, uwypukla się również w analizach współczesnych¹⁹⁴. Nie można jednak ignorować faktu, iż Rosenfeld nie widzi dzieł O'Keeffe jako wyłącznie nowoczesnych. Należy uznać, że propozycja zakwalifikowania obrazów O'Keeffe jako modernistycznych również z powodu ich intuicyjności i penetrowania obszarów tajemnic, zawarta w omówieniu z 1922 roku, wprowadza do zastanych poglądów na temat modernizmu nowe jego aspekty.

2.1.1. Pragnienie nowoczesności

Subiektywny język oraz powiązanie analizowanej sztuki z tajemniczością, która pozwala dotknąć najbardziej sekretnych obszarów życia, wydają się także służyć skupieniu uwagi publiczności. Zadanie to było trudne, bowiem abstrakcyjny malarski idiom we wczesnych latach dwudziestych nie cieszył się w USA popularnością¹⁹⁵. Rosenfeld odwraca więc uwagę czytających od faktu, iż prezentuje sztukę nieprzedstawiającą, koncentrując się na jej niezwykłości i oferowaniu wglądu w dosłownie nieznanne ciemne obszary życia i trudno uchwytnie emocjonalne oraz duchowe stany. Sztuka w ten sposób staje się narzędziem pozwalającym widzom odkryć nowe obszary, które dotąd zdawały się niemożliwe do spenetrowania. Rosenfeld stara się przybliżyć publiczności dzieła O'Keeffe, a jej sztukę propaguje nie tyle przy pomocy pochwały samego warsztatu malarki, a raczej emocjonalnego jej wpływu na odbiorcę.

Jak zostało wyżej powiedziane, działanie Rosenfelda okazuje się być praktyką współgrającą z ówczesnymi sposobami myślenia o sztuce abstrakcyjnej i przeszkodach, jakie wyrażane przez Stieglitza i jego zwolenników pragnienie nowoczesności

napotykało w związku z brakiem przystępności abstrakcyjnego języka malarskiego, radykalnie nowego w świecie przyzwyczajonym do mimetyzmu malarskiego. Aby je pokonać uciekano się do m.in. przeniesienia uwagi z dzieła i jego formy na interpretację tejże¹⁹⁶.

Zainteresowanie wyłącznie formą szybko okazało się nieskuteczne, a teksty ją eksponujące wydawały się czytającym enigmatycznymi, jak pisał o tym z rozczarowaniem inny przyjaciel Stieglitza Sadakichi Hartmann¹⁹⁷. Aby nowoczesna sztuka mogła uzyskać upragnioną szeroką amerykańską publiczność, Stieglitz i jemu podobni zwolennicy nowoczesności zrezygnowali z podkreślania inwencyjnego charakteru dzieł oraz opisywania warsztatu artysty, co dla publiczności niezaznajomionej z formalną stroną abstrakcji było wątkiem nieciekawym. Brak rozpoznawalnych elementów na płótnie dodatkowo potęgował efekt przez pozbawienie dzieł anegdotycznego, a więc prostego w odbiorze wymiaru. Refleksja nad formą i jej korespondencją z widzialnym światem stała się w tych okolicznościach niemożliwa. Dzieło sztuki zaczęło być charakteryzowane i wartościowane zależnie od swojego emocjonalnego wpływu na odbiorcę. Abstrakcja, porównywana do muzyki, posługująca się także amimetycznymi środkami, zaczęła być traktowana jako bodziec do refleksji nad egzystencją. Owa perspektywa szybko zyskała na znaczeniu, faktycznie torując w USA drogę do popularności sztuce nieprzedstawiającej. Rosenfeld, piszący o sztuce O'Keeffe, starał się zaciekawić nią możliwie najszersze grono widzów i sięgał właśnie po taki sposób pisania o abstrakcji, który eksponował jej wymiar afektywny.

Powyższy proces widoczny jest także w praktyce innych autorów, piszących o abstrakcji przed Rosenfeldem. Widać go choćby na łamach czasopism poświęconych nowoczesnej sztuce, powstających w kręgu Stieglitza: wydawanego między 1897 a 1903 rokiem *Camera Notes* oraz następcy tytułu *Camera Work*, wychodzącego do roku 1917. O ile w najwcześniejszych numerach nowoczesna nieprzedstawiająca sztuka była przedmiotem wątpliwości, a autorzy starali się zastanowić nad tym, co w ogóle oferuje formalny brak mimetyzmu, jak uczynił to choćby Charles Caffin w artykule pt. *Impressionism: What is it?*¹⁹⁸ czy J.F. Strauss w tekście *Symbolism*¹⁹⁹ (piszący zresztą jeszcze nie o abstrakcji, a o symbolizmie i impresjonizmie, które dopiero przygotowywały drogę abstrakcji, odchodząc od mimetyzmu), tak w latach późniejszych, zwłaszcza w połowie drugiej dekady XX wieku, uwaga została śmieiej zwrócona ku czystej abstrakcji, która stała się przedmiotem zainteresowania przez swoje emocjonalne

¹⁹³ B. De Casseres, *The Great American Sexquake*, „The International” nr 8/1914; F. Dell, *Intellectual Vagabondage*, Nowy Jork, 1926; F. Dell, *The Science of the Soul*, „The Masses” nr 8/9/1916; J. Oppenheim, *What Jung Has Done*, „New Republic” nr 7/1916; A. Tridon, *Psychoanalysis, Its History, Theory and Practice*, Nowy Jork 1921.

¹⁹⁴ J. Baur, *op. cit.*; M. Baigell, *Artists and Identity in 20th Century America*, Cambridge 2001; M.W. Brown, *op. cit.*; S. Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, Nowy Jork 1959.

¹⁹⁵ J. Baur, *op. cit.*, s. 48–52; M.W. Brown, *op. cit.*, s. 196–202; W. Corn, *op. cit.*, s. XVIII.

¹⁹⁶ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 5; W.I. Homer, *op. cit.*, s. 164–180.

¹⁹⁷ S. Hartman, *On the Vanity of Appreciation*, „Camera Work” nr 5/1904, s. 21–23.

¹⁹⁸ C. Caffin, *Impressionism: What is it?*, „Camera Notes” nr 3/1901, s. 131–136.

¹⁹⁹ J.F. Strauss, *Symbolism*, „Camera Notes” nr 1/ 1901, s. 27–28.



oddziaływanie, jak opisują to Gabrielle Buffet w tekście *Modern Art and the Public*²⁰⁰ czy Roland Rood w *The Origin of the Poetical Feeling in Landscape*²⁰¹.

Obraz, w tym późniejszym ujęciu, traktowany jest jako matryca do wywoływania emocjonalnych stanów o dalekosiężnym wpływie. Rood skoncentrował się na malarstwie, które za punkt wyjścia przyjmuje pejzaż, odchodząc od jego dokładnego realistycznego przedstawiania. Pisał, iż przyroda jest szczególnie dobrym tematem dla emocjonalnego oddziaływania na widza, które wydawało mu się być najważniejszą funkcją nowej sztuki. Zmienność natury uważał za podobną ludzkiej duszy, otwierającą na refleksję nad tymczasowymi i ulotnymi stanami mentalnymi. Wskazywał też, że natura podlega często antropomorfizacji, pozwalając tym mocniej zbliżyć się do pamięci emocji, jakie żywi się nie tylko wobec rzeczy, ale i ludzi. Buffet natomiast wskazała na to, iż dotychczasowa konwencja sztuki mimetycznej uległa wyczerpaniu i dłużej nie licuje z nową, szybko przeobrażającą się codziennością, której nagłe zmiany podważają status wszelkich przedmiotów. Jej zdaniem sztuka nie była już ani optyczną przyjemnością płynącą z przedstawiania tego, co rzeczywiste, ani ekspresją konwencjonalnego piękna, czy ekspozycją poczucia wzniosłości. Sztuka modernistyczna, jak wyraźnie zaznaczyła, jest nowym sposobem na międzyludzką komunikację, który pozwala na przejście ponad wszelką dosłowność i sięgnięcie do tajemnicy bytu o pozamaterialnej i afektywnej istocie.

Aspektami ulegającymi uwypukleniu przy opisywaniu nowej abstrakcyjnej sztuki są więc emocjonalność, subiektywność i operowanie w duchowych zakresach rzeczywistości, co znajdowało swoje wyraźne ucieleśnienie w przywołanym tekście Rosenfelda. Unieważnieniu uległ opis konstrukcji dzieła. Wcześniejsze akademickie metody oglądania i rozumienia sztuki dezaktualizują się. Obraz nie jest już źródłem piękna, tkwiącego w linii i barwie, nie opowiada też już dłużej wielkiej archetypicznej historii. Staje się czymś bardziej intymnym, jednostkowym i introspektywnym. W efekcie widz nie musi być wyposażony w żadne specjalne czy nowe kompetencje pozwalające mu zrozumieć dzieło sztuki, jakich do tej pory wymagała od niego akademicka doktryna. Jedynym potrzebnym narzędziem ma być własna emocjonalność.

Powyższe skonstruowanie dyskursu wobec sztuki modernistycznej demokratyzowało jej odbiór. Środowisko Stieglitz'a, choć piszące dla ograniczonego kręgu odbiorców, z racji swojego pierwszeństwa

²⁰⁰ G. Buffet, *Modern art and the Public*, „Camera Work” nr 6/1913, s. 10–12.

²⁰¹ R. Rood, *The Origin of the Poetical Feeling in Landscape*, „Camera Work” nr 11/1905, s. 23–24.

w poruszaniu spraw nowoczesnej sztuki wpłynęło na szeroko przyjęty sposób rozumienia abstrakcji w latach kolejnych²⁰². Przywoływane powyżej teksty, które znalazły się w specjalistycznym piśmie o sztuce, okazały się być punktem, z którego zdaje się wynikać sposób pisania Rosenfelda. Ten nie mówił jednak o O'Keeffe wyłącznie do specjalistów. Przeciwnie, jak zostało to powiedziane na początku tego rozdziału, swój tekst opublikował na łamach jednego z najbardziej popularnych amerykańskich pism, przybliżając zarówno malarkę, jak i nowoczesną sztukę szerokim masom odbiorców. Modernistyczna działalność O'Keeffe zdaje się być bliższa widzowi, oferując mu jednostkową relację z dziełem, gdzie odbiorca, w efekcie konfrontacji z obrazem, może dokonać wglądu w samego siebie, bez względu na posiadane zaplecze intelektualne. Dzięki temu, grono odbiorców sztuki mogło ulec poszerzeniu. Dziewiętnastowieczny salon ze swoją publiką, ograniczoną liczebnie do tych, którzy zdolni byli odczytywać zawarte na płótnie wyrafinowane sensory, stracił na ważności. Sztuka abstrakcyjna miała szansę stać się bardziej przystępną, zapewniając sobie większą widownię.

Wyłaniający się z tekstu Rosenfelda sposób pisania o nowoczesnej działalności O'Keeffe, koncentrujący się przede wszystkim na jej oddziaływaniu, związany jest z przekonaniem, iż modernistyczna sztuka to obszar demokratyczny, swoiste lustro dla publiki, która w nowej epoce ma zyskiwać wyraźnie egalitarny charakter. W emocjonalnej lekturze Rosenfeld upatruje także silniejszego jej oddziaływania, które wzbogaci ludzkość bardziej niż ograniczony ekskluzywny model malarstwa wieku ubiegłego. Równocześnie O'Keeffe zdaje się być w tej refleksji twórczynią emocjonalnej sztuki nie tylko ze względu na posiadany talent, ale również z racji przyrodzonej płci. Kobieta, o czym będzie mowa dalej, związana od wieków ze sferą prywatną i namiętnościami, wydaje się Rosenfeldowi podmiotem o wiele skuteczniej realizującym taką ideę modernistycznej sztuki od mężczyzn.

Nastawienie na emocjonalną lekturę i duchowe samopoznanie splata się również z ówczesnymi amerykańskimi modami i warunkami. Z jednej strony połączono introspektywny sposób rozumienia sztuki z modną wówczas psychoanalizą, podłączając doświadczenie sztuki pod popularną naukę, która w USA od wczesnych lat XX wieku znajdowała się w centrum zainteresowania nie tyle profesjonalistów, ile szerokich mas klasy średniej²⁰³. Z drugiej strony zaprzęgnięto recepcję abstrakcji do realizacji bieżących projektów społecznych, związanych z formowaniem

²⁰² W. Corn, *op. cit.*, s. 339–350; W. I. Homer, *op. cit.*, s. 257–259.

²⁰³ J. Burnham, *After Freud Left: A Century of Psychoanalysis in America*, Chicago 2012, s. 25–30.



się nowego amerykańskiego i wielokulturowego społeczeństwa w dobie intensywnego rozwoju kraju i kolejnych imigracyjnych fal.

Na początek omówię pierwszy z dwóch powyższych wątków – związania modernistycznej sztuki z psychoanalizą. Sztuka, oddziałująca emocjonalnie i mająca odwoływać się do duchowych zakresów życia publiczności, zaczęła być w początkach XX wieku rozumiana, pod wpływem psychoanalizy, jako narzędzie do poznania samego siebie. Nauki Freuda przybyły do USA wcześniej, na przełomie stuleci, a adepci wiedeńskiego profesora, tacy jak Abraham Brill, Havelock Ellis czy Edward Carpenter szybko zajęli się nowymi ustaleniami relacji psyche i somy, jak piszą o tym Nathan Hale i Kathleen Pyne, badacze zagadnienia²⁰⁴. Przejęcie przez Amerykanów wiedeńskiej idei doprowadziło do wypracowania lokalnej, amerykańskiej specyfiki psychoanalizy²⁰⁵. W jej ramach rozwijano głównie wątek biologicznego wpływu ciała na zachowanie. Uważano, że poznanie intencji stojących u podstaw wielu jednostkowych i społecznych działań jest możliwe, jeśli rozpatrzy się je jako efekt funkcjonowania fizycznego i płciowego organizmu. Świat wewnętrznych przeżyć został więc sprzęgnięty z biologią.

Choć dotychczasowe badania na temat rozwoju amerykańskiej psychoanalizy są znacznie rozwinięte, a wspomniana Pyne odnosiła je do środowiska Stieglitza i funkcjonowania w nim kobiet, to jednak brakuje obserwacji dotyczących wpływu psychoanalizy na formowanie warstwy dyskursywnej o amerykańskiej kulturze. Badacze koncentrują się na powodach, dla których psychoanaliza stała się popularna, na ludziach, którzy stali za jej rozpowszechnieniem i na celach, w jakich korzystano z psychoanalitycznych narzędzi. Jak widać to w książce Pyne, autorka skupia się na wpływie psychoanalizy na kariery artystek, działających na początku XX wieku. Dostrzega, iż wizerunek twórczyń związanych z kręgiem Stieglitza był tworzony w nawiązaniu do pochodzących od Freuda kobiecych archetypów. Wskazuje, iż fotograficzna kariera Gertrudy Käsebier związana była z figurą matki, a Ann Brigman – z nowym typem kobiecości, szukającej tożsamości w ramach opozycji wobec tego, co męskie. Malarki Katherine Nash Rhoades i O'Keeffe łączy zaś z psychoanalityczną koncepcją kobiecości jako wiecznej niedojrzałości (kobiety-dziecka). Publikacja Pyne okazuje się być przydatna i przekonująca, jeśli chodzi o zdanie sprawy ze sposobów promowania artystek kręgu Stieglitza i tworzenia ich artystycznego wizerunku poprzez powiązanie z ówczesnie aktualną modą na psychoanalizę. Publikacja ta nie dotyczy

²⁰⁴ N. Hale, *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917–1985*, Oxford 1995; K. Pyne, *op. cit.*

²⁰⁵ Por.: B. De Casseres, *op. cit.*; W. Carlos Williams, *In the American Grain*, Nowy Jork 1925, s. 110–112; Van Wyck Brooks, *op. cit.*

jednak tego, co interesuje mnie w niniejszej pracy. Nie pokazuje wpływu psychoanalizy na dyskurs o amerykańskiej nowoczesności w tekstach krytycznych, dedykowanych kobietom artystkom. W tej części pracy przedstawię więc sposób rezonowania języka psychoanalizy w wypowiedziach postaci związanych ze Stieglitzem, które rozważały zagadnienie amerykańskiej nowoczesności.

O wpływie języka psychoanalizy na środowisko Stieglitza świadczą teksty w prasie, zamieszczane w wydawanych przez tego nowojorskiego promotora *Camera Notes* i *Camera Work* oraz 291²⁰⁶. Świadczy o nim również fakt, iż Stieglitz planował jeden z numerów 291 w całości poświęcić psychoanalizie, jak pisał o tym jego przyjaciel Edmund Wilson na łamach *Vanity Fair* w tekście popularyzującym użycie psychoanalizy do rozumienia rzeczywistości, także tej pozaartystycznej²⁰⁷. Skale oddziaływania psychoanalizy na amerykański język sztuki była więc ogromna. Adepci nauk Freuda zaoferowali Amerykanom tak potrzebne na przełomie wieków nowe rozumienie świata i samych ludzi, zmuszonych do życia w szybko przeobrażającej się rzeczywistości. Psychoanaliza, poza tłumaczeniem przyczyn ludzkich działań, mówiła o samym wnętrzu człowieka, które dotąd nie znajdowało się w innym niż religijne centrum zainteresowania, dając odpór poznawczym potrzebom w sekularyzującej się epoce.

Samopoznanie zostało przez amerykańskich psychoanalityków i zwolenników nowoczesności uznane za remedium na, jak wówczas mówiono, amerykańską bolączkę oderwania od tego, co niematerialne, tym mocniej popularyzując wśród jednostek dokonywanie pogłębionego wglądu w samych siebie. Dyskusja, tocząca się w piśmie 291 w latach 1915–1916, jest dobrym przykładem tej tendencji i przez jej pryzmat będę ową dyskusję rekonstruowała. Jak pisała Agnes Ernst Mayer, pogłębiony wgląd w samych siebie pozwala sięgnąć duchowych zakresów egzystencji: uczuć, emocji i złożonych przemysłów, przywracając duchową harmonię świata, zatraconą w gorączkowym rozwoju²⁰⁸. Samopoznanie potraktowano więc jako remedium na ograniczenia tkwiące w pogoni za tym, co materialne, a rzekomo dominujące życie w początkach XX wieku. Samopoznanie, jak zaznaczył to Marius de Zayas, odgrywało również istotną rolę w kształtowaniu się nowej amerykańskiej tożsamości, która w obliczu dominującej wielokulturowości, związanej ze wzmożoną imigracją i ciągłym poszukiwaniem nowych rąk do pracy, potrzebowała uniwersalnych, a tak brakujących fundamentów dla budowania międzyludzkiej więzi²⁰⁹. Za wspólne uznał elementarne emocje i uczucia

²⁰⁶ P. Haviland, *op. cit.*, s. 31; C. Rassay, *op. cit.*, s. 61.

²⁰⁷ E. Wilson, *The progress of psychoanalysis*, „*Vanity Fair*” nr 16/1920, s. 41.

²⁰⁸ A. Ernst Meyer, *op. cit.*, s. 3.

²⁰⁹ M. de Zayas, *bez tytułu*, „291” nr 12/1916, s. 2.



towarzyszące każdemu bez względu na pochodzenie i kulturowy bagaż doświadczeń. Stwierdził, że pragnienie miłości, akceptacji czy zrozumienia, jak i emocje radości bądź smutku, jako wspólne wszystkim, zaważą na stworzeniu wspólnoty opartej o siłę wzajemnego zrozumienia i empatii.

Propozycja Rosenfelda, rozpatrującego sztukę O'Keeffe w odniesieniu do idei demokratycznej wspólnotowości opartej o empatię, zyskuje wyraźne odniesienie do współczesnych autorowi problemów. Malarstwo kobiety oferuje bowiem, jak zaznacza autor, wgląd w ulotne i tajemnicze stany mentalne. Dzieje się tak zdaniem Rosenfelda za sprawą dysharmonii, które w płótnach O'Keeffe występują z nieznaną intensywnością. Pozwalają one uchwycić stany dotąd zdające się być nadto efemeryczne, które, zatrzymane na płótnie, wreszcie poddają się zintensyfikowanym rozważaniom. Jej prace generują emocje, umożliwiające budowę empatycznej wspólnoty porozumienia, odczuwania kolektywnej radości, melancholii, wreszcie poczucia życia w kobiecej skórze.

Kwestia samopoznania, zapośredniczona przez naukową teorię psychoanalizy, w sposób szczególny sprzęgła się w początkach stulecia z doświadczeniem płci, co pobrzmiwa w wypowiedzi Rosenfelda. Píše on, iż O'Keeffe ukazuje w swojej sztuce uniwersalną, prawdziwą kobiecość, wraz z jej podświadomymi pokładami²¹⁰. Postrzeganie płci wiązało się wówczas z kilkoma aktualnymi dyskursami. Po pierwsze, rozważania na temat płci łączyły się z problemem wypracowywania nowych wzorów męskości i kobiecości, które będą przedmiotem mojego zainteresowania w dalszej części tej pracy. Wynikły one z historycznych kolei: wzmożonej industrializacji USA w początkach XX wieku i otwarcia się na kobiety rynku pracy. Zmiany te doprowadziły do unieważnienia dawnych przekonań na temat tego, co męskie i żeńskie. Po drugie, obie płcie stały się ważne jako przedmioty opisu psychoanalizy, a zainteresowanie tym, co znamionuje kobiece i męskie, stało się obiektem powszechnych dyskusji. Po trzecie, płeć uplasowała się jako ważna kategoria w budowaniu poczucia amerykańskości jako empatycznej wspólnoty porozumienia. W efekcie dyskurs dotyczący płci zaangażowany został, jak udowodnię, w ówczesne projekty społeczne, oddziałując na refleksję nad sztuką.

Ostatnia możliwość, związana z budowaniem amerykańskiej wspólnoty porozumienia, wymaga szerszego omówienia, gdyż, w przeciwieństwie do pozostałych, nie znalazła miejsca w dotychczasowych badaniach²¹¹. Ponadto jej konsekwencje w największym

²¹⁰ „Because she feels clearly where she is woman most (...). Her consciousness is akin to do something that one feels strongly blindly (...)”.

²¹¹ Kwestia zainteresowania psychoanalizą w związku z przemianami społecznymi została szeroko omówiona przez Vivienne Fryd (Por. V. Fryd, *op. cit.*), natomiast psychoanalityczne umocowanie refleksji nad płcią podejmowali badacze amerykańskiej psychoanalizy por.: J. Burnham, *op. cit.*; N. Hale, *op. cit.*; L. Samuel, *Shrink: A Cultural History of Psychoanalysis*, Lincoln 2013.

²¹² Van Wyck Brooks, *op. cit.*, s. 180.

²¹³ P. Haviland, *op. cit.*, s. 31; Ch. E.S. Rassay, *op. cit.*, s. 61; M. de Zayas, *bez tytułu*, „291” nr 12/1916, s. 2.

²¹⁴ List Edwarda Staichena do Alfreda Stieglitza z listopada 1913. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 2; List Alfreda Stieglitza do Johna G. Bullocka z 26 marca 1917. Za: W.I. Homer, *op. cit.*, s. 79; C. Connor, *op. cit.*, s. 4; A. Ernst Meyer, *op. cit.*, s. 3.

²¹⁵ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 3–18; W. Frank, *Time Exposures*, Nowy Jork 1926; J. Huneker, *Matisse, Picasso, and Others*, w: tegoż *The Pathos...*, *op. cit.*; M. de Zayas, *bez tytułu*, „291” nr 1/1915, s. 2; M. de Zayas, *bez tytułu*, „291” nr 7/8/1915, s. 1; M. de Zayas, *Modern Art in Connection with Negro Art*, „Camera Work” nr 48/1916, s. 7.

stopniu uwidaczniają się w sposobie pisania Rosenfelda. Płeć w pierwszych dekadach XX wieku jawiła się jako kategoria niezwykle uniwersalna, posiadająca zaledwie dwa warianty o łatwych do uchwycenia różnicach, o czym w 1915 roku napisał Van Wyck Brooks w *America's – Coming – of – Age*²¹². Płciowe samopoznanie w jego ujęciu stanowiło o otwarciu na pełnię ludzkiej natury, przynosząc jednostkową i zbiorową harmonię oraz społeczne porozumienie, osiągnane przez dostrzeżenie zalet i ograniczeń wynikających z płci, a rzutujących na ludzkie działania. Okazało się ono odgrywać istotną rolę również w rozliczeniach z przeszłością. Eksploracja kwestii płci, zachowań, odczuć, emocji i społecznych oczekiwań z niej wynikających wyraźnie odcinała się od wcześniejszego braku tego rodzaju refleksji, wypartej z religijnych powodów przez pierwszych protestanckich osadników w Ameryce Północnej.

Płeć zaczęła jawić się jako kategoria uniwersalna, możliwa do przypisania każdemu bez względu na jego pochodzenie lub doświadczenie. Zaledwie dwa możliwe warianty – męski i kobiecy – zdawały się umożliwić jej dogłębne poznanie, a myśl o bardziej skomplikowanym układzie biorącym pod uwagę kwestie kulturowe, w tamtym czasie i w kontekście amerykańskiej refleksji społecznej, nie występowała. Postulowane w taki sposób samopoznanie, a zwłaszcza poznanie płci, zmierzające do budowania ludzkiego porozumienia i amerykańskiej wspólnoty, przeniknęły w kręgu Stieglitza do myślenia o sztuce i artyście. Uwidacznia się ono zwłaszcza we wspomnianych już tekstach pisanych przez Paula Havilanda i Charlesa Rassaya, eksponujących psychoanalityczne podejście²¹³. W korespondencji Edwarda Steichena ze Stieglitzem, a także w tekstach teoretycznych Agnes Ernst Meyer, rysuje się niezatarta wiara w zmianotwórczy potencjał sztuki, która, przemawiając indywidualnie do odbiorcy, oddziałuje na całe społeczeństwo²¹⁴. Zdaniem tych autorów twórca winien, dzięki szczeremu wglądowi w samego siebie, ukazywać fundamentalne emocje i doświadczenia. W tych mieli się odnaleźć odbiorcy, których połączyła więź wynikająca z jedności odczuwania tego samego w efekcie patrzenia na jedno dzieło. Konsekwencją owego poglądu jest uznanie dzieła podwójną emanacją twórcy, jak sformułował to po raz pierwszy James Huneker, wpływając na zaprzyjaźnionych ze Stieglitzem autorów piszących dla 291: de Zayasa i Waldo Franka²¹⁵. Dzieło rozumiano więc jako świadectwo uczuć twórcy i jego fizyczności. Namacalna obecność uwidaczniała się nie tylko w malarskim geście, ale manifestowała się przez zapośredniczenie pokazywanych form w osobistym cielesnym i płciowym



doświadczeniu²¹⁶. Obraz nie tylko miał być efektem ujawniania się energii, wynikającej z doświadczenia płci, skutkującej specyficznym zakomponowaniem form, które pozwalają widzowi spojrzeć w głąb siebie. Dzieło u Rosenfelda zawiera w sobie emocje twórcy, które stają się czytelne dla widzów, pozwalając im na odczucie dokładnie tych stanów, jakie towarzyszyły artyście w momencie powstawania dzieła.

Powyższe poglądy wpłynęły na pojawiające się w tekście sposoby przedstawiania O'Keeffe jako kobiety i artystki. Ma ona bowiem, zdaniem Rosenfelda, pokazywać tajemnice życia i śmierci, znikania i odradzania się²¹⁷, które stereotypowo łączone są z kobiecością i żeńskimi możliwościami wydawania na świat potomstwa. W dalszych partiach tekstu relacja ta będzie jeszcze mocniej podkreślana przez autora i zostanie przeanalizowana przeze mnie w ostatnim podrozdziale. O'Keeffe jest w płótnach obecna w dwójnasób. Jej prace są możliwe do emocjonalnego przeczytania, oferując widzowi wgląd we własne wnętrze, ale i w duszę artystki. Pozwalają publiczności poczuć to, co czuje kobieta, zbliżyć się do zakumulowanej przez nią wiedzy oraz skonfrontować jednostkową emocjonalną lekturę dzieła z innymi punktami widzenia, wyrażanymi przez autora oraz innych uczestników świata sztuki. Wymiana wrażeń powstających w widzach poprzez oglądanie dzieła zaświadczać ma z jednej strony o różnicowaniu ludzkich doznań, z drugiej – o wspólnocie w postrzeganiu tego, co esencjonalne – w tym przypadku esencjonalnie kobiece.

Rosenfeld wydaje się mieć nadzieję, iż określenie obrazów twórczyni jako emocjonalnych i zachęcających publiczność do wglądu w siebie, oswoi widownię z abstrakcją. Używany przez niego język okazuje się być narzędziem pozwalającym sprostać temu zadaniu. Nieprzedstawiająca forma zostaje przesunięta na dalszy plan. W ten sposób należy tłumaczyć brak odwołań do konkretnych obrazów i potraktowanie malarstwa O'Keeffe jako jednej całości. Język mistyki i silnych odczuć ma przykuwać uwagę. Oferować, zamiast estetycznego doświadczenia formy, doświadczenie emocjonalne, służące za narzędzie do penetracji nieznanego zakresu egzystencji. Proponować nowy interesujący typ lektury sztuki, bardziej przystępny, bo nie wymagający dodatkowych intelektualnych kompetencji. Ponadto wewnętrzna logika dzieła ma zafrapować miłośników psychoanalizy, gdzie obraz staje się przedmiotem emocjonalnego dociekania, pozwalając na wcielenie się w aktywnie analizujący podmiot z dotychczasowo biernych czytelników publikacji z tej właśnie dziedziny. Wreszcie

²¹⁶ W. Frank, *The Re-discovery...*, op. cit., s. 23; List Alfreda Stieglitza do Williama Orisona z 22 grudnia 1911. Za: W.I. Homer, op. cit., s. 77; List Alfreda Stieglitza do R. C. Bayley z 29 kwietnia 1912. Za: E. Abrahams, op. cit., s. 199.

²¹⁷ „There are spots in this work wherein the artist seems to bring before one the outline of a whole universe, an entire course of life, mysterious cycles of birth and reproduction and death, expressed through terms of woman's body”.

²¹⁸ „Because she feels clearly where she is a woman most (...). Her consciousness is akin to do something that one feels strongly blindly (...)”.

²¹⁹ „Chords of complementary colors are made to abut their flames directly upon one another, filling with delicate and forceful thrust and counterthrust the space of her canvases. Through this Virginnan, the polyharmonies of the compositions of Stravinsky and of Leo Ornstein seem to have begotten sisters in the sister art of painting”.

²²⁰ „Her work exhibits passage upon passage comparable to nothing more justly than to the powerfully resistant planes or close intricate harmony characteristic for some of modern music. (...) And as modern music is no more removed from both the polyphony of the madrigalists and the predominantly homophonic effects of the romantic composers, then this painting from both the ruggedly but simply interplaying arenas of the renaissance, and close, gentle, melting harmonies of the impressionists”.

obrazy O'Keeffe zostają wpisane wyraźnie, za pomocą języka używanego przez Rosenfelda, w zmianotwórczy dyskurs. Mają budować porozumienie, pokazywać kobiecą stronę egzystencji²¹⁸ i w ten sposób pozwolić na zidentyfikowanie się z nimi innym kobietom, a mężczyznom umożliwić poznanie owej tajemniczej żeńskości, budując harmonię i porozumienie między płciami, gdzie duchowe introspektywne aspekty rzeczywistości dominują nad tymi materialnymi. Zdobyta w ten sposób wiedza i doświadczenie sztuki mają wychodzić poza obrazową rzeczywistość, budując wspólnotowe amerykańskie empatyczne społeczeństwo. Pragnienie nowoczesności nie jest skierowane ku sztuce, lecz wychodzi poza nią, reformując całą rzeczywistość i kreśląc dla niej dalsze perspektywy rozwoju.

2.1.2. Dźwięki modernizmu

Opis twórczości O'Keeffe jako znamionującej się kontrastami również buduje znaczenie modernizmu. Kontrasty zostały przez Rosenfelda skojarzone z nowoczesną muzyką. Jak ujął to autor: „Akordy komplementarnych kolorów przylegają do siebie niczym języki ognia, wypełniając jej płótna kontrastami z siłą, ale i delikatnością. Dzięki temu ta pochodząca z Wirginii malarka przysporzyła poliharmonicznym kompozycjom Strawinskiego i Leo Ornsteina siostry w siostrzanym medium malarstwa”²¹⁹.

Muzyczne porównania były przez niego kontynuowane: „Jej prace, pasaż po pasażu, przejście po przejściu, ujawniają, tak jak nic innego w świecie, mocarne plany i ścisłe powikłane harmonie, charakterystyczne dla współczesnej muzyki. (...) I tak jak modernistyczna muzyka nie jest wyzuta z polifonii madrygalistów ani z tradycji, zdominowanej homofonicznymi efektami romantycznych kompozytorów, tak te obrazy są poszarpane i chropowate; są areną gdzie odżywają łagodne, rozptylające się harmonie impresjonistów”²²⁰.

Porównanie malarstwa O'Keeffe do nowoczesnej modernistycznej muzyki, zmusza do przyjrzenia się jej fenomenowi, zwłaszcza że dotąd historia związków modernistycznego malarstwa amerykańskiego kręgu Stieglitza z nowoczesną muzyką nie były przedmiotem szerszych rozważań. Sztuka O'Keeffe jest przez Rosenfelda czytana jako bazująca na właściwych muzyce kompozycyjnych dysharmoniach, impresyjnym sposobie myślenia



o dźwiękach, które bardziej niż przeżyć wizualnych miały dostarczać wrażeń, uczuć i emocji. Taka propozycja odczytania wydaje się wynikać z fascynacji autora nowoczesną muzyką, o czym pisałam na początku rozdziału. Często kompozytorzy w nowoczesnych utworach stosowali symultanicznie występujące partie dźwięków, które w klasycznej muzyce epok wcześniejszych zostałyby rozdzielone bądź spasowane ze sobą tak, aby generowały wrażenie harmonii, nie pozostając ze sobą w kontraście²²¹. Muzyczny pasaż, stosowany oszczędnie, stanowiący dotąd wirtuozerskie przejście między jedną grupą zgodnych dźwięków, a drugą zgoła odmienną, zorganizowaną według innej zasady w warunkach nowoczesności, stał się wykorzystywanym na potęgę środkiem. Nowoczesna muzyka na początkach dwudziestego wieku operowała przeciwstawnymi elementami. Tworzyła szorstką powierzchnię dźwięków, dających nie tyle bezpośrednią estetyczną przyjemność, ile płaszczyznę dla inicjowanej emocjami refleksji.

Twórczość O'Keeffe w świetle tekstu opiera się na pozbawionych tradycyjnej harmonii zestawieniach nie dźwiękowych, lecz barwnych. Malarka posługuje się według autora mocnymi kontrastami koloru, które, tak jak muzyka, mają pojawiać się przed okiem widza niczym w wirtuozerskim harmonicznym zwrocie. W przeciwieństwie do tradycji, O'Keeffe w swoich nowoczesnych pracach wykonuje, jak mówi Rosenfeld, wizualną woltę za woltą, pasaż za pasażem, wystawiając na próbę znane harmonie, stosowane przez twórców z przeszłości. Ponadto jej sztuka, dzięki opisaniu jej muzyczną analogią poliharmonii, a więc równoczesnego operowania kilkoma różnymi porządkami harmonicznymi, wydaje się być charakteryzowana jako wizualnie symultaniczna. Odnacza się równoczesnym pojawianiem się planów, plam i barw, gdzie poszczególne części pracy nie występują na siatkówce oka po kolei, ale robią to równocześnie. Rezygnując z figuralności i planowego rozmieszczenia elementów, operując abstrakcyjnym językiem, O'Keeffe staje się, niczym modernistyczny kompozytor, twórczynią wystawiającą widowisko na próbę, oferując im, w miejsce starych, nowe sposoby doświadczania sztuki.

Język Rosenfelda stara się odtworzyć w medium słownym zarówno dźwiękową konstrukcję modernistycznego utworu muzycznego, jak również wizualną przestrzeń kompozycji O'Keeffe. Muzyczny pasaż staje się synonimem dla radykalnego kontrastu barwnego, który uderza w malowanych przez kobietę płótnach. Brak odniesienia zwizualizowanych przez malarzkę form do rzeczywistości odpowiada abstrakcyjnej formule muzyki. Odejście do tradycyjnego

²²¹ *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, red. D. Albright, Chicago, 2004; *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, red. B. Heile, C. Wilson, Londyn 2018.

rozmieszczenia elementów w ramach obrazu na rzecz kompozycji przygodnej powiązane zostaje z polifonią i madrygałem mieszającym różnorakie linie melodyczne, o których kwiecistym językiem przemawia Rosenfeld. Siła i równoczesna delikatność kompozycji artystki, odpowiada zdaniem recenzenta symultanicznemu charakterowi nowej muzyki.

Rosenfeld ponownie kieruje uwagę ku emocjonalnym zasobom malarstwa. Nowoczesna sztuka Georgii O'Keeffe nie jest przezeń charakteryzowana formalną wirtuozeryą, lecz afektywnym wymiarem, jakiego dostarcza. Porównanie to pozwala wpisać malarstwo do modernistycznego idiomu. Wydaje się, iż modernizm w muzyce, jako zjawisko wcześniejsze, stanowi dla Rosenfelda punkt odniesienia. Autor ukazuje jak należałoby kwalifikować jej prace, łącząc je z muzycznym typem przeżycia estetycznego. Owo przeżycie nastawione jest nie tyle na dostarczanie przyjemności czy odzwierciedlenie widzialnego, ile raczej na przysporzenie wiedzy, wynikającej z emocji i ujawnienia pełnej rozbieżności natury tego, co realne.

W proponowanej przez Rosenfelda narracji o związku sztuki z nowoczesną muzyką widać łączność z wcześniejszymi ustaleniami dotyczącymi emocjonalnego wpływu twórczości plastycznej na widzów. Autor stwierdza, iż zobaczone przez niego w obrazach twórczyni ostre i pozornie niepasujące zestawienia otwierają na wielość estetycznych doświadczeń oraz generują rozmaite stany ducha. Obrazy nie tyle uwodzą swoją formą, ile uwrażliwiają na różne porządki, które, harmonijnie współegzystując w płótnach, stają się wzorem dla pozaobrazowej rzeczywistości. Kategoria nowoczesności miesza w sobie to, co emocjonalne i nastawione na wspólnotę, z pragnieniem tolerancji dla wielorakich i nierzadko niezgodnych aspektów rzeczywistości. Muzyczne konotacje stają się więc przestrzenią potwierdzającą przeświadczenie o konieczności wzmacniania sztuką zdolnością empatyzowania i zrozumienia dla różnorodnych elementów otaczającego świata. Sztuka O'Keeffe, staje się w analizie Rosenfelda narzędziem w procesie budowania amerykańskiej nowoczesnej wspólnoty. Wywołując emocje, pozwala połączyć się widowni we współodczuwaniu.

Rozpoznanie konstytutywnej dla nowoczesności roli harmonijnej współegzystencji łączy się z amerykańskim kontekstem przełomu XIX i XX wieku. Kwestia wspólnotowości i tolerancji była ważna dla ówczesnych, rezonując w amerykańskiej refleksji o nowoczesności od czasów Walta Whitmana²²², co jeszcze będzie przedmiotem

²²² E. Abrahams, *op. cit.*, s. IX.



szczegółowych analiz w tej pracy. Tolerancja okazała się być zasadniczą wartością. Pozwalała integrować wewnętrznie zróżnicowany młody amerykański naród. Jak napisał Chris Beneke, badacz historii tolerancji w USA, była ona niezwykle ważna dla Amerykanów, ewoluując tak, iż zaczęła być filarem dla amerykańskiej państwowości²²³. Pierwotnie, w okresie od założenia Stanów Zjednoczonych do końca XVIII wieku, tolerancja łączyła się z pragnieniem wolności dla różnorodnych praktyk religijnych, które uwodziło tak wielu Europejczyków, nie mogących w swoich krajach praktykować wiary zgodnie z indywidualnymi zapatrywaniami²²⁴. Uzyskana na nowym amerykańskim lądzie wolność religijna i poszanowanie dla innych sposobów wyznawania wiary postrzegane były jako zasadnicze wartości. Zrozumienie dla odmienności stało się fundamentem amerykańskiej tożsamości, począwszy od XIX wieku, a wszelkie zamachy na tolerancję uważane były za realne niebezpieczeństwo dla porządku²²⁵.

Odwołanie się przez Rosenfelda do powyższej idei wynika z chęci zwrócenia się ku bieżącym problemom początku XX wieku, będącym przedmiotem szczegółowego omówienia w kolejnych podrozdziałach, związanym z poszukiwaniem wspólnego mianownika dla wielokulturowego społeczeństwa w USA. Dla intelektualno-artystycznego kręgu Stieglitza poszukiwania te ogniskowały się w sztuce nieprzedstawiającej, jako obszarze, który ich zdaniem może pozytywnie wpływać na pozaobrazową realność społeczną²²⁶.

Rosenfeld w dalszej partii tekstu rozważał przez pryzmat analizy twórczości O'Keeffe nie tylko to, czym jest modernizm, ale i sylwetkę modernistycznego malarza. Pisał: „Wielu nowoczesnych malarzy dostrzegło relatywność wszelkiego koloru; poczuło, iż każdy odcień implikuje obecność jakiejś formy lub jej aspektu, oraz że kolor ma swoje idealne dopełnienie, które daje mu siłę; następnie wyrazili owo dopełnianie się w swoich pracach”²²⁷.

Modernistyczni malarze są więc u Rosenfelda przedstawicielami pewnej tendencji. W jej ramach twórcy interesują się kolorem i relacjami w jakie wchodzi z sobą barwy, aby móc pokazywać je w ich pełni, na tle, które najlepiej uwidacznia specyfikę danego odcienia. W efekcie z tekstu Rosenfelda wyłania się bardzo koherentna wizja modernizmu jako tendencji, przejawianej przez niektórych nowoczesnych twórców, w tym i O'Keeffe. Modernistyczny, wypracowywany przez nich styl, niczym soczewka ogniskuje w sobie to, czym odznaczać ma się nowoczesna

realność. Formalne kontrasty mają uwrażliwiać na różność, a także eksponować ją. Obserwacja ta ma swoje przełożenie nie tylko na rozumienie płótna, ale i na rzeczywistość poza nim. Jak zaznaczył autor w zakończeniu artykułu, powracając do rozumienia modernizmu jako nowej epoki, O'Keeffe ma wyrażać uczucia przepelniające młodych Amerykanów: „Jej świadomość jest podobna do czegoś, co odczuwa się na oślepie, co dręczy najbardziej nowoczesnych mężczyzn i kobiety na obszarze całego tego kraju”²²⁸.

Rosenfeld rozumie modernizm jako nowoczesną tendencję malarską, która odpowiada uczuciom i problemom najmłodszych generacji amerykańskich obywateli. Według jego ujęcia, nowoczesny modernistyczny styl odznacza się odejściem od tradycyjnie pojmowanej harmonii, w miejsce której oferuje się nowy sposób myślenia o dziele.

Nowoczesne, postulowane przez Rosenfelda dzieło, może więc odznaczać się trudnymi dla ludzkiego oka zestawieniami koloru. Podobnie jak awangardowa muzyka, wywołując może skrajne emocje, operując środkami dotąd nieznanymi, budząc poczucie dysonansu, konfliktu a nawet niezgody. Takie dzieło może charakteryzować się nie zrównoważoną strukturą, w ramach której poszczególne elementy walczą o uwagę, oddziałując równocześnie na oko, stymulując je dużą ilością różnorodnych bodźców, budując totalne i obezwładniające wizualne wrażenie. Wrażenie to, jak dalej wskazywał Rosenfeld, w swoim chaosie i ogromie konfrontuje widza z prawdą o rzeczywistości i egzystencji, wprowadzając w metafizyczne stany związane z zagadką życia i śmierci: „Są miejsca w tych pracach, gdzie artystka wydaje się przenosić zarys całego kosmosu, jak i cyklu życia – tajemniczego cyklu narodzin, rozmnażania i śmierci, który został wyrażony poprzez kobiece ciało”²²⁹.

Omawiany fragment, znajdujący się w centralnej partii tekstu, stanowi o wyciągniętym przez autora wniosku. Wywodzi się on z formalnej analizy prac O'Keeffe i rozpoznania ich jako reprezentujących modernistyczny styl, który stanowi projekcję szerszego nowoczesnego porządku rzeczywistości, a przede wszystkim jego pożądanego kształtu. Z obserwacji płócien Rosenfeld przechodzi ku własnemu ich rozumieniu; uczuciom, które budzą się w nim w wyniku ich zobaczenia. Interpretacja nie zasadza się na obiektywnych elementach twórczości artystki, ale na wrażeniach przez nie generowanych. Rosenfeld wykorzystuje więc propagowany przez siebie mechanizm rozumienia sztuki jako bodźca wyzwalającego emocje. Uderzająca jest wspomniana

2.1. NOWOJORSKIE PRAKTYKI

²²³ C. Beneke, *Beyond Toleration: The Religious Origins of American Pluralism*, Oxford 2008, s. 3–13.

²²⁴ *Ibidem*, s. 15–48.

²²⁵ *Ibidem*, s. 79–112.

²²⁶ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 150–156.

²²⁷ „Many modern painters have perceived the relativity of all color, have felt that every hue implies the presence in some form or other of its complements, its ideal opponent that gives it force; and have expressed those complements in their work”.

²²⁸ „Her consciousness is akin to something that one feels stirring blindly and anguished in newest men and women all through the land”.

²²⁹ „There are spots in this work wherein the artist seems to bring before one the outline of a whole universe and entire course of life, mysterious cycles of birth and reproduction and death, expressed through terms of woman's body”.



wcześniej ewolucja stylu pisania, od dążącego do obiektywizacji, do coraz bardziej subiektywnego, zmierzającego najpierw ku poezji, a później ku metafizyce, za pomocą której udaje się przejść od namysłu nad sztuką ku rozważaniom realności pozaobrazowej. Język autora jest uniwersalizujący. Ukrywa w części interpretacji autorską podmiotowość i rozpościera autorytet krytyka. Służy to przeniesieniu wypowiedzi Rosenfelda z obszaru interpretacji ku obowiązującej wykładni. Jego artykuł, choć propaguje polifoniczne punkty widzenia, w żaden sposób nie realizuje takiego zamierzenia. Oferuje indywidualną perspektywę, która, wykreowana przez specjalistę od spraw sztuki, może przez publiczność, nienawykłą do osobistej interpretacji dzieł artystycznych, zostać odebrana jako obowiązująca. Sposób pisania Rosenfelda zachowuje zatem spójność z praktykami występującymi w kręgu Stieglitza dotyczącymi interpretacji sztuki²³⁰, sygnalizowanymi przy omówieniu tekstu Tyrella. Autor ten, pisząc o praktykach interpretowania abstrakcji, choć postulował recepcyjną wolność, to równocześnie generował wyrazistą wykładnię, w której nie było miejsca na alternatywne punkty widzenia lub wątpliwości.

2.1.3. Sztuka kobiecych form

W części interpretacji Rosenfelda sztuka O'Keeffe staje się ogniwem zagadki życia i śmierci. Pokazywać ma porządek rzeczywistości, swoisty cykl narodzin i śmierci, trwanie i obietnicę odrodzenia. W tej partii tekstu niemożliwy do zignorowania staje się język, przepełniony metaforami, dla których kobiece ciało staje się źródłem wykorzystywanych form.

Z obszaru interpretacji Rosenfeld przeszedł w obszar ustalania nowych faktów, a obecność form wynikających z kobiecego ciała w obrazach malarki ma wynikać z zasobu duchowego przez nią posiadanego. Pisał: „Połączenie śmiałości i subtelności, takie jak to istniejące w kolorze u O'Keeffe, istnieje także w jej umyśle i przez ten umysł je ono wyrażane”²³¹. W tym miejscu autor dokonał interesującego przejścia. Wprowadzenie nowych informacji, o de facto trudnej do zweryfikowania prawdziwości, w obszar interpretacji pozwala im na uprawomocnienie się. Nowe dane o sposobie podejmowania przez malarkę artystycznych decyzji wnikają w warstwę interpretacji. Z jednej strony, wydają się nie potrzebować dodatkowej bazującej na faktach rewizji, znajdując

²³⁰ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 48.

²³¹ „Combination of boldness and subtlety like the one which exists in the color of O'Keeffe exists also in the shape born in her mind with her color – schemes, and expressed by them”.

się w partii tekstu będącej obszarem już odautorskich ustaleń. Z drugiej, wtapiając się w język interpretacji przemycając doń pewne ustalenia, zyskujące obiektywizującą moc.

Prace O'Keeffe powstają więc w wyniku przełożenia zgromadzonego przez autorkę osobistego bagażu doświadczeń na artystyczną praktykę. Rosenfeld odnosi się w tym miejscu do opisanego powyżej przeświadczenia, iż obraz jest emanacją twórcy. Ta pozwala odnaleźć się odbiorcy w proponowanej wizji artystycznej. Dzieje się tak poprzez znalezienie punktów styčných, łączących odbiorcę z artystą, a tkwiących w sferze ogólnoludzkich doświadczeń. Sztuka malarki staje się według Rosenfelda formą komunikacji, o której pisał w 1903 roku Edward Steichen, twierdzący iż sensem nowoczesnej sztuki jest budowanie pomiędzy ludźmi nowego sposobu porozumienia, mającego uczynić lepszą nie tylko sztukę, ale wręcz całą rzeczywistość²³².

Rosenfeld wpisuje malarkę w obiektywizującą tradycję zachodniego malarstwa, gdzie artysta jest nie tyle demiurkiem, stwarzającym coś z niczego, ale jednostką potrafiącą przełożyć swoją wiedzę i doświadczenie na obraz²³³. Praktyka twórcza O'Keeffe zostaje więc przez niego opisana w kategoriach stosowanych dotąd wobec męskich twórców, którzy malują to, co wiedzą. Ponadto decyzje malarskie podejmowane przez kobietę są charakteryzowane jako szybkie i pewne, cechy do tej pory charakterystyczne dla mężczyzn i dyskursu opisującego męską obecność w świecie sztuki, jak pisze Lucy Ferguson, badaczka narracji dotyczącej pracy kobiet oraz mężczyzn²³⁴.

Wgląd w ówczesną konstrukcję artysty dają teksty z epoki, pisane przez sympatyków i członków kręgu Stieglitza. Jedną z najważniejszych kwestii, o których pisali, był czynnik zmianotwórczości. Artysta winien być wyposażony, jak wskazywali Charles Rassay i Paul Haviland, w zmysł obserwacji, narzędzie niezbędne dla tworzenia dobrej, prawdziwej i oddziałującej na widza sztuki²³⁵. Samo dzieło sztuki było natomiast, jak podsumował to Marsden Hartley w liście do Gertrudy Stein, wypadkową doświadczenia rzeczywistości i wspomnianego już bagażu prywatnych doświadczeń artysty²³⁶.

Płciowy aspekt tworzącego podmiotu pojawia się w tle ówczesnych wypowiedzi amerykańskich teoretyków. Charles Caffin opisywał nowoczesnego twórcę przez pryzmat sylwetki Winslowa Homera, który stanowił dla autora emanację idealnego artysty²³⁷. Nie odzwierciedlał rzeczywistości w sposób lustrzany; w swojej

²³² E. Steichen, *Art in Relation to Life*, „Camera Work” nr 2/1903, s. 30.

²³³ R. Gleckner, *Romanticism: Points of View*, Detroit 1975, s. 269.

²³⁴ L. Ferguson, *Gender, Work and the Sexual Division of Labor*, w: *The Oxford Handbook of Gender and Politics*, red. G. Waylen, K. Celis, J. Kantola, L. Weldon, Oxford 2003, s. 337.

²³⁵ C. Rassay, *op. cit.*, s. 62, P. Haviland, *op. cit.*, s. 31.

²³⁶ List Marsdena Hartleya do Gertrudy Stein, grudzień 1912/styczeń 1913, Gertrude Stein Papers – Beinecke Rare Books and Manuscripts, Yale University. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 178; Por. List Marsdena Hartleya do Alfreda Stieglitza, 20 grudnia 1912, Alfred Stieglitz Archive – Beinecke Rare Books and Manuscripts, Yale University. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 179–180; M. Hartley, *untitled*, „Camera Work” nr 45/1914, s. 17.

²³⁷ C. Caffin, *Of Verities and Illusions, Part III*, „Camera Work” 14/1906, s. 27.



artystycznej działalności nie był też nazbyt subiektywny. Zdaniem Caffina w ten sposób udało mu się obrać drogę środka. W tym samym kręgu pobrzmiwa również niechęć wobec kobiet, które mają nie mieścić się przez swoją płęć w tak zakreślonych ramach tworzącego podmiotu. Benjamin De Casseres wskazywał, iż kobieta nie może tworzyć ze względu na fakt, że jako labilna, nigdy nie zostanie w pełni zrozumiana²³⁸. Kobięce wypowiedzi według De Casseres były płytkie i pozbawione zarówno wglądu w ludzkie wnętrze, jak i obiektywnej obserwacji rzeczywistości.

Wyłaniająca się z tych tekstów sylwetka tworzącego modernistycznego podmiotu nastawiona jest na dążenie ku nowemu. Tkwi w ciągłym poszukiwaniu oryginalności. Artysta miał współtworzyć swoimi dziełami amerykańską tożsamość. Balansować to, co obiektywne, z tym, co jednostkowe. Domyślnym tworzącym podmiotem jest w cytowanych tekstach artysta, pozycja artystki jawi się zaś jako niemożliwa.

Dokonana przez Rosenfelda analiza malarstwa O'Keeffe sytuuje malarkę w osobliwych ramach. Z jednej strony mieści się ona w zastanych definicjach męskiego tworzącego podmiotu, z drugiej – wykracza poza nie. Jej sztuka spełnia zarówno warunek innowacyjności, jak i naświetlania tych obszarów egzystencji, które nie są jeszcze poznane. Poza tym O'Keeffe tworzy pewnie i bez zawahania, niczym mężczyzna. Podobnie też przekłada własne doświadczenia na praktykę. Tworzy tak jak Homer w tekście Caffina. Balansuje obiektywizm swojej sztuki z osobistą wizją, zakorzenioną w własnych doświadczeniach oraz emocjach. W ten sposób działalność O'Keeffe przyczynia się do ukonstytuowania pozytywnego modelu artystki, która jest twórcza i produktywna dla rozwijającego się amerykańskiego społeczeństwa, a różnica płciowa nie stanowi dla niej przeszkody.

Rosenfeld wybiega częściowo poza trwające w kręgu Stieglitza zapatrywania na kobiety i twórczynie. Uznaje, iż O'Keeffe jest pełnoprawną uczestniczką świata artystycznego, a jej płęć nie stanowi ograniczenia. Przeciwnie, traktuje ją jako atut. O'Keeffe jest kobietą i tworzy kobiecą sztukę, która wynika z jej kobiecych doświadczeń, stających się w ten sposób namacalnymi dla innych, odsłaniając to, co wcześniej nieznanne. Kumuluje w sobie cechy charakterystyczne dla zastanych ram, definiujących artystę, jak i zupełnie nowe. Rosenfeld w swoim tekście dyskursywnie mieści w O'Keeffe niejako dwie natury, męski sposób tworzenia sztuki i kreowania znaczeń oraz żeńską ich zawartość. Kobiecość w ten

²³⁸ B. De Casseres, *Insincerity: A New Vice*, „Camera Work” nr 42/43/1913, s. 16–17.

²³⁹ „Essence of very womanhood permeates her pictures. Whether it be the blue lines of mountains reflecting themselves in the morning stillnesses of lakewater, or the polyphony of severe imagined shapes she represents; whether it be deep-toned, lustrous, gaping tulips or wicked, regardful alligator-pears; it is always as though the quality of the forms of a woman's body, the essence of the grand white surfaces had been approached to the eye, and the elusive scent of unbound hair. Yet is it female, this art, only as is the person of a woman when dense, quivering, endless life is felt through her body. (...) It to a singularly conscious and singularly integrated personality that these canvases refer us. (...) We glimpse on the plane of practical existence a woman singularly whole, moving from choice to choice with uttermost heartiness and simplicity”.

sposób zaczyna być wartościowana pozytywnie, a płęć malarki nie stanowi przeszkody dla uznania jej modernistycznym twórcą, pozwalając na zaadaptowanie względem artystki wzorów opisujących tworzących mężczyzn.

Rosenfeld przewartościowuje zastany sposób myślenia o artyście i w nowej jego sylwetce lokuje, obok cech dotychczasowych, zupełnie nowe, związane bezpośrednio z kobiecością. Pisał o artystce w sposób następujący: „Esencja kobiecości przenika jej obrazy. Niezależnie od tego, czy maluje niebieskie zarysy gór odbijające się w porannej spokojnej toni jeziora, czy polifoniczne ostre fantastyczne formy; czy to lśniące rozwinięte tulipany w ciemnych barwach lub figlarne w swym kształcie awokado; zawsze będzie to wyrażone przez formy kobiecego ciała, a w centrum znajdują się duże jasne powierzchnie, wysuwając się ku spojrzeniu, tak jak uwagę przykuwa zapach rozpuszczonych falujących włosów. Ta sztuka jest jak kobieta, niczym w ciele kobiety czuje się w niej gęste, tętniące i niekończące się życie. (...) Te płótna odsyłają nas do wyjątkowo świadomej i zwartej osobowości. (...) Dostrzegamy na płaszczyźnie istniejącą kobietę, wyjątkowo piękną, przechodzącą od jednego wyboru do drugiego, z najwyższą szczerością i prostotą”²³⁹.

Autor zajął się w powyższym cytacie m.in. kobiecą świadomością malarki, która odznacza się obecnością licznych ośrodków intuicji. Rosenfeld nie pisał więc, że O'Keeffe działa intuicyjnie, lecz określił ową intuicję jako uporządkowaną przez świadomość. Zaznaczył też, że jej wnętrze, tak jego fizyczność jak i duchowość, emanuje z zawartych na obrazach obiektów, odpowiadając żeńskiemu sposobowi percypowania świata; dając wgląd męskiej części widowni w kobiecą wrażliwość, kobiecej zaś potwierdzenie uniwersalności ich sposobu widzenia w obrębie żeńskiej płci. Ma on polegać, jak pisze, na postrzeganiu obiektów przez pryzmat własnych emocji, uczuć i doświadczeń. O'Keeffe poszerza wiedzę amerykańskiej widowni sztuki o kobiecą percepcję świata, która nigdzie wcześniej nie miała szansy się uwidocznic. Rosenfeld zaś wprowadza do refleksji o swojej współczesności nowy model percepcji, który współformuje doświadczenie amerykańskiej nowoczesności. Tym modelem jest percepcja zakotwiczona w fenomenologii kobiecego ciała.

Trudny do zignorowania jest aprioryczny charakter analizowanej wypowiedzi Rosenfelda. Męski podmiot charakteryzuje bowiem kobiecy sposób patrzenia na rzeczywistość, nie mając doń dostępu. Rozumie twórczość malarską jako wypływającą z doświadczeń



zorganizowanych wzdłuż różnicy płci, gdzie doświadczenie jednej grupy dla drugiej pozostaje w praktyce niedostępne. Równocześnie nie widzi sprzeczności w wysuwaniu wniosków ową granicę przekraczających.

Rosenfeld wypracowuje w efekcie opis fantazmatu doświadczenia, oparty o stereotypową kobiecą wrażliwość, skierowaną ku rzeczywistości bardziej wewnętrznej niż zewnętrznej. W ten sposób fantazjuje o perspektywie innego, umacniając linię demarkacyjną, dzielącą kobiece i męskie sposoby widzenia.

Równocześnie autor uniwersalizuje malarski podmiot, którym jest O'Keeffe, wpisując jej sposób tworzenia w tradycyjną matrycę realizacji woli i wiedzy w obrazie, typową dotąd dla męskich podmiotów. W wyniku lektury tekstu O'Keeffe zaczyna jawić się jako jednostka dyskursywnie hermafrodytyczna, mieszcząca w sobie zarówno cechy męskie, jak i kobiece. Tworzy jak mężczyzna, jednak patrzy jak kobieta.

Podsumowując, sposób rozumienia modernizmu w relacji do recepcji twórczości O'Keeffe, przebijający z tekstu Rosenfelda, łączy się z charakteryzowaniem nowych zjawisk, zarówno w rzeczywistości artystycznej, jak i poza nią. Względem piszących o artystce w latach poprzednich, Rosenfeld podejmuje bogatszą ilość wątków, kreując wielowątkowy, polifoniczny obraz modernizmu osadzonego w amerykańskich realiach. Modernizm inicjowany jest zjawiskami pozamalarskimi i nastawiony na wpływanie na rzeczywistość pozaobrazową. Zjawisko to określa Rosenfeld jako pragnienie nowoczesności, dążenie do pozytywnej zmiany, odbywające się na racjonalnej stopie i mające miejsce przede wszystkim na niwie społecznej. Kształtują go potrzeby amerykańskiego społeczeństwa, na które stanowi odpowiedź. Rosenfeld wskazuje, iż przykład malarstwa O'Keeffe może ową zmianę efektywnie wprowadzać, a jego elementy niczym soczewka uwypuklają pożądaną kształty także pozaobrazowej realności, wyrażając ducha najmłodszych amerykańskich pokoleń.

Rosenfeld dokonuje też świadomych modyfikacji w zastanych przez niego ramach amerykańskiego modernizmu, a podejmowane interwencje wydają się nie być możliwe, gdyby nie pisał o kobiecie malarce. Charakteryzuje modernizm przez pryzmat wnikania

w intymne, tajemnicze i intuicyjne obszary życia. Modernistyczny twórca nie jest u niego tylko i wyłącznie odkrywcą, realizującym bez zawahania własną wolę. Włącza w sylwetkę modernistycznego artysty to, co kobiece, zakorzenione w zagadce odradzania się życia. Aspekty te dotąd były obce namysłowi nad kształtem i sensem rzeczywistości, a kobiecy tworzący podmiot – wręcz niemożliwy do wyobrażenia.

Używana w tekście Rosenfelda kobiecość, tak jak w poprzednich wypowiedziach, jest kobiecością stereotypową, związaną z delikatnością, intuicyjnością i rozrodczością. Inaczej jednak niż poprzednio zostaje podjęty namysł nad jej waloryzacją. Przed Rosenfeldem, u Tyrella i Williama Murrella Fishera, kobiecość służyła zaznaczeniu odrębności malarki i jej prac. Rosenfeld podejmuje się namysłu nad kobiecością, szukając jej pozytywów i miejsca w nowoczesnej Ameryce. Kobiecość staje się u niego, podobnie jak męskość, naturalnym aspektem rzeczywistości, zostając odebraną pozytywnie. Nie jest zaś traktowana jako zagrożenie, jak twierdzili jeszcze niektórzy przywoływani w tym rozdziale amerykańscy teoretycy sztuki z początków XX wieku.

Sposób, w jaki pisze Rosenfeld, wydaje się umożliwiać kobietom zaistnienie w dyskursywnych ramach amerykańskiego modernizmu. Afirmuje to, co kobiece, traktując komplementarnie z męskim. Jego poglądy wydają się znajdować swoje źródło w psychoanalizie – w amerykańskich warunkach idei, która pomagała w wyobrażaniu sobie procesu powstania nowego społeczeństwa. Równocześnie autor stroni od oceny sytuacji innych kobiet artystek, które nie znalazły się w centrum jego krytycznego zainteresowania. Afirmuje wyłącznie O'Keeffe, choć, jak napisze dwa lata później w *The Port of New York*, czekać będzie na pojawienie się innych artystek, które tak jak O'Keeffe przemieniły artystyczną rzeczywistość²⁴⁰.

²⁴⁰ P. Rosenfeld, *Port...*, op. cit., s. 209–210.

2.2. MODERNISTYCZNY PODMIOT

2.2. MODERNISTYCZNY PODMIOT

Następny z tekstów, będących przedmiotem mojej refleksji, posiada wiele podobieństw z artykułem Rosenfelda. Łączy je kontekst powstania, cele, a także sposób charakteryzowania tego, co mieści się wewnątrz pojęcia modernizmu. Omawiana w tym rozdziale wypowiedź anonimowego autora(-ki) owocuje jednak innym rezultatem. Jest też znacznie mniej obszerna. Przede wszystkim jednak autor(ka) oddaje głos samej O'Keeffe. W przeciwieństwie do Rosenfelda, nie fantazjuje na temat jej doświadczenia, ale przybliża je obszernie cytowanymi wypowiedziami malarki. Ponadto, o ile tekst Rosenfelda skupiał się przede wszystkim na nowoczesności i modernizmie, tak ten, stanowiący centrum niniejszego rozdziału, przenosi uwagę z modernizmu jako zjawiska, na modernistyczny podmiot. Poprzez analizę tego zagadnienia, pragnę pokazać, jak różnie na początku XX wieku myślano o amerykańskim modernizmie i rolach odgrywanych przez kobiety oraz mężczyzn.

Anonimowy tekst²⁴¹ z 1922 roku pojawił się, podobnie jak analizowana w poprzednim rozdziale wypowiedź Rosenfelda, w czasie gdy O'Keeffe nie wystawiała swoich obrazów. Artykuł pozostaje więc bez związku z ekspozycją jej prac. Opublikowany w grudniu (nieco później niż tekst Rosenfelda) na łamach konserwatywnego i lokalnego *New York Sun*²⁴², służył również zapowiedzi zaplanowanej na koniec stycznia nowej wystawy i generowaniu nią zainteresowania. Wyraźnie uwypukla to zawarta na początku tekstu informacja, mówiąca o nadchodzącym zimowym pokazie sztuki O'Keeffe²⁴³.

Tekst koncentruje się przede wszystkim na osobie artystki. Nie tylko przybliża jej sylwetkę poprzez dotychczasowe doświadczenia, zarówno artystyczne, jak i prywatne, ale także przywołuje

²⁴¹ NN, *I Can't Sing...*, *op. cit.*, s. 22.

²⁴² J. Steele, *The Sun Shines for All: Journalism and Ideology in the Life of Charles A. Dana*, Syracuse 1993, s. 155.

²⁴³ „This winter she will exhibit in The Anderson Galleries”.

wypowiedzi malarki, dając możliwość bardziej bezpośredniego skonfrontowania się z jej poglądami na sztukę. Tekst już w tytule został opatrzony słowami artystki: „*Nie potrafię śpiewać więc maluję – mówi ultra realistyczna artystka. Malarstwo nie jest fotografią, ale wyrazem wewnętrznego życia!* Panna Georgia O’Keeffe objaśnia subiektywne aspekty swojej sztuki”²⁴⁴.

Artykuł stanowi przykład szczególnej narracji. Próba skomentowania abstrakcyjnej sztuki przeprowadzona została w bezpośrednim nawiązaniu do słów samej artystki. Poglądy autora(-ki) konfrontowane są z wizją samej malarki. Tłumaczenie sztuki, inaczej niż miało to miejsce w przypadku tekstu Rosenfelda, nie jest tylko domeną krytyka(-czki). Słowa O’Keeffe stanowią wyjaśnienie dla tych aspektów dzieł, które wydają się zbyt enigmatyczne i trudne do zrozumienia. Artykuł nie służy, tak jak było to widoczne w poprzedniej wypowiedzi, stworzeniu interpretacji wizualnego wymiaru sztuki malarki. Ciężar rozumienia sztuki zostaje przeniesiony na artystkę, która sama dostarcza widowni dyskursywnej warstwy wokół swoich prac.

Częste cytowanie wypowiedzi O’Keeffe jest też interesujące z innego powodu. Podczas dwóch wcześniejszych wystaw, solowej i grupowej, malarka rzadko udzielała wywiadów, a ilość jej wypowiedzi była niewielka. Pojawiły się zaledwie we wspomnianej już książce Marsdena Hartleya oraz w 1922 roku w magazynie *MSS*²⁴⁵, któremu O’Keeffe udzieliła wyjaśnień co do intencji stojących za jej sztuką. W efekcie omawiany tekst stanowi niezwykle ciekawy wybór wczesnych autokomentarzy artystki, dających wgląd w jej postawę twórczą, jak i sposób kreowania własnego wizerunku.

Omawiany artykuł koncentruje się na trzech wybranych aspektach sztuki O’Keeffe – jej nowoczesności, oryginalności i kobiecości, gdzie dwie pierwsze kategorie, choć o nieco odrębnym polu znaczeniowym, występują razem. Interesująca mnie kwestia amerykańskiego modernizmu nie ma w omawianym tekście prymarnego znaczenia, jednak pojawia się dwukrotnie i powiązana jest z głównymi wątkami, dając wgląd w sposób dyskursywnego stwarzania kategorii.

²⁴⁴ „I Can’t Sing, So I Paint! Says Ultra Realistic Artist; Art Is Not Photography – It Is Expression of Inner Life! Miss Georgia O’Keeffe Explains Subjective Aspect of Her Art”.

²⁴⁵ G. O’Keeffe, *To MSS and Its 33 Subscribers and Others Who Read and Don’t Subscribe, letter to the editor*, „MSS” nr 4/1922, s. 17–18.

2.2.1. MODERNISTYCZNE FORMY

Na początku tekstu O’Keeffe została określona silnie nowoczesną malarką, której sztuka znamionuje się oryginalnością i jest wystawiana w miejscu, w którym wcześniej można było oglądać dzieła modernistycznych tuzów z Europy: „Ta ultramodernistyczna i uderzająco oryginalna artystka, panna O’Keeffe, po raz pierwszy pokazywała swoje prace w Nowym Jorku w 291 przy Piątej Alei, w tej małej słynnej galerii, która amerykańskim miłośnikom sztuki przyniosła Rodina i Matisse’a. W tym roku wystawiać będzie w The Anderson Galleries”²⁴⁶.

Pole znaczeniowe modernizmu, zostaje w tej krótkiej wypowiedzi bezpośrednio powiązane z oryginalnością i osobą artystki. Oryginalność, stanowiąca zasadniczą oś tekstu, wielokrotnie będzie podejmowana i charakteryzowana przez pryzmat abstrakcyjnego podejścia do ukazywania rzeczywistości za pomocą nowych środków, wcześniej w sztuce nie spotykanych. Widać to wyraźnie choćby wtedy, gdy autor(ka) opisuje pejzaże malowane przez O’Keeffe: „Zamaszyste, pochylone w jedną stronę linie, fale w kolorach tęczy, dziwaczne, podobne do balonów kształty – i nagle wszystko staje się jasne. To góry i drzewa nad linią jeziora, odbite i powtórzone w głębinach wody”²⁴⁷.

Oryginalność nie jest jedyną cechą modernizmu. Powyższy cytat wskazuje, iż równie ważne jest jego powiązanie z dotychczasową tradycją europejskiej nowoczesności i eksperymentami formalnymi Rodina czy Matisse’a, które zainicjowano w Paryżu. W omawianym fragmencie zwrócono uwagę na to, iż O’Keeffe jest w pewnym sensie kontynuatorką ich osiągnięć i, tak jak europejscy mistrzowie, poszukuje nowych środków dla artystycznych wypowiedzi.

Wskazanie na miejsce jej debiutu także wydaje się nie być przypadkowe. W ten sposób autor(ka) zdaje się dodawać O’Keeffe autorytetu innych twórców związanych z galerią. Nazwiska Matisse’a i Rodina mają czynić ją reprezentantką tej samej nowoczesnej i oryginalnej tendencji artystycznej, jak i sugerować jej poziom zbliżony do tego, jaki reprezentują europejscy mistrzowie. O’Keeffe jawi się więc jako przedstawicielka radykalnej nowoczesności, rezygnując z mimetycznej tradycji malarskiej na rzecz zupełnie innych rozwiązań, będących przedmiotem dalszych rozważań.

²⁴⁶ „An ultra modern and strikingly original artist, Miss O’Keeffe first exhibited in New York at 291 Fifth Avenue, in that famous little gallery which brought Rodin and Matisse to the art lovers of America”.

²⁴⁷ „Sweeping lines, converging at one side, ripples of rainbow colors, curious balloonlike masses – and then we understood. Mountains and trees on the margin of the lake – reflected and repeated in the depths of the water”.



Tradycja galerii 291, w której debiutowała O'Keeffe, była zresztą przedmiotem refleksji wielu ówczesnych krytyków, co pokazywałam we wcześniejszych rozdziałach. Była wskazywana jako miejsce ważne dla rozwoju amerykańskiej sztuki awangardowej oraz nowoczesnej fotografii. Podobnie widziana jest i dziś. Z perspektywy historii sztuki rozważaniom tym wiele miejsca poświęciła m.in. Wanda Corn, zwracająca uwagę na formacyjny dla amerykańskiej sztuki i narodowej tożsamości charakter działań galerii²⁴⁸. Homer udowodnił natomiast, iż galeria była spokojną przystanią nie tylko dla artystów, ale i pisarzy oraz krytyków, którym przyświecała ta sama myśl, jaka towarzyszyła Stieglitzowi²⁴⁹. Wszyscy zgromadzeni wokół 291 chcieli progresu sztuki, ciągłego zmieniania jej oblicza i, jak mówił to Stieglitz „poszukiwania jej amerykańskiej i nowoczesnej specyfiki”²⁵⁰. Miejsce wskazywane jest przez badaczy jako to, które pierwsze w USA i jeszcze przed Armory Show pokazywało nowoczesną i amimetyczną sztukę z Europy, znacznie ją popularyzując oraz przygotowując grunt pod eksplozję popularności abstrakcji w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej²⁵¹.

O ile badacze szeroko zakreślili spektrum wpływu galerii 291 na amerykańską sztukę, to rzadko kiedy odwołują się do sposobu myślenia o tym miejscu przez ówczesnych. Marius de Zayas w książce *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression stwierdził, iż jest to nie tyle galeria, ile laboratorium*²⁵². W tym miejscu, jego zdaniem, nowocześni twórcy mogli dowolnie eksperymentować z formą i nie byli ograniczeni obyczajowymi ani artystycznymi konwenansami. Paul Haviland akcentował natomiast, iż 291 to zarówno miejsce, jak i symbol oraz żywa osoba, przydając galerii wprost ludzkiej sprawczości. Wskazywał na transformacyjny wymiar sztuki, pokazywanej na jej ścianach. Zaznaczał, iż twórczość obecna w tym miejscu ma charakter przemieniający publiczność i rzeczywistość pozaobrazową²⁵³. Wyrażana przez niego wiara bliska jest tej, która uwidoczniła się w tekstach dotąd wymienianych krytyków, sądzących, iż twórczość modernistyczna ma realną moc modyfikowania znanego im świata. Twórcy z kręgu Stieglitza zmianotwórczej siły szukali nie tylko w sztuce, ale także w miejscu jej ekspozycji.

Galeria 291 zostaje ukazana w omawianym anonimowym artykule jako instytucja-symbol, miejsce kontaktu Amerykanów z artystyczną nowoczesnością ze Starego Kontynentu. Miejsce, o którym Haviland mówił w 1915 roku, że pozwoliło twórcom z USA rozpocząć pracę nad własną sztuką, która, bazując na abstrakcji,

wyrazi ducha amerykańskiej współczesności²⁵⁴. O'Keeffe zostaje w efekcie, przedstawiona jako uczestniczka tego procesu, stając się matką amerykańskiej sztuki, tak jak Matisse i Rodin są jej ojcami w tradycji Europy.

Autor(ka), wpisując O'Keeffe w tradycję galerii 291, zdaje się wskazywać, że jej artystyczne działania mieszczą się w duchu charakterystycznym dla tego kultowego miejsca, a więc znamionuje się eksperymentalnym podejściem, poszukiwaniami nowego w twórczości artystycznej oraz dążnością do wykształcenia amerykańskiej specyfiki sztuki. Pisząca(-y) rysuje więc sylwetkę O'Keeffe zgodnie z zastanymi przekonaniem dotyczącymi roli artysty, charakteryzującymi się wyraźną maskulinizacją sylwetki (o czym opisałam w rozdziale poprzednim).

Sięgnięcie w omawianym tekście do autorytetu męskich gwiazd nowoczesności – Rodina czy Matisse'a, i wyabstrahowanie malarstwa O'Keeffe od historii sztuki kobiet, pogłębia charakter powyższej narracji o artyście. Uderzające jest, iż w początkach XX wieku wątki kobiece nie pojawiają się w tradycji pisania o galerii 291. Nie jest to skutkiem braku artystek, lecz wyboru dokonanego przez piszących. Archiwa bowiem wskazują na inne kobiety, pokazujące w tym miejscu swoje prace. Obecne w galerii 291 były fotografki Gertruda Kassebier i Ann Briggmann oraz malarki Pamela Colman Smith czy Katherine Rhoades Nash. Ich pominięcie może świadczyć o wpływie obowiązującego dyskursu na tematy artysty, historii miejsca i zjawiska modernizmu. Zmaskulinizowana sylwetka artysty nie zawsze dawała się zastosować wobec karier artystek, a jej adaptacja nie była prosta, jak uwidoczniło się to choćby w toku mojej analizy wypowiedzi Rosenfelda. Artystyczne funkcjonowanie kobiet artystek wydaje się potrzebować nowego sposobu opisu, aby mogły zaistnieć w zastanej historii miejsca i dziejach amerykańskiej moderny. W świetle powyższego artykułu, O'Keeffe jawi się jako pierwsza amerykańska artystka, która swoją obecnością i płcią narusza dotychczasowe schematy myślenia o tworzącym podmiocie. Z braku innych punktów odniesienia, jej twórczość powiązana została z działaniami męskich tuzów sztuki.

Związek kwestii formalnych obrazów O'Keeffe z modernizmem jest wykazywany w dalszej części tekstu, tak jak miało to miejsce u Rosenfelda, poprzez znalezienie analogii z nowoczesną muzyką. Inaczej niż dotąd, podobieństwa te nie są tylko arbitralnym wyborem piszącego, ale biorą się bezpośrednio ze słów samej autorki, której oddany został głos, czyniąc z niej aktywny podmiot

²⁴⁸ W. Corn, *op. cit.*, s. 239.

²⁴⁹ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 47.

²⁵⁰ List Alfreda Stieglitza do C. Kuhn z 14 stycznia 1912 roku. Za: E. Abrachams, *op. cit.*, s. 136.

²⁵¹ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 147.

²⁵² M. de Zayas, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, Nowy Jork 1913, s. 7.

²⁵³ P. Haviland, *untitled*, „291” nr 1/1915, s. 4.

²⁵⁴ *Ibidem*.



prowadzonej na temat sztuki dyskusji. W ten sposób piszącemu(-ej) udało się jako pierwszemu(-ej) wzmocnić interpretację i legitymizować ją intencjami, głoszonymi przez O'Keeffe, jako jej faktycznie towarzyszące. Uwidacznia to już wspomniany tytuł całego tekstu jak i fragmenty, znajdujące się w jego wnętrzu, m.in. przytoczona wypowiedź malarki wraz z odautorskim komentarzem: „Śpiew zawsze wydawał mi się najlepszym środkiem ekspresji – powiedziała. Jest taki spontaniczny. W dalszej kolejności, powiedziałabym, że gra na skrzypcach. Jako że nie potrafię śpiewać, to maluję. To właśnie może być przyczyną lirycznych właściwości, wyczuwalnych w tak wielu z jej prac”²⁵⁵.

O'Keeffe, w efekcie przywołania przez piszącego(-q) artykuł słów malarki, staje się uczestniczką dyskusji na temat amerykańskiego modernizmu. Jej głos pokazuje sposób, w jaki myślała o sztuce, traktując ją przede wszystkim jako obszar nieskrępowanej ekspresji. Ponadto, decyzją piszącego(-ej) obrazy O'Keeffe, mimo muzycznego skojarzenia oraz implikowania w ten sposób afektywnego sposobu ich odbierania (jak dzieje się to w przypadku muzyki), nie zostały scharakteryzowane jako zupełnie subiektywne. Odejście od języka mimetyzmu nie zamyka bowiem na możliwość odniesienia form do rzeczywistości. Autor(ka) zaznaczył(a), iż malarstwo O'Keeffe jest tylko pozornie nieprzedstawiające, reprezentując jednak znane formy, a język abstrakcji wychodzi z dekoracyjności, dysponując pewnym znaczeniem. Aby znaleźć dla swojej opinii potwierdzenie, oddaje na powrót głos artystce: „Nie ma nic mniej realistycznego niż realizm. Szczegółowość jest zwodnicza. Tylko poprzez selekcję, eliminację i podkreślenie możemy wydobyć istotę rzeczy”²⁵⁶.

Następnie autor(ka) skomentował(a) wypowiedź O'Keeffe, sięgając do jej malarstwa i zgadzając się na sugerowany przez artystkę sposób widzenia sztuki: „Wiele obrazów, zwłaszcza tych z owocami i kwiatami, wydaje się zaskakująco realistycznymi. Tak jak jej pejzaże, nie będące jednak widoczkami w klasycznym znaczeniu tego słowa. (...) Jest to niezwykle, jak bardzo realistyczne się one wydają. (...) Czy coś może być bardziej realistyczne niż realizm? Tutaj istotnie jest”²⁵⁷.

Malarski język, jakim postępuje się O'Keeffe, zaczyna jawić się w tekście jako próba znalezienia lepszego, niż mimetyczny, ekwiwalentu dla obrazowania rzeczywistości. O'Keeffe swoim oryginalnym sposobem malowania w świetle niniejszego tekstu dostarcza języka aktualizującego myślenie o sztuce początków

²⁵⁵ „Singing has always seemed to me the most perfect mean of expression, she said. It is so spontaneous. And after singing, I think the violin. Since I cannot sing I paint. Which accounts, perhaps, for that lyric quality one senses in so many of her pictures”.

²⁵⁶ „Nothing is less real than realism. (...) Details are confusing. It is only by selection, by elimination, by emphasis, that we get at the real meaning of things”.

²⁵⁷ „Many paintings, especially those of fruits and flowers, are surprisingly realistic. Also her landscapes, although not in the usual sense. (...) It was amazing, however, how much more real they seemed (...). Here indeed, was something more real than mere realism?”

XX wieku. Język ten komplikuje rozumienie modernizmu. Nie akcentuje poszukiwania nowych formalnych rozwiązań. Jest to język bliski rzeczywistości i realistyczny. Autor(ka), podążając za słowami O'Keeffe, kwalifikuje jej malarstwo i sposób jego komentowania jako dążące do większego realizmu, obiektywizacji, która wyraża się przez syntezę rzeczywistości w uproszczonej, ale, co za tym idzie, bardziej szczerzej formule.

Dyskursywna warstwa analizowanego tu artykułu akcentuje modernistyczną, ale i wyraźnie łączoną z męskością wartość, jaką jest skłonność do obiektywizacji. Autorzy publikacji *Scrutinizing Feminist Epistemology: An Examination of Gender in Science* wskazują na interesujące mnie płciowe uformowanie dyskursu w epokach wcześniejszych, w tym na przestrzeni przełomu wieków²⁵⁸. Jeden z autorów tomu, Alan Soble²⁵⁹, analizując późnodziewiętnastowieczne poglądy na płęć, które w opisywanych przeze mnie czasach nadal utrzymywały swoją popularność, pisze o ówczesnej łączności pomiędzy męskością a obiektywizmem w następujący sposób, przybliżając problem przez pryzmat poglądów piszącej w końcu XIX wieku Evelyne Fox Keller: „Keller, jak sądzę, wysuwa dwie odrębne tezy na temat tego związku [maskulinizmu i obiektywizmu]: po pierwsze, że popularne przekonania kulturowe łączą męskość, obiektywność i robienie nauki, a po drugie, że mężczyźni (ale nie kobiety) są uspołecznieni, aby być płciowymi istotami, w których męskość jest właściwie związana z pewnym obiektywizmem”²⁶⁰. Uznać należy, że autor(ka) tekstu, pisząc, iż malarstwo O'Keeffe sytuuje ją wobec działań o realistycznej, a więc obiektywizującej specyfice, wpisuje twórczynię w poprzek konserwatywnych zapatrywań, łączących zdolność do obiektywizmu z artystami, a nie artystkami. Choć O'Keeffe jest kobietą artystką, traktowana jest jak artysta-mężczyzna. Jej żeńska płciowość potraktowana została jako nie wpływająca na jej funkcjonowanie w świecie artystycznym, nie stanowiąc obszaru dla nowych rozpoznawczych twórczego podmiotu, które angażowałyby kwestię płci.

W dalszej części tekstu autor(ka) odwołał(a) się do drogi twórczej malarki, pokazując, w jaki sposób O'Keeffe doszła do abstrakcji. Jej sztuka pokazana została w tekście jako obiektywna nie tylko przez realistyczne ukazywanie rzeczywistości pozaobrazowej językiem abstrakcji, ale także ze względu na drogę, jaką przebyła twórczyni. Ponownie, autor(ka) przywołał(a) słowa malarki, eksponując po raz pierwszy w tekście krytycznym dzieje edukacji O'Keeffe: „Stało się to na Uniwersytecie Wirginii, gdzie

²⁵⁸ *Scrutinizing Feminist Epistemology: An Examination of Gender in Science*, red. C. Pinnick, N. Koertge, R. Almeder, New Brunswick 2003.

²⁵⁹ A. Soble, *Keller on Gender, Science and McClintock. A Feeling for the orgasm*, w: *Scrutinizing...*, *op. cit.*, s. 66.

²⁶⁰ „Keller, I argue, advances two distinct theses about this association: first, that popular cultural beliefs tend to link masculinity, objectivity and the doing of science and, second that men (but not women) are socialized to be gendered humans in which masculinity is actually linked with a certain sort of objectivity”.



uczestniczyłam w wykładach z sztuki. Prowadzący mówił o sztuce jako dekoracji. Sztuka, jak rzekł, polega na umieszczaniu właściwych rzeczy w słusznych miejscach. (...) Ciągle eksperymentowałam, aż do czasu, gdy zdecydowałam, że zapomnę wszystko czego kiedykolwiek byłam uczona i zacznę malować dokładnie tak, jak czuję”²⁶¹.

Oryginalność twórczości O’Keeffe i abstrakcyjny, lecz realistyczny język, mają swoje źródła w jej procesie edukacji oraz indywidualnych potrzebach i podejmowanych przez kobietę wyborach. Malarski język O’Keeffe jest skutkiem naukowej wiedzy, zdobywanej na uniwersytecie, wpisując się w paradygmatyczną logikę modernizmu, preferującego naukowe racjonalne poznanie. W tym miejscu autor(ka), słowami samej artystki, odsyła czytelnika wyraźnie do postaci Alona Bementa, charyzmatycznego nauczyciela sztuki na Uniwersytecie w Charlottesville, zaznajamiającego studentów z modernistyczną myślą Arthura Wesleya Dowa²⁶². Propagował on plastykę uważnie przyglądającą się rzeczywistości, jednak jej nie kopiującą²⁶³. Uważał, iż nowoczesny artysta winien rozpoznać zasady, które organizują to, co widzialne, i to one, a nie konkretne przedmioty, powinny być w centrum malarskiego zainteresowania²⁶⁴. Abstrakcyjna forma miała jego zdaniem wypuklać najważniejsze relacje rzeczywistości, pozwolić widzowi skupić się na nich, bez rozpraszania odbiorcy dykteryjnym wymiarem typowym dla mimetycznego malarstwa. W tym, zdaniem Dowa, tkwiło sedno modernizmu i klucz do stworzenia sztuki właściwej nowoczesnym czasom. Tylko taka sztuka miała pozwolić na postęp w drodze do racjonalnego poznania, przedmiotem którego było zgłębienie tajemniczej mechaniki realnego, a nie jego przypadkowej codziennej powierzchowności.

Sztuka O’Keeffe, prezentowana przez autora(-kę) oraz komentowana przez artystkę, wydaje się mieścić w obiektywizujących ramach charakterystycznych dla modernistycznego paradygmatu. Niewątpliwie istotną rolę odegrała tu odebrana przez artystkę edukacja: nauczanie Bementa i teoria Dowa. O’Keeffe nie tyle eksploruje widzialne, ile stara się dociec uniwersalnych zasad stojących za rzeczywistym. Malarka nie jest też przedstawiona jako bezkrytyczna wobec teorii. Jak wypukla się to w przytoczonym powyżej fragmencie tekstu, świadoma artystycznych zasad i idei, dokonywała ich krytycznej selekcji, decydując się, przynajmniej na deklaratywnym poziomie, na porzucenie niektórych w pewnym momencie swojego artystycznego życia.

²⁶¹ „(...) I happened to be at the University of Virginia, and I went to a lecture on art. The lecturer spoke of art as decoration: Art, he said, consists in putting the right thing in the right place. (...) I was constantly experimenting but it was not until some time later that I made up my mind to forget all that I had been through, and to paint exactly as I felt”.

²⁶² B. Rose, *O’Keeffe’s Originality*, w: *The Georgia O’Keeffe Museum*, red. P. Hassrick, Nowy Jork 1997, s. 99–103.

²⁶³ B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 148.

²⁶⁴ A.W. Dow, *Composition*, Nowy Jork 1913.

Jej sztuka nie jest więc przypadkowa – po części to wypadkowa czasu, życiowych doświadczeń oraz podjętych przez O’Keeffe decyzji. Malarka jawi się w tekście także jako osoba niezadowolona z kształtu zastanej artystycznej tradycji. Nie ma w niej zgody zwłaszcza na malarski dziewiętnastowieczny realizm. Postawa ta wypukla się w tytule tekstu, gdzie artystka deklaruje, iż jej zdaniem obrazy nie są fotografią. Powinny w związku z tym poszukać swojego języka wizualnego, który pozwoli na przekroczenie klasycznego mimetyzmu, zdającego się być nieaktualnym w nowoczesnych, szybko zmieniających się czasach. Z drugiej strony mimetyczna formuła malarstwa, zdaniem autora(-ki), nie jest dla O’Keeffe interesująca, gdyż nie odpowiada jej potrzebie eksplorowania stanów mentalnych. Jak wskazał(a): „Z pewnością najbardziej niezwykle i najbardziej charakterystyczne dla obrazów panny O’Keeffe, są te, wyrażające to, co po prostu czuje – na przykład nastrój bądź duchowe doświadczenie”²⁶⁵. Malarstwo kobiety okazuje się być raczej odpowiednikiem literackiej liryki niż prozy. Daje pogłębiony wgląd w rzeczywistość z duchowej i metafizycznej perspektywy. Artystka zdradza tu swoją fascynację muzyką, która wydaje się, z racji rezygnacji z mimetyzmu, pobudzać do refleksji nad wyraźniej interesującą ją sferą ducha niż przypadkowej materii.

Malowane przez O’Keeffe modernistyczne obrazy, zapośredniczone w jej artystycznej edukacji, charakteryzują się więc radykalną wolnością, dającą jej nieskrępowanie i możliwość wyrażenia skomplikowanych stanów emocjonalnych, przez pryzmat których rzeczywistość staje się, w sposób zaskakujący, jeszcze bardziej realna. W modelu modernistycznej artystki, wyłaniającym się z artykułu, zaakcentowana zostaje nowoczesność tworzonego obrazu oraz radykalność i swoboda dominujące w procesie tworzenia. Tym samym autor(ka) traktuje O’Keeffe jako wyzwolonego twórcę, który zapewnia postęp sztuce, wyzwala ją z okowów realizmu (właściwemu bardziej fotografii niż malarstwu) i oferuje publiczności lepsze rozumienie rzeczywistości. Wpisanie malarki w takie ramy nie jest jednak arbitralnym wyborem piszącego(-ej), ale po części efektem działań samej O’Keeffe, która przez autora(-kę) została zaproszona do dyskusji na temat nowoczesności. Omawiany tu tekst legitymizuje działania i słowa O’Keeffe, nadając im większą niż dotąd sprawczość. Wypowiedzi malarki uczestniczą bowiem w budowaniu przez autora(-kę) krytycznej próby ujęcia tego, czym właściwie jest modernistyczny tworzący podmiot.

²⁶⁵ „Certainly, the most unusual, and perhaps the most characteristic of Miss O’Keeffe’s paintings are those which express simply what she feels – a mood perhaps, or a spiritual experience”.



Kwestia modernizmu pojawia się ponownie w zakończeniu tekstu, gdzie O'Keeffe zostaje nazwana reprezentantką nowoczesnej/modernistycznej szkoły malarskiej: „Ultranowoczesną (ultramoder-nistyczną) szkołę malowania, którą O'Keeffe reprezentuje, można powiązać z pomysłem rozpryskiwania [malunków] koloru, techniką wydającą się, przynajmniej dla laika, ekstremalnie chaotyczną»²⁶⁶.

Modernistyczna nowoczesność O'Keeffe, jak i innych podobnych jej malarzy, manifestuje się w świetle tekstu także rozpryski-waniem koloru po malarskiej płaszczyźnie; zostaje połączona z innymi, znanymi już zjawiskami w historii sztuki. Modernizm postrzegany jest jako tendencja artystyczna, odznaczająca się odejściem od realizmu, nastawieniem na eksplorację stanów mentalnych i wreszcie swobodnym operowaniem kolorem, znanym z wcześniejszych doświadczeń impresjonistów czy ekspresjo-nistów. Kolor w dawnych epokach albo kształtował formę znaną z rzeczywistości, albo służył konturowi w bardziej realistycznym wydobywaniu obiektów²⁶⁷. W modernizmie natomiast staje się autonomiczny, nie potrzebuje formy, ani wewnątrzobrazowej logiki, jak wielokrotnie zaznaczał mentor artystki – Dow²⁶⁸. Zyskuje też dowolny kierunek, mogąc generować zróżnicowane odczucia. Okazuje się, że uwolnienie barwy służy obrazom. Ta swoboda pozwala na generowanie odczuć z gruntu zmysłowych, jak ujęła to dalej autor(ka) w odniesieniu do O'Keeffe: „Maluje jabłka, których powierzchnia jest odtworzona tak perfekcyjnie, że niemal chciałoby się je ugryźć. Jej lilie, zaznaczone swobodnymi plamami, są tak realne, iż prawie czuje się ich zapach»²⁶⁹.

O'Keeffe maluje jak modernistka poprzez swobodne stosowanie środków artystycznego wyrazu, charakterystycznych dla nowoczesnych twórców, z praktyką których obcowała podczas swojej edukacyjnej drogi. W kontekście powyżej przywołanych słów z analizowanego tu tekstu, warto nadmienić, iż autor(ka) używa rzadko spotykanego zwrotu: poprzedza przymiotnik *modernistyczny* członem *ultra*. Modernizm i modernistyczność sztuki O'Keeffe zostają podniesione do wyższego poziomu. Rozróżnienie to mogła sprowokować ówczesna sytuacja – fakt iż abstrakcja w latach dwudziestych wciąż stanowiła *novum*, zaś większość artystów nie rezygnowała całkowicie z realizmu, deformując i syntetyzując formy pojawiające się na malarskich płótnach, tak jak czynili to, wywodzący się z kręgu Stieglitza, John Marin czy Charles Demuth. O'Keeffe jawi się więc jako radykalna w swoich pomysłach oraz praktyce twórczej, działając w sposób najsilniej przemieniający artystyczną rzeczywistość. Ponownie

²⁶⁶ „With the ultra modern school of painting that Miss O'Keeffe represents one is apt to associate the idea of splashing [daubs] of color, of technic which seems, at least to the layman, slovenly to an extreme”.

²⁶⁷ M. Rzepińska, *Historia koloru*, Kraków 1983, s. 47–76.

²⁶⁸ A.W. Dow, *op. cit.*, s. 100–119.

²⁶⁹ „She paints apples, and the textures of their skins is reproduced so perfectly that one is almost tempted to take a bite. Her water lilies in paste are so real one almost scents their fragrance”.

wpisuje się w zastane ramy modernistycznego twórcy, które nie zostają zmodyfikowane w związku z płcią artystki.

Powracając do postawionego we wstępie pytania, dotyczącego wpływu zmian społecznych na dyskurs o amerykańskim modernizmie, okazuje się, iż w przypadku analizowanego tu tekstu, uwidacznia się potrzeba zmiany dyskursu oraz niemożność sprostania jej. Autor(ka) z braku innych możliwości odwołuje się do męskich autorytetów i zastanych schematów w myśleniu o twórcy, aby odnieść je do O'Keeffe. Malarka wpisana jest w tradycję tworzących mężczyzn, będąc artystką, wobec której odniesienie do wcześniejszego, towarzyszącego kobietom dyskursu, wydaje się nie być jeszcze możliwe. Rzeczywistość początku XX wieku i proces wchodzenia kobiet w świat sztuki zdaje się wyprzedzać możliwości słownej czy dyskursywnej konceptuali-zacji sytuacji artystek. W narracji *New York Sun* kłopotliwa staje się odrębność twórczyni oraz pewne możliwości, które wynikają z jej specyficznie kobiecego doświadczenia, co będzie przedmiotem moich dalszych rozważań i dookreśleń.

2.2.2. Płciowość sztuki

Wpływ płci na prace O'Keeffe nie może być przez autora(-kę) dłużej ignorowany, o czym napisał(a) w następujący sposób: „(...) najbardziej niezwykłe i prawdopodobnie najbardziej charakte-rystyczne dla panny O'Keeffe jest to, że jej obrazy wyrażają po prostu to, co czuje, na przykład nastrój albo duchowe doświadczenie. Są one w pełni subiektywne i nie działają w zakresach świadomego umysłu, a raczej jak muzyka, odwołują się do podświadomego”²⁷⁰.

„(...) Obrazy O'Keeffe stanowią emocjonalną ekspozycję jej duchowego życia (...) Czy istotnie są one esencjonalnie kobiece? Rozglądając się po jej (...) studio stajemy się coraz bardziej skłonni przyznać, iż istotnie tak jest. Jest tutaj wrażliwość, duchowość, wycucie tego co esencjonalne, które zdaje się być szczególnie kobiecym”²⁷¹.

Autor(ka) tekstu nie odnosi się wyłącznie do realnie poznawalnych aspektów twórczości O'Keeffe. Podobnie jak wcześniej Rosenfeld w końcowych partiach tekstu fantazjuje na temat samej O'Keeffe i tego, że udaje się jej wyrazić w języku wizualnym wszystko, co tylko chce. Wpisuje więc malarkę w schemat artysty, realizującego

²⁷⁰ „(...) the most unusual, and perhaps the most characteristic of Miss O'Keeffe's paintings are those which express simply what she feels – a mood perhaps, or a spiritual experience. Entirely subjective, their appeal is hardly to the conscious mind, but rather, like music, to the subconscious”.

²⁷¹ „(...) O'Keeffe painting is intrinsically an expression of her inner life. (...) Were they in reality essentially feminine? Glancing around her (...) studio we were inclined to agree that they were. Here was a sensitiveness, a spirituality, a feeling for essentials, that seemed peculiarly feminine (...)”.



swą wolę, który został już przywołany w odniesieniu do tekstów z analizowanej tu epoki. Artysta ów nie tylko uwalnia sztukę z krępujących ją ograniczeń, ale również, dzięki uzyskanej wolności, pokazuje to, co dotąd w niej nieobecne. Nieweryfikowalny aspekt twórczości staje się więc przedmiotem dociekań, w ramach którego autor(ka) opisuje charakter twórczej osobowości, uwikłanej w nowoczesny styl.

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku Rosenfelda, u którego O'Keeffe również była silnym i samoświadomym podmiotem twórczym, ujawniająca się w analizowanym tekście kategoria modernizmu powiązana jest ze szczególnym zrozumieniem twórcy. Anonimowy(-a) autor(ka) wskazał(a), iż obok świadomego wymiaru działań O'Keeffe jest też ich aspekt podświadomy, a więc niemożliwy do pełnego skontrolowania. Wywołuje w ten sposób skojarzenia psychoanalityczne. Sugeruje, iż w dziełach malarki dostrzegalne jest również jej zakotwiczenie w doświadczeniu ciała, ludzkiej i fizycznej natury.

Głoszony przez O'Keeffe pogląd, iż własne malowanie traktuje jako upust kłębiących się w niej emocji, stanowiących niewyczerpane źródło inspiracji dla abstrakcyjnych form, stanowi dla autora lub autorki potwierdzenie stawianej tezy o istocie nowoczesności w sztuce. Nowa sztuka jest bowiem, jak zostało to już określone, nade wszystko ekspresją ducha. Fakt, iż formy, za którymi stoją emocje malarki, muszą nosić znamię esencjonalnej kobiecości, jest dodatkową wartością, która wyróżnia O'Keeffe na tle innych modernistów. Wzbudza więc w widowni szczerą emocję, pokazując rzeczywistość bardziej realistycznie, niż dotąd. Oferuje również dodatkowe wrażenia, niestety niedookreślone przez autora(-kę), związane z doświadczeniem kobiecości, traktowanym bezpośrednio w przypadku kobiet; w przypadku mężczyzn natomiast – przede wszystkim na zasadzie rewersu.

Zaznaczona w wypowiedzi kobiecość malarki jest neutralizowana, stanowiąc szczególną cechę jej osobowości. Jest sygnalizowana jako obecna w obrazach przez płęć artystki, choć jej realna obecność jest przemilczana i nie wskazana w analizie płócien. Ważniejsze od konsekwencji kobiecości są dla malarstwa posiadane przez O'Keeffe aspekty wiedzy i umiejętności, które w całej tkance tekstu wybijają się na pierwszy plan. Rozpoznanie to potwierdza wcześniejsze wnioski. O'Keeffe jawi się w *New York Sun* nie tyle jako kobieta-artystka, tworząca sztukę alternatywną wobec mężczyzn. Jest artystką poszerzającym zastany horyzont

sztuki o elementy kobiece, które wcześniej nie zostały w niej ujęte. Kobiecość jej sztuki okazuje się przy tym trudna do sprecyzowania. Autor(ka) nie wskazuje na konkretne cechy jej kompozycji, mające czynić je kobiecymi, wspominając wyłącznie o generowanym przez nie poczuciu esencjonalnej kobiecości.

O'Keeffe zatem, w ramach tendencji nowoczesnego malarstwa, staje się nie tyle imitatorką realnego, ile kompozytorką. Nie tyle przedstawia, ile wywołuje emocje i objawia w ten sposób szerszą zasadę organizującą rzeczywistość. Za pomocą linii i barwy, niczym za sprawą instrumentu, malarka wprowadza w życie swoje zamierzenia oraz dzieli się efektami zgromadzonej wiedzy. Jej sztuka jest więc abstrakcyjna w formie i realistyczna w budzonych wrażeniach.

Abstrakcyjna forma w powyższym tekście stanowi olbrzymi atut opisywanej twórczości. Przenosi malarstwo artystki w pozawerbalne zakresy, najważniejsze sztukom wizualnym. Dostarcza prawdy o świecie. Próba opisu specyfiki postrzeganej sztuki kończy się fiaskiem. Fiasko to staje się przyczynkiem do skrajnie entuzjastycznej oceny. Piszący lub pisząca, nie mogąc znaleźć słownego ekwiwalentu dla podziwianego malarstwa, stara się przyrównać je do muzyki, posługującej się równie abstrakcyjnymi środkami, a mimo to budzącej prawdziwe, choć niełatwe do określenia wrażenia²⁷². Uznaje, iż O'Keeffe udało się przenieść sztuki wizualne w dotąd nieznaną rewiry. Artystka wyzwala malarstwo z anegdotyczności oraz czyni fenomenem czysto obrazowym. W ten sposób objawia widzom nie historie, ale zasady organizujące życie.

2.2.3. Geniusz

O'Keeffe okrzyknięta została przez anonimowego autora(-kę) także mianem artystycznego geniusza. Jak już zostało powiedziane, w 1922 roku była początkującą artystką o niewielkim doświadczeniu, wciąż walczącą o rozpoznawalność. W związku z powyższym, miano artystycznego geniuszu, nadawane zwykle uznanym, cieszącym się renomą twórcom, może zaskakiwać. Rzecz staje się jeszcze bardziej interesująca, jeśli wspomni się słabą reakcją krytyki artystycznej na obie pierwsze wystawy, owocujące zaledwie czterema dziś dostępnymi recenzjami²⁷³ (jakkolwiek

²⁷² „Miss O'Keeffe's painting is intrinsically an expression of her inner life. It is more like music than any painting we have ever seen”.

²⁷³ H. Tyrrell, *New York Art Exhibitions and Gallery News...*, op. cit., s. 10; W. Murrell Fisher, op. cit., s. 5.



o przychylnym wobec malarki, choć nie hurraoptymistycznym, charakterze).

Kategoria artystycznego geniuszu została względem O'Keeffe zastosowana w podsumowaniu artykułu z powodu formalnego nowatorstwa jej sztuki. Jej genialność potwierdzać ma też fakt, iż losy O'Keeffe korespondują ze swoistym mitem spowijającym artystycznych geniuszy, którzy nie tylko otwierają nowe podwoje we właściwych sobie dziedzinach, ale czerpią z kolei własnego niełatwego życia, naznaczonego choćby piętnem chorób i złego stanu zdrowia, jak napisał(a) autor(ka): „Najbardziej zachwycające w O'Keeffe są jej absolutna genialność i prostota. Czy mimo wszystko jest jakaś zależność pomiędzy geniuszem a słabym zdrowiem? Panna O'Keeffe znana jest ze swojej kiepskiej kondycji i walki z chorobami (...). Jest ona typem intelektualnym i introspekcyjnym, jak na artystkę frapująco ascetycznym”²⁷⁴.

Autor lub autorka nie poprzestaje na charakterystyce malarstwa artystki i zaznaczaniu tych jego cech, które są przełomowymi. Stara się kategorię artystycznego geniuszu, używaną wobec O'Keeffe, potwierdzić jej etosem, w który wpisane są zmagania się z przeciwnościami nie tylko artystycznej natury.

Kategoria geniuszu pozostaje w bezpośrednim napięciu z elementami, za sprawą których sztuka O'Keeffe została przedstawiona. Anonimowy(-a) autor(ka) idzie krok dalej, interesując się O'Keeffe nie tylko jako przedstawicielką modernistycznej tendencji, ale jako wyjątkowym podmiotem twórczym, dostarczającym światowi sztuki czegoś, czego wcześniej w nim nie było, i w związku z tym nazywa twórczynię geniuszem. Kategoria ta służy podkreśleniu entuzjastycznej oceny i użyta zostaje w swoim tradycyjnym znaczeniu, związanym z definiowaniem działań postaci dokonujących nowych odkryć, popychających dany obszar ku przyszłości, pokonujących przy tym rozmaite, stanowiące istotne źródło owego nowatorstwa, ograniczenia. Autor lub autorka zupełnie nie zważa przy tym na związki samej kategorii z płcią, która ma wyraźny i męskocentryczny rys²⁷⁵. Płeć jest więc zagadnieniem funkcjonującym na peryferiach pisania autora/ki.

Podsumowując analizowany tekst, należy powiedzieć, iż O'Keeffe jawi się w nim jako pierwsza z kobiet, która, wkraczając w świat sztuki, obnaża brak narracji o sztuce kobiet. Śledząc retorykę autora(-ki) można stwierdzić, iż niejako z konieczności zostaje wpisana w zastany model sztuki i twórcy, akcentujący cechy

²⁷⁴ „(...) the thing that impresses one most in Miss O'Keeffe is her absolute genuine(ne)ss and her simplicity. Is there, after all, a connection between genius and ill health? Miss O'Keeffe has known a great deal of illness in her life (...) She is intellectual and introspective – for an artist, a curiously austere type”.

²⁷⁵ C. Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington 1994, s. 75.

traktowane jako charakteryzujące mężczyzn, związane z czynnym działaniem, walką i daleko posuniętą zmianą, ufundowaną obiektywnymi powodami. Autor(ka), rozważając O'Keeffe jako modernistkę, uwypukla moment transformacji płciowego porządku. Sposób, w jaki opisuje O'Keeffe i jej twórczość, sytuuje się w znanych narracjach, jednak nie może ignorować kobiecej podmiotowości artystki, odciskającej swój kształt na tworzonej przez nią sztuce. Aby pogodzić zastany sposób myślenia z nowym podmiotem świata sztuki, wprowadza artystkę do zastanych dyskursywnych kategorii. Nie dokonuje tego sam(a) – do tego celu angażuje samą O'Keeffe. W słowach abstrakcjonistki znajduje sojusznika dla zbudowania narracji o kobiecie artystce. W efekcie płęć podlega neutralizacji, a kobiecość artystki, pozostając niesprecyzowaną i nie odniesioną do dzieł, pozwala stać się nie tyle artystką, ile twórcą, który przez swoje wyjątkowe, bo żeńskie doświadczenie, ukazuje w sztuce te aspekty rzeczywistości, które wcześniej były w niej nieobecne.

Kończąc rozważania na temat uformowania dyskursu w tym tekście, należy powiedzieć, iż pojawiająca się dwukrotnie kategoria modernizmu łączy się z jej rozumieniem jako kwalifikacji stylowej. Z tekstu wyraźnie wyłania się również sylwetka nowoczesnego twórcy, której uosobieniem jest właśnie O'Keeffe. O ile definicja modernizmu jako stylu nie dostarcza nowych informacji względem tego, co wypływa z tekstu Rosenfelda, o tyle prowadzona w nim refleksja, tematyzująca sylwetkę nowoczesnego twórcy i jego geniuszu, wzbogaca informacje o tym, jak konstytuowała się figura modernistycznego podmiotu w interesującym mnie okresie. Okazuje się być on zdecydowanym egzekutorem swojej twórczej myśli, w pełni świadomym podejmowanych działań, zmierzających do nowego spojrzenia na rzeczywistość, oryginalnego jej zaprezentowania i tym samym dostarczenia publiczności nowej wiedzy o tym, co realne.



2.3. MODERNIZM SYMBOLICZNY

2.3. MODERNIZM SYMBOLICZNY

W 1923 roku Georgia O'Keeffe po długiej przerwie powróciła na artystyczną scenę Nowego Jorku. Pojawiło się wówczas wiele nowych recenzji prac malarki. W części z nich przewija się kategoria amerykańskiego modernizmu, jako ważnego punktu odniesienia dla malarskiej aktywności O'Keeffe, i to one znajdują się w centrum mojego zainteresowania w pozostałych rozdziałach tej części pracy.

Omawiany w tym rozdziale tekst, który pojawił się najwcześniej w 1923 roku, został napisany dla czasopisma *The New York World*. Jego autorem jest ponownie Henry Tyrell, niestrudzony krytyk i kolega Stieglitza²⁷⁶. *The New York World*²⁷⁷ było popularnym nowojorskim pismem, ukazującym się od połowy XIX wieku do początku lat trzydziestych XX wieku. Do jego popularności przyczynił się bulwarowy charakter dziennikarstwa obecnego na szpaltach gazety, jak również światopoglądowy liberalizm pisma. Dostarczało ono przede wszystkim rozrywki, a kolumna o sztuce cieszyła się zainteresowaniem ze względu na wartość napisane teksty, jak i osobowości kolejnych jej redaktorów, wpływających na miejscową scenę artystyczną. Tekst Tyrella z 1923 roku adresowany był głównie do lokalnej widowni, w przeciwieństwie do wypowiedzi wcześniejszych, publikowanych w dalekim Chicago, skąd niewielu odbiorców mogło realnie obejrzeć recenzowane przez niego nowojorskie, często trwające krótko, wystawy. Ze względu na pojawienie się wypowiedzi w nowojorskim tytule, a także dzięki opisowi cieszącej się znacznym powodzeniem wystawy, tekst ten wydaje się, ze wszystkich dotąd przytoczanych artykułów Tyrella, skupiać zdecydowanie najszerszą publiczność. Miał więc największy wpływ na inicjowane przez Tyrella formowanie się myślenia o sztuce O'Keeffe oraz usytuowanie jej w obrębie zjawisk modernistycznych.

²⁷⁶ H. Tyrell, *Art Observatory: High Tide in Exhibitions Piles Up Shining Things of Art: Two Women Painters Lure wits Sauve Abstractions...*, „New York World” 4.2.1923, s. 9M.

²⁷⁷ G. Juergens, *Joseph Pulitzer and the New York World*, Princeton 2015.



Autor artykułu wskazał na wystawy, będące przedmiotem jego rozważań. Są to: wystawa O'Keeffe w The Anderson Galleries oraz Henrietty Shore w Ehrich's, odbywające się symultanicznie zimą 1923 roku. Zasadniczym problemem, który porusza, nie jest jednak ocena dzieł ani przybliżenie publiczności kolei bieżącego życia artystycznego. W centrum zainteresowania Tyrella znajduje się amerykański modernizm, jego istota oraz przyszłość.

2.3.1. Kobięce objawienie

Wypowiedź Tyrella otwiera sugestywne stwierdzenie, pokazujące sposób, w jaki autor chce rozumieć recenzowaną sztukę. Ujął to następującymi słowami: „Niecodzienna manifestacja modernistycznej ekspresji artystycznej i kobiecego samoobjawienia w medium symbolicznej semiabstrakcji zawitała na dwóch wystawach: panny Georgii O'Keeffe w The Anderson Galleries i Henrietty Shore w Ehrich's”²⁷⁸.

Pomimo iż tekst obejmuje równocześnie dwie wystawy, to w dalszej części moich analiz będę skupiała się tylko na sposobie myślenia o O'Keeffe. Kwestie dotyczące się Henrietty Shore stanowią punkt odniesienia, pozwalający mi lepiej odnaleźć się w narracji Tyrella. Sztuka O'Keeffe została przez niego wyraźnie dookreślona. Jest modernistyczna, symboliczna i semiabstrakcyjna; stanowi także objawienie kobiecości. Wszystkie te określenia składają się na zasadniczą oś tekstu.

Początek tej wypowiedzi odsyła do – jak się okazuje – niezmiennego sposobu myślenia Tyrella o sztuce. W swoich recenzjach malarstwa O'Keeffe, pisanych w drugiej dekadzie XX wieku, a scharakteryzowanych przeze mnie na początku tej pracy, jej abstrakcyjną sztukę interpretował jako symboliczną. Rozumiał poszczególne, pojawiające się na płótnach formy, jako znaki odnoszące do wielorakich sensów, których interpretacja zależy od widza i posiadanego przez niego życiowego doświadczenia. Po upływie pięciu lat Tyrell wciąż traktował malarstwo O'Keeffe jako rodzaj symbolicznej sztuki, przymierzając do abstrakcji wzory recepcji stosowane wcześniej wobec sztuki dziewiętnastowiecznego symbolizmu. Równocześnie w dalszych fragmentach tekstu Tyrell okaże się być krytykiem nadal pozostającym pod wpływem

²⁷⁸ „An extraordinary manifestation of modern art expression and feminine self-revelation through the medium of semi abstract symbolic painting occurs in the coincident exhibitions of Miss Georgia O'Keeffe at the The Anderson Galleries and Henrietta Shore at Ehrich's”.

²⁷⁹ „Both these artists American women – young but evidently past the novitiate state in life and their art – and they have in common a certain eager freshness which would seem to mark them as debutantes or disciples in a new and fascinating field of aesthetic discovery”.

²⁸⁰ „Anyway, modern art at the present stage of the game required the feminine kibosh. No radical idea (...) ever announced to anything until the woman took it up. Then, and only then the infusion of life blood begins, never to cease until it has been nourished to maturity and frutitation”.

²⁸¹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 11-20, 42-4, 69, 70.

²⁸² *Ibidem*, s. 186-190.

Stieglitza i jego kręgu, korzystając z pewnych zastanych sposobów myślenia o kobiecości sztuki, co będzie przedmiotem mojego dalszego namysłu.

Artystki, którym Tyrell poświęcił swój tekst, określone zostały przezeń mianem Amerykanek. Autor doprecyzował amerykańskość, łącząc ją z kwestią kobiecości. Jak napisał: „Obie artystki, Amerykanki, młode, ale definitywnie po okresie dojrzewania, tak w życiu, jak i w sztuce, dzielą dążenie do świeżości, które zdaje się naznaczać je zarówno jako debutantki, jak i uczennice nowej i fascynującej dziedziny z obszaru estetycznego odkrycia”²⁷⁹. Amerykańskie pochodzenie artystek i doświadczenie ich życia, a także młodość, okazały się składać na niezwykłą, posiadaną przez nie twórczą siłę, która zdążyła do odmienienia zastanego horyzontu sztuki. Kobiecość, zdaniem Tyrella, była bowiem ostatecznym elementem, który jest niezbędny do przemienienia się sztuki w Stanach Zjednoczonych: „Niemniej, modernistyczna sztuka w obecnym stanie rozwoju potrzebuje kobiecego domknięcia. Żadna radykalna idea (...) nigdy nie stała się czymś, zanim kobiety się za nią nie wzięły. Wtedy i tylko wtedy napełnia się ona życiodajnym płynem, aż nie będzie odżywniona na tyle, by osiągnąć dojrzałość i wydać owoc”²⁸⁰. W niniejszy sposób Tyrell, choć nie wskazał na konkretne powody stojące za jego sposobem myślenia, widzi w kobietach i ich płci ów zmianotwórczy impuls prowadzący do odmiany kulturalnego życia w Stanach Zjednoczonych.

Powyższy sposób myślenia, w obrębie którego Tyrell postuluje, iż amerykańskiej sztuce potrzebna jest zmiana, mogąca dokonać się tylko dzięki kobietom i ujawnieniu w rzeczywistości elementów żeńskiej wrażliwości, zakorzeniony jest w myśli społecznej²⁸¹. Przy okazji pisania o sztuce, autor wskazał w ten sposób na pewne problemy rzeczywistości pozaartystycznej i ich łączność z tymi kwestiami, które dotyczyły sztuki, mogącymi być pomocnymi w ich rozwiązywaniu. Ponadto angażowanie refleksji natury społecznej do namysłu nad sztuką było popularne w omawianym okresie w lewicujących nowojorskich środowiskach, także w kręgu Stieglitza²⁸². Fakt, iż autor analizowanego tu tekstu solidaryzuje się z takimi poglądami, nie wydaje się być przypadkiem, rezonując w więziach łączących go ze Stieglitzem.

Kwestia kobieca w USA na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku była niezwykle ważna, oddziałując również na życie



artystyczne. Należy zwrócić uwagę przede wszystkim na fakt, iż w 1920 roku kobiety w USA uzyskały prawa wyborcze²⁸³. Tekst Tyrella został opublikowany trzy lata po tym wydarzeniu. Kwestia uzyskania praw wyborczych była wówczas, zarówno w latach poprzedzających przełom, jak i następujących krótko po nim, żywo dyskutowana. Początkowo ogniskowała się ona na zaletach i wadach udziału kobiet w życiu społecznym. Zastanawiano się nad szansami i zagrożeniami płynącymi z ich zaangażowania²⁸⁴. Z jednej strony znaleźli się zwolennicy idei modernizacyjnych – silnie ufundowanych w tradycji początków amerykańskiej państwowości, dla których równość i oddanie się sprawom wspólnoty były najwyższą cnotą²⁸⁵. Z drugiej strony znajdowali się konserwatyści, przemawiający językiem uprzedzeń. Fetyszizowali możliwe intelektualne ograniczenia kobiety, podszyte, jak wskazuje Vivienne Fryd, badaczka problemu w odniesieniu do świata sztuki, lękiem mężczyzn o utratę wcześniej zajętej społecznej pozycji²⁸⁶. Celem obu stron było obronienie zajmowanych stanowisk, włączenie kobiet do życia społecznego bądź przeciwnie, zatrzymanie ich w sferze domowej. Dyskusja, trwająca po 1920 roku miała nieco odmienny wymiar, choć jej uczestnicy i ich stanowiska pozostawały niezmiennie. Wobec prawnego równouprawnienia rozpoczęto refleksję nad pozytywami i negatywami płynącymi z kobiecego udziału w społeczeństwie²⁸⁷.

Na tempo tej dyskusji, jak pisała o tym Fryd, wpływała także sytuacja gospodarcza oraz polityczna²⁸⁸. Rozwój gospodarczy Stanów Zjednoczonych wiązał się ze wzmożonym zapotrzebowaniem rynku pracy na pracowników, z konieczności otwierającym się na kobiety, jako dotąd nie eksploatowaną grupę społeczną. Proces wkraczania kobiet w obszar pozadomowej pracy przyspieszyła I wojna światowa. Zintensyfikowała ona procesy industrializacji, zwiększając niezbędną ilość rąk do pracy. Włączanie kobiet do społecznej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych odbywało się na tle ekonomicznym, owocując dalszymi przeobrażeniami społecznymi, teoretyzowanymi przez myślicieli epoki, takimi jak Randolph Bourne²⁸⁹ czy Floyd Dell²⁹⁰. Tekst Tyrella wydaje się nosić ślady tej dyskusji, odzwierciedlając ówczesne nastroje, będące udziałem publiczności podziwiającej i rozmyślającej nad opisywanymi przez niego dziełami. Sam Tyrell zaś sytuuje się po stronie zwolenników równouprawnienia kobiet, wskazując, iż ich żeńska wrażliwość wzbogaci sztukę o elementy wynikające z kobiecego doświadczenia, wcześniej w sztuce nieobecne.

²⁸³ J. Baker, *Votes for Women: The Struggle for Suffrage Revisited*, Oxford 2002.

²⁸⁴ V. Fryd, *op. cit.*, s. 15–52.

²⁸⁵ J. Yarbrough, *American Virues*, Lawrence 1998, s. 102–152.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 87–116.

²⁸⁷ A. Douglas, *Feminization of American Culture*, Nowy Jork 1988, s. 80–119.

²⁸⁸ V. Fryd, *op. cit.*, s. 52.

²⁸⁹ R. Bourne, *The Radical Will: Selected Writings 1911–1918*, red. O. Hansen, Berkeley 1992.

²⁹⁰ F. Dell, *Women as World Builders: Studies in Modern Feminism*, Chicago 2013.

Ujawnianie się kobiecych aspektów w sztuce, owo jej kobiece domknięcie, było zdaniem Tyrella szansą dla amerykańskiej twórczości artystycznej, wiążąc się z feministycznymi poglądami cyrkulującymi w Nowym Jorku w latach dwudziestych. Jedną z najbardziej wpływowych postaci dla dyskusji nad miejscem kobiet i szerzej nad amerykańskim społeczeństwem był wspomniany wyżej Bourne²⁹¹. Ten amerykański intelektualista, zwolennik politycznej lewicy, aktywny zaledwie w drugiej dekadzie XX wieku z powodu przedwczesnej śmierci w wyniku zachorowania na gripę hiszpankę, budował wizję społeczeństwa USA, w której nadawał rolę i znaczenie poszczególnym jednostkom. Wierzył w konieczność uformowania specyficznym amerykańskiej tożsamości, która nie będzie nosiła znamion europejskiej przeszłości. Choć jego namysł odnosił się do życia społecznego, abstrahując od interesujących mnie kwestii sztuki, to wpłynął na myślenie o amerykańskości i – jak się okazuje – inspirował krytyków oraz teoretyków sztuki. Pomimo iż Bourne działał krótko, to sposób, w jaki myślał o Ameryce, przetrwał i w kolejnych dekadach pierwszej połowy XX wieku formował poglądy o amerykańskiej tożsamości²⁹².

Bourne bliski był idei amerykańskości jako wspólnoty ludzi, których łączy doświadczenie emigracji. Sympatyzował również z ideałami feministycznymi, wierząc w ich budującą wspólnotę moc. Jego poglądy zostały gruntownie przeanalizowane przez historyków, m.in. wspomnianego Abrahamsa, ale także Christophera Lascha, Davida Hollingera, Shermana Paula czy Leslie Vaughan²⁹³. Niniejsza część tekstu z jednej strony będzie czerpać z ich ustaleń, odnosząc do analogicznych poszukiwań w zakresie sztuk pięknych, które ujawniły się w analizie wypowiedzi Tyrella. O ile wpływ myśli Bourne'a na kulturę USA i rodzenie się poczucia amerykańskości jest sygnalizowany przez tych badaczy, to próba związania feministycznych poglądów Bourne'a ze sferą sztuki, w jej dążeniach do ukonstytuowania amerykańskości kultury, jest nieobecna.

Jak piszą wyżej wskazani badacze, Bourne uważał, że Stany Zjednoczone nie powinny być oceniane tylko i wyłącznie przez pryzmat swojego kolonialnego dziedzictwa. Wolał widzieć je jako państwo z osobną historią i tradycją, formującymi to, co amerykańskie. Wskazywał, że USA należy postrzegać jako inkluzywny tygiel równouprawnionych kultur. W jego wypowiedziach, analizujących amerykańskie społeczeństwo, manifestowała się wola skupienia na wielorakości ludzkich

²⁹¹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 5–70.

²⁹² *Ibidem*, s. 20.

²⁹³ D. Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, Nowy Jork 1995; C. Lasch, *The New Radicalism in America, 1889–1963: The Intellectual As a Social Type*, Nowy Jork 1997; S. Paul, *Randolph Bourne*, Minneapolis 1966; L. Vaughan, *Randolph Bourne and the Politics of Cultural Radicalism*, Lawrence 1997.



doświadczeń, mających swoje korzenie w zróżnicowanej przeszłości i odmiennych życiowych doświadczeniach. Jak wynika z powyżej wymienionych publikacji dedykowanych Bourne'owi, był on uważnym czytelnikiem poezji i filozoficznych poglądów Walta Whitmana, które zainspirowały jego myślenie o nowoczesnym amerykańskim społeczeństwie. Zaadaptował jego wspólnotową wizję świata, gdzie każdy, niezależnie od pochodzenia i przynależności do społecznej klasy, jest równouprawnioną jednostką, zarówno w procesie decydowania o państwie, jak i w formowaniu kultury. Bourne uważał, podobnie jak Whitman, że każdy aspekt natury, niezależnie od swojej urody lub szpetoty, jest równie istotny. Wskazywał, że każde doświadczenie Amerykanina może w równej mierze formować to, co amerykańskie. Apelowal więc, za Whitmanem, aby unikać waloryzowania owych rozmaitych postaw i doświadczeń, uznając, iż działanie takie ogranicza myślenie o rzeczywistości i uniemożliwia twórcze jej przekształcanie.

Kwestia kobieca odgrywała w takim korpusie poglądów ważną rolę. Społeczne położenie kobiet było przedmiotem ożywionych dyskusji. Trwały one zwłaszcza około 1920 roku, kiedy toczyła się już wspomniana batalia o ich prawne równouprawnienie. Męska część społeczeństwa poddawała wówczas ocenie ich naturę, esencjonalnie pojmowany kobiecy charakter i osiągnięcia. Jako grupie przypisywano im rozmaite role. W centrum uwagi znalazło się zwłaszcza ich doświadczenie, różne od męskiego, zarówno w wymiarze biologicznym, jak i kulturowym. Owa różnica, choć nadal domagała się dookreślenia, miała, zdaniem Bourne'a, potencjał odnowy amerykańskiej kultury²⁹⁴. Jak bowiem zaznaczał, to, co kobiece, nie mogło wcześniej ulec ekspresji, przez co zubożona pozostawała kolektywna tożsamość Ameryki. Włączenie kobiet do społecznej rzeczywistości miało doprowadzić do pożądanego heterogenizacji amerykańskości. USA widziano jako miejsce, gdzie zmiany społeczne i polityczne zachodzą z wcześniej nieznaną prędkością, pozwalając na stworzenie nowego typu ludzkiej organizacji, tym razem zogniskowanej na równości kobiet i mężczyzn, która nigdzie i nigdy wcześniej nie została urealniona.

Bourne, jak zostało to już zaznaczone, wiele miejsca poświęcił kwestii kobiecej, będąc uznanym za jednego z pierwszych feministów w USA. Był zaangażowany w amerykański ruch kobiecy. Utrzymywał żywe kontakty ze środowiskiem feministycznym, a jego najbliższą przyjaciółką i intelektualną towarzyszką była

²⁹⁴ E. Tood, *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, Berkeley 2003, s. 46.

Alyse Gregory, nowojorska lewicująca sufrażystka, będąca czołową działaczką w kampanii o przyznanie Amerykankom praw wyborczych, a później o dalsze ich równouprawnienie społeczne²⁹⁵.

Postulowany przez i rekonstruowany przez badaczy model społeczeństwa otwartego i inkluzywnego, był możliwy tylko i wyłącznie, jak sądził sam Bourne, w momencie uwieńczonej sukcesem walki o prawa kobiet. Podobnie jak wiele lat później feministki drugiej fali upominały się o kulturowe równouprawnienie, tak Bourne już od początku XX wieku dążył do zrównania pozycji społecznej i kulturowej obu płci. Sądził, iż tylko pełna emancypacja kobiet i odejście od wartościowania różnych ról społecznych doprowadzi do normalizacji stosunków w społeczeństwie. Bourne, w świetle ustaleń wyżej wspomnianych badaczy, uważał, że na drodze rozwoju ludzkości staje przede wszystkim kategoryzowanie poszczególnych zachowań, ocenianie wypełnianych ról i posiadanych poglądów, czy waloryzowanie wyznawanej wiary. Uważał, iż procesy te są źródłem konfliktu. Wszelkie rozdzwiewki miały przyczynić się ludzkiej apatii, wstrzymywać zmianotwórcze procesy, stanowiące o postępie, zdaniem Bourne'a będącego najważniejszą ludzką powinnością.²⁹⁶

Bourne równocześnie wskazywał, pomimo niechęci do oceniania, że ludzie obarczeni są naturalnymi przywarami. Jak rekonstruują to Abrahams, Vaughan czy John Adam Moreau, zamiast projektować strategie walki z nimi, Bourne uważał, iż bardziej optymalną drogą jest ich neutralizacja²⁹⁷. Miała ona przebiegać przez twórcze ich wykorzystanie, zwłaszcza w występujących w społeczeństwie, a wymagających korekty procesach. Uznał, iż cechy charakteru kobiet i mężczyzn są radykalnie różne, czym zdradzał swój esencjonalistyczny sposób myślenia o rzeczywistości społecznej, a równocześnie uzupełniają się wzajemnie. W ten sposób doszedł do wniosku, iż negatywne cechy kobiet oraz mężczyzn, wynikające z ich biologicznej płci, mogą się wzajemnie znosić w momencie uzyskania równouprawnienia, a ich zachowania nie będą już dłużej sankcjonowane i dzięki uzyskanej wolności ulegną pełnej oraz szczerzej ekspresji²⁹⁸. Szczerota zachowań i ekspresja cech manifestowanych przez kobiety i mężczyzn miała przyczynić się, zgodnie z poglądami Bourne'a, do zwiększenia harmonii w społeczeństwie, wspomagając konieczne jego zdaniem procesy: wykluczania tego, co negatywne u jednej i drugiej płci oraz umożliwienia nieskrępowanej ekspresji, a więc funkcjonowania

²⁹⁵ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 5–70.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. 69.

²⁹⁷ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 27; L. Vaughan, *op. cit.*, s. 115–130; J.A. Moreau, *Randolph Bourne: legend and reality*, Ann Arbor 1966, s. 80–85.

²⁹⁸ List Randolpha Bourne'a do Alyse Gregory z 19 stycznia 1914, Alyse Gregory Papers, Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 62.



w pełni prawdy o sobie. W powyższym świetle poglądy Bourne'a związane są z wiarą w potrzebę emancypacji kobiet. Jej celem nie jest jednak, jak można byłoby przypuszczać, zadośćuczynienie wcześniejszym nierównościom, ale uzyskanie sprawnego społeczeństwa, wolnego od dotychczasowych przywar. Jak pisał badacz spuścizny Bourne'a, Abrahams, wierzył on w inkluzywne społeczeństwo, gdzie akt emancypacji służy nie tylko kobietom, ale także mężczyznom²⁹⁹.

Poglądy Bourne'a, jak zostało to wskazane, wpłynęły na amerykańskich intelektualistów. Głównym propagatorem jego myśli był Stieglitz, który jak donoszą badaczki, rozpowszechnił je w kręgu swojego intelektualnego oddziaływania³⁰⁰. Ciekawym i dotąd nie eksploatowanym obszarem jest przestrzeń wydawanego przez Stieglitza pisma *Camera Work* jako platformy popularyzacji owych feministycznych i społecznych poglądów Bourne'a, jeszcze za życia tego autora, oraz aplikacji ich na obszary sztuk pięknych. Analiza wybranych artykułów pozwala zobaczyć sposób aplikowania myśli Bourne'a i jej przekształcania celem wypracowania koncepcji amerykańskości, która związana jest z poglądami na temat uczestnictwa kobiet w społeczeństwie i świecie artystycznym.

Gabrièle Buffet opublikowała w 1913 roku tekst zatytułowany *Modern art and the Public*³⁰¹. Jest to wczesny, poprzedzający polityczne równouprawnienie kobiet w USA, tekst mówiący o roli płci w sztuce. Autorka widziała w nim sztukę nie tyle jako wyraz piękna, ile jako rodzaj komunikacji zapośredniczonej wizualnym znakiem, czerpiąc z koncepcji rozwijanej na początku dekady przez innego członka kręgu Stieglitza – Paula Havilanda³⁰². Artystyczna twórczość miała, zdaniem Havilanda, ujawniać doświadczenia artysty i różnorodność świata jego wewnętrznych przeżyć, pozwalając na porozumienie między zróżnicowanymi jednostkami. Sztuka, w opinii Buffet, miała dawać widowni możliwość wczucia się w postawy i przeżycia innych, budując amerykańską wspólnotę, opartą o pluralizm doświadczeń.

Sposób widzenia sztuki przez Buffet można odczytać jako próbę wcielenia w życie pomysłu Bourne'a. Osobiste doświadczenie twórcy staje w centrum obrazu. Celem rozumianej w ten sposób sztuki jest demokratyczne porozumienie. Egzystencja artystów i towarzyszące im stany ducha nie podlegają ocenie, a stają się autonomicznym tematem płótna. Obraz służy innym jako rodzaj

²⁹⁹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 60–69.

³⁰⁰ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 27; C. Connor, *op. cit.*, s. 211, 231.

³⁰¹ G. Buffet, *op. cit.*, s. 10–12.

³⁰² P. Haviland, *Conception and Expression*, „*Camera Work*” nr 33/1911, s. 33–34.

znaku, komunikującego osobne stany emocjonalne i przybliżającego je odbiorcom. Tak pomyślana sztuka staje się przestrzenią kontaktu, budując społeczeństwo otwarte i inkluzywne, gdzie zróżnicowane historie i doświadczenia są równoprawne, w takiej samej mierze wzbogacając sztukę. Amerykańska kultura w powyższym świetle ma więc być emanacją wielorakich postaw, ukazując złożoność rzeczywistości.

Oscar Bluemner, bliski współpracownik Stieglitza, w tym samym wydaniu *Camera Work*, w którym opublikowano artykuł Buffet, poruszył nieco inne aspekty omawianego tematu³⁰³. Porównał sytuację Stanów Zjednoczonych z początku XX wieku z tą w renesansowej Florencji, która także była miastem wielu różnych wpływów i kultur, niczym magnes przyciągając coraz to nowych mieszkańców, mogących dokonywać swobodnej ekspresji swojej osobowości. W tak zróżnicowanej rzeczywistości zaistniały, zdaniem Bluemnera, idealne warunki dla rozwoju nowej sztuki. Stanowią sumę różnorodnych doświadczeń twórców rekrutujących się z odmiennych obszarów o różnorodnych historiach i tradycjach; jako takie były inspiracją dla nowatorskich rozwiązań artystycznych.

Temat poruszany był i w latach następnych. Miejsce *Camera Work* zajął kolejny redagowany przez Stieglitza tytuł – wspomniane już 291. Na jego łamach, w kilku tekstach wydanych na przestrzeni lat, Marius de Zayas wskazywał, iż Amerykanom brakuje poczucia wspólnoty, która można ukształtować się za sprawą artystycznego języka emanującego wielością ludzkich charakterów³⁰⁴. Podobnie o sztuce myślała również inna związana z pismem autorka – Agnes Ernst Meyer³⁰⁵.

Stieglitz, wydając w redagowanych przez siebie pismach teksty traktujące amerykańską sztukę jako obszar formowania się narodowej wspólnoty, jawiącej się jako niemożliwa bez włączenia w nią kobiet, również samodzielnie poruszył tą kwestię. Pozostawał, jak wskazuje Abrahams, pod wpływem myśli Bourne'a, powołując się na nią³⁰⁶. Werbalizował ten pogląd w korespondencji prowadzonej z Havilandem czy R.C. Bayley'em³⁰⁷. Wyżej przywołane teksty zdają się przygotowywać dyskursywną przestrzeń pod obecność kobiet w rzeczywistości społecznej, umożliwiając zaistnienie tekstom, które z obszaru teorii przejdą do praktyki omawiania i osadzania w ramach rzeczywistości twórczości kobiet.

³⁰³ O. Blumner, *Audiator et altera pars: some plain sense on the modern art movement*, „*Camera Work*” nr 6/1913, s. 26–36.

³⁰⁴ M. de Zayas, *untitled*, „291” nr 4/5/1915, s. 3; tegoż, *untitled*, „291” nr 12/1916, s. 2.

³⁰⁵ E. Meyer, *op. cit.*, s. 1.

³⁰⁶ E. Abrahams, *op. cit.*, s. XI.



Tyrell, pisząc o sztuce O'Keeffe jako o modernistycznej i niezwykle amerykańskiej, która pozwala na uczynienie lokalnej tożsamości pełniejszą, czerpie z ówczesnych poglądów. Powyższa świadomość wydaje się wręcz materializować w dalszym fragmencie jego tekstu. Jak bowiem napisał: „W każdym razie, w tym wypadku, potrzeba było niszczycielskiego wstrząsu i psychologicznej dynamiki drugiej dekady dwudziestego wieku, aby kobiety mogły swobodnie i szczerze realizować się w życiu i w twórczości”³⁰⁸. Tyrell ma świadomość, iż przemiany, o których pisze, nie zaistniały samoistnie, ale uwikłane są w szerszy proces zmian, znajdując powiązanie z wydarzeniami rewolucji przemysłowej oraz I wojny światowej, które zmieniły oblicze świata, wciągając do życia społecznego właśnie kobiety. Sztuka O'Keeffe w świetle niniejszego tekstu jawi się jako silnie powiązana z momentem dziejowym, który intensywnie wpływał nie tylko na ówczesne poglądy na społeczeństwo, ale także na sposób myślenia o sztuce.

W proponowanej przez Tyrella wizji amerykańskości kobieta pełni niezbywalną rolę, pozwalając dojrzeć ideom oraz przemienić ludzką rzeczywistość. Omawiany tekst pozostaje również w relacji względem ówczesnych poglądów na rolę kobiet. W obszarze sztuki autor poszukuje takich aspektów kobiecej artystycznej aktywności, które mogłyby odmienić znany kształt rzeczywistości. Kategoria płci staje się więc niezwykle istotna w tak skrojonej wypowiedzi, będąc pozytywną i zmianotwórczą siłą.

2.3.2. MALARSTWO KOBIEC

Choć tekst Tyrella pozbawiony jest analizy formalnej prac artystek, to pojawiają się w nim pewne określenia, dążące do opisanie części z form widocznych na ich płótnach, które łączą się z przybliżonymi w poprzednim podrozdziale aspektami, zakorzenionymi w rozważaniach teoretycznych. Malarstwo obu kobiet autor określił nowoczesnym i semiabstrakcyjnym, choć zauważył, iż istotnie ich prace wiele dzieli. Aby lepiej zrozumieć terminy, używane wobec wizualności prac malarek, w niniejszym podrozdziale najpierw dokonam przybliżenia wizualności sztuki Shore i O'Keeffe, a następnie postaram się umiejscowić proponowany przez Tyrella sposób opisu w szerszym dyskursywnym tle. Chciałabym bowiem nakreślić sposób myślenia o sztuce malarek jako emanacji kobiecości, o której Tyrell napisał przecież, iż jest ona niecodzienną

³⁰⁷List Alfreda Stieglitza do R.C. Bayleya z 1 listopada 1916, Alfred Stieglitz Archive – Beinecke Rare Books and Manuscripts; List Alfreda Stieglitza do Paula Havilanda z 1 lutego 1917, Alfred Stieglitz Archive – Beinecke Rare Books and Manuscripts. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 150–156.

³⁰⁸„In such be the case – well at any rate it has required the cataclysmic upheaval and the dynamic psychology of the second decade of the twentieth century to make women let themselves go in anything like such frank freedom of expression in their lives and in their works”.

manifestacją modernistycznej ekspresji artystycznej i kobiecego samoobjawienia w medium symbolicznej semiabstrakcji. Trzeba zauważyć, że Tyrell nie wskazuje na konkretne aspekty prac, mających być ucieleśnieniem owego kobiecego samoobjawienia, jednak już użycie zwrotu *samoobjawienie* ma długą historię w recepcji sztuki O'Keeffe, domagającą się szerszego omówienia.

Malarskie samoobjawienie kobiecości w obrazach O'Keeffe upatrywane było od początku jej pojawienia się na scenie artystycznej. Jak zostało to powiedziane przy okazji analizy tekstów Stieglitza z 1916 roku i Rosenfelda z 1922 roku, miało ono wynikać ze szczerzego eksponowania przez malarkę jej własnych doświadczeń związanych z byciem kobietą. Manifestowało się obecnością pewnych elementów, których próżno szukać we wcześniejszej historii sztuki. Falując i uderzając mocnym kontrastem czystych barw, obrazy malarki miały przywołać na myśl kobiecą naturę: eteryczną, ale i tajemniczą oraz pełną sprzeczności, związaną z niezwykłą umiejętnością sprowadzania na świat potomstwa. Elementy te okazują się manifestować w pracach obu artystek, które umieszczono na opisywanych przez Tyrella wystawach.

Za przykład opisywanych przez recenzenta tendencji, widocznych w twórczości obu artystek, posłuży mi praca O'Keeffe z 1922 roku pt. *Starlight Night: Lake George* i obraz Shore pt. *Life* z 1921 roku, pokazujące sposób tworzenia przez artystki w omawianym okresie. Prace łączy nie tylko czas powstania, ale i fakt, iż mogły się one znaleźć na opisywanych przez Tyrella wystawach³⁰⁹. Wybrane realizacje zbliża też kolorystyka oraz zabiegi formalne. Obie twórczynie posługują się obszernymi i płaskimi plamami koloru, mocno je ze sobą kontrastując, co dodaje ich obrazom znacznego dynamizmu. Równie wyraźne jest wykorzystywanie przez artystki obłych form.

Prace różni przede wszystkim podejście do abstrakcji, które przez Tyrella nazwane zostało *półabstrakcją*. Shore wydaje się, zdecydowanie bardziej niż O'Keeffe, pozostawać w figuracji oraz symbolistycznym idiomie. Wybrana przeze mnie praca *Life – Życie*, jako reprezentatywna dla twórczości wystawianej przez artystkę na początku lat dwudziestych, ukazuje dwie białe sylwety postaci, umieszczone symetrycznie po obu stronach pola obrazowego na ciemnym niezróżnicowanym tle, sugerującym nocne niebo. Znajdujący się przy lewej krawędzi pola zarys postaci z kobiecym

³⁰⁹Lista wystawionych wówczas prac nie jest znana; powyższe przypuszczenie opiera się tylko na fakcie, iż obie prace powstały krótko przed omawianymi wystawami z 1923 roku.



biustem jest zdecydowanie smuklejszy. Druga postać, znajdująca się naprzeciw, ma mocno zaznaczone ramiona, przypominając mężczyznę. Obie sylwetki, Shore pokazała syntetycznie, nie eksponując żadnych szczegółów poza opisanym powyżej konturem ciała. Pozwala on na zidentyfikowanie wyłącznie płci; inne informacje, takie jak wyraz twarzy, emocje bądź wiek ukazanych postaci, nie są możliwe do pozyskania w wyniku oglądu tak syntetycznej kompozycji. Dolna część tych upłciowionych sylwet została wyraźnie zmodyfikowana i zastąpiona floralną, przypominającą zwinięty liść, abstrakcyjną formą. Pomiędzy sylwetkami rysuje się jeszcze jeden enigmatyczny element, zajmujący dolną partię pola obrazowego. Przypomina on kwiat anturium, jednak zniekształcony nadmiernym i przesadzonym pofałdowaniem. Kształt ten połączony jest zielonym kłęczem z kobiecą sylwetką. Wszystkie te elementy składają się na kompozycję o wyraznie symbolicznym wymiarze, gdzie rezygnacja z realistycznych elementów stanowi świadomy zamysł, nadając poszczególnym formom możliwość wielorakiej interpretacji.

Prace O'Keeffe nigdy, poza bardzo wczesnym, szkolnym okresem jej twórczości³¹⁰, nie ukazywały figur ludzkich, operując w medium organicznej abstrakcji, dla której punktem wyjścia była obserwacja natury. Praca *Starlight Night: Lake George*, jak głosi jej tytuł, ukazuje Lake George; w tej miejscowości pod Nowym Jorkiem znajdowała się już wspomniana rodzinna rezydencja Stieglitzów. Spotykali się tam najbliżsi przyjaciele malarki i fotografa. Jak wskazuje Homer, było to miejsce letniej działalności kręgu Stieglitza³¹¹. Członkowie grupy byli zakwaterowani w rodzinnym domu słynnego promotora amerykańskiego modernizmu, spędzając czas na inspirowanym kontakcie z naturą oraz na wielogodzinnych dysputach na temat sztuki i rzeczywistości społecznej. Te oferowane przez Stieglitza aktywności stanowiły jeden ze sposobów wsparcia artystycznej i intelektualnej aktywności związanych z nim postaci.

Natura otaczająca Lake George jest wyraźnie widoczna na płótnie O'Keeffe, świadcząc o inspiracji malarki tą podmiejską miejscowością. Została ona znacznie zsyntezowana, podobnie jak miało to miejsce w kompozycji Shore. Prace różni jednak wybrany format oraz odwrócona logika przedstawienia. O ile u Shore kompozycja była wertykalna, u O'Keeffe jest wyraźnie horyzontalna, podzielona równo na pół linią horyzontu. Na granicy nieba i ziemi malarka umieściła prostą linię, sugerującą brzeg

³¹⁰ Mowa tu o cyklu aktów z 1917 roku, Por. B.B. Lynes, *Georgia O'Keeffe: Catalogue Raisonné*, New Haven, 1999, s. 106–112.

³¹¹ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 8, 175.

jeziora, oraz obłe formy – aluzję do górskiego masywu. Górną i dolną część pola obrazowego wypełnia rozgwieżdżone niebo, które otacza ze wszystkich stron pokazaną naturę, odbijając się w ciemnej tafli jeziora. Podobnie jak u Shore, O'Keeffe wybiera nokturn, a praca jednej i drugiej błyszczy od ciemnych kolorów. Sposób myślenia O'Keeffe jest jednak znacznie bardziej abstrakcyjny, jak zauważył(a) autor(ka) poprzedniego tekstu i zdecydowanie bardziej radykalny, niż u innych abstrakcjonistów epoki. Gdyby praca O'Keeffe pozbawiona została tytułu, skojarzenie z naturą nie byłoby tak ewidentne, jak u Shore. Ponadto obraz O'Keeffe wydaje się mieć zdecydowanie inny potencjał symboliczny. O ile kompozycja Shore zachęca do spekulacji na temat możliwych sensów w niej tkwiących i budowania wobec niej dygresyjnych scenariuszy, tak płótno O'Keeffe zdaje się być raczej estetycznym obiektem, nie odwołującym się bezpośrednio do jakiegokolwiek historii. Prace O'Keeffe stają się raczej harmonijnym, niemal muzycznym zestawieniem form, jak opisywali to dotąd przytoczeni autorzy. Taki wymiar trudno odnaleźć u drugiej z artystek.

Tyrell wydaje się łączyć prace obu kobiet bardziej na zasadzie podobieństwa płynącego z ich interpretacji, niż w oparciu o kwestie formalne, obrazy bowiem realnie łączy jedynie podobne operowanie plamą barwną, miękkim konturem i wybór nokturnu. Kobiece autorstwo staje się dla Tyrella najbardziej interesujące spośród wszystkich problemów związanych z twórczością artystek. Upatruje go nie tylko w osobach malarek, ale i w sposobie myślenia o kompozycji. Niestety, jak już zostało powiedziane, Tyrell nie wskazuje na konkretne elementy u Shore i O'Keeffe, które miałyby być emanacją owej kobiecej natury. Być może wynika to z krótkiego formatu recenzji, jaki był oczekiwany w *The New York World*, a być może z chęci wyeksponowania stanowiska autora, które poprzez analizę dzieł stałoby się mniej widoczne.

Kobieca natura prac O'Keeffe i Shore postulowana jest przez Tyrella ze względu na wizualną odmienność ich obrazów względem dotychczasowej historii sztuki. Jak bowiem wskazał autor: „Być może pod powierzchnią tej artystycznej manifestacji nie ma nic nowego, a tylko to, co każda kobieta wie i wiedziała od wieków”³¹². Obcość wizualności, jaką proponują malarki, świadczy zarówno o ich przynależności do kobiecej historii sztuki, jak też o eksponowaniu esencjonalnej kobiecości. Można także przyjąć, w obliczu braku doprecyzowania przez Tyrella stanowiska, iż

³¹² „Perhaps this art manifestation underneath the surface is nothing new but only what every woman knows and has known all through the ages (...)”.

³¹³ „(...) pictures of O’Keeffe (...) are probably as living and shameless private documents as exist”.

³¹⁴ „The work of Georgia O’Keeffe startles by its actual experience in life. (...) Her pictures are essential abstractions as all her sensations have been tempered to abstraction by the too vicarious experience with actual life. She had seen hell, one might say, and is the Sphynxian sniffer at the value of secret”.

³¹⁵ „(...) pictures might also be called exposition of psychism in color and movement”.

³¹⁶ „She looks as if she has ridden the millions of miles (...) All in quest of greater knowledge and the greater sense of truth (...)”.

³¹⁷ „(...) there is more red in her pictures than any other color at present though they do, it must be said, run to rose from ashy white with oppositions of blue to keep them companionable and calm”.

³¹⁸ „(...) in advance of them by being closer to the true appreciation of aesthetics in inventing them for themselves”.

³¹⁹ A. Brook, *op. cit.*, s. 130–132.

³²⁰ „(...) these things of hers seem to be painted with her very body”.

kobiecość obrazów malarek zasadza się na kontrastowych zestawieniach kolorystycznych oraz obłości form. W tych bowiem elementach, kobiece samoobjawienie na płótnie widzieli inni, piszący o O’Keeffe wcześniej. Być może za ich sposobem myślenia podąży też Tyrell. Wzmiankowany już Marsden Hartley w 1921 roku pisał o O’Keeffe jako o malarce kobiecych form. Przedstawiał jej sztukę z emfazą. Nazywał ją najbardziej bezwstydnym i nie dającym się kategoryzować dokumentem w dziejach³¹³. Rozumiał jej abstrakcyjne obrazy jako wyraz osobistych doświadczeń, które pozwalają autorce pokazać to, co wcześniej w sztuce nie mogło znaleźć swojego ujścia³¹⁴. Wskazał, iż abstrakcyjne formy stanowią kod, manifestujący się falistą formą i mocną barwą, za sprawą którego odczytać można świadectwo wewnętrznego życia artystki³¹⁵. Hartley stosował wobec sztuki O’Keeffe kategorię prawdy, twierdząc, że Amerykanka odsłania jej więcej, niż malarze przed nią³¹⁶. Zauważył szereg interesujących cech formalnych jej malarstwa: soczystość kolorów, dominację energetycznej czerwieni czy wyrazistość kontrastów, które tkwią we wzajemnej harmonii³¹⁷. Wzmoczona antytetyczność elementów, organizująca jej płótna, miała odpowiadać pełnej przeciwieństwu kobiecej naturze. W związku z powyższym, autor sytuował jej sztukę w obrębie zagadnienia nowoczesności. Uważał, iż O’Keeffe jest szczerą, bo pokazuje pełnię swojego kobiecego doświadczenia, a co za tym idzie – modernistyczna (modernizm traktowany był przez Hartleya jako emanacja najgłębszej prawdy o rzeczywistości). Te elementy, w efekcie, miały składać się na szczególne miejsce malarki w historii sztuki. Hartley zauważył bowiem, iż po raz pierwszy w dziejach, pośród innych artystek, takich jak wymieniane przez niego Élisabeth Vigée Le Brun czy Marry Cassatt, O’Keeffe jest zdecydowanie lepsza w stwarzaniu osobnej, kobiecej estetyki, która dotąd nie mogła w swojej pełni zaistnieć³¹⁸.

Wątek występowania form, wywiedzionych z kobiecego ciała i żeńskiego doświadczenia, powtarza się u innych autorów i w kolejnych latach, choć nie łączyli oni tak opisywanych prac O’Keeffe z amerykańskim modernizmem. Powrócił do niego Brooks³¹⁹, piszący o dziełach O’Keeffe iż „zdają się być malowane jej ciałem”³²⁰. Helen Appleton Read zwróciła uwagę, iż artystka tworzy sztukę radykalnie inną od męskiej, gdyż jej kobiece ciało jest źródłem wszelkich stosowanych na płótnie przez nią form³²¹. Paul Strand wskazał zaś, iż O’Keeffe nie tylko maluje swoje psychologiczne i biologiczne bycie kobietą, ale również wyraża

2.3. MODERNIZM SYMBOLICZNY

miejsce swojego pochodzenia – współczesną Amerykę, w której to, co kobiece nie podlega już dłużej represjom, mogąc zostać swobodnie wyrażonym³²². Henry McBride napisał zaś o O’Keeffe, iż w niesamowity sposób chwyta na płótnach biologiczny wymiar życia³²³. Tendencja, która pojawiła się u Tyrella, okazała się być bardzo żywą i towarzyszyć będzie recepcji prac O’Keeffe w kolejnych latach trzeciej dekady XX wieku.

Choć Tyrell nie wskazuje, tak jak piszący później i bardziej bezpośrednio Hartley czy Brooks, na konkretne elementy prac, które mają być wywiedzione z fizycznego i psychicznego doświadczenia bycia kobietą, to w swoich wnioskach wydaje się wskazywać na łączność kobiecego malarstwa z żeńską naturą widoczną w wizualnej formie, którą przybiera płótno. Spojrzenie na przeszłość sztuki kobiet, podobnie jak w przypadku recenzji Hartleya, wydaje się umożliwiać odtworzenie toku myślenia o pracach artystek. Tyrell, pisząc o kobiecej formie sztuki artystek, uznaje, iż żeńska specyfika tych obrazów jest tak oczywista, że nie wymaga przybliżenia, narzucając się automatycznie przez dotychczasową praktykę pisanie o nich. Użycie miękkich form oraz elementów abstrakcyjnych wywiedzionych ze świata natury stanowiło na początku XX wieku artystyczne *novum*. Floralne formy, manifestowane na płótnach obu kobiet wydają się nie być możliwe dla dotychczasowej historii sztuki. W jej ramach funkcjonowali oczywiście malarze kwiatowych kompozycji, pełnych falujących delikatnych form oraz mocnych kontrastów, z Janem Brueghelem Aksamitnym na czele, jednak nigdy, aż do początku XX wieku, artyści nie wyszli poza tę konwencję³²⁴. Natura w przeszłości była dla sztuki przede wszystkim przedmiotem oglądu, zaś w mniejszym stopniu źródłem inspiracji dla wykorzystywanych w różnorodnych kompozycjach form. Wyraźnie tradycję tę naruszają dzieła modernistek. Natura jest nie tyle przedmiotem ich zainteresowania, ile źródłem inspiracji, a płynność kształtów z niej wywiedziona stanowi zasób form, którymi posługują się na płótnie. Organiczność natomiast jest nie tyle mimetycznie oddawana przez obie kobiety, ile przekładana i odnajdywana we wszelkich elementach otaczającej je rzeczywistości. Ich prace są wyraźnie inne, a źródła ich odmienności doszukuje się w sposobie doświadczania świata, o którym spekulował w 1922 roku Rosenfeld. Postawiona przez niego teza, iż kobiety malują poprzez subiektywizację zobaczonego, wydaje się łączyć z powyższymi rozpoznaniem, głoszącymi, iż widoczne w obrazach kobiet formy

³²¹ H. A. Read, *op. cit.*, s. 4.

³²² P. Strand, *op. cit.*, s. 16–20.

³²³ H. McBride, *op. cit.*, s. 11.

³²⁴ N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Londyn 2013.



są efektem doświadczania przez nie świata, zarówno w wymiarze mentalnym, jak i fizycznym.

Dyskursywna konstrukcja tekstu Tyrella wydaje się być wyraźnie zakotwiczona we wcześniejszej i prawdopodobnie znanej autorowi tradycji pisania o sztuce kobiet. Tezy stawiane przez Tyrella pozbawione są podbudowy w analizie kompozycji artystek. Ważniejsze jednak, niż dowodzenie prawdziwości proponowanego pomysłu na rozumienie twórczości Shore i O'Keeffe, staje się wyznaczenie dalszych perspektyw dla sztuki. Jej przyszłość zaś widzi Tyrell w działaniach, nastawionych na poszerzenie obszarów równouprawnienia, za sprawą czego amerykańska rzeczywistość stanie się lepsza. Ujawnienie kobiecej wrażliwości wydaje się być najważniejszym ze środków prowadzących do tego celu.

2.3.3. Amerykańska świadomość czasu

Poruszona przez Tyrella kwestia kobiecego charakteru twórczości O'Keeffe okazuje się być wątkiem organizującym jego namysł. Wynikają z niego inne elementy, opisujące sztukę Amerykanki. Modernistyczność omawianej przez autora twórczości staje się faktem ze względu na nowatorstwo O'Keeffe, która dodaje do sztuki kobiece aspekty wcześniej w niej nieobecne. Semiabstrakcyjna forma wywodzi się z mentalnego i fizycznego doświadczenia bycia kobietą. Równocześnie symbolizuje ona uniwersalną kobiecość. Tyrell wyraźnie jednak zaznacza, iż nowatorstwo to nie byłoby możliwe nigdzie indziej na świecie – wiąże je z amerykańskim *genius loci*, który pozwolił na ujawnienie tego, co kobiece. Myślenie to wyraźnie zostało zainspirowane wcześniejszą tradycją pisania o sztuce, a zwłaszcza interpretacyjnymi koncepcjami samego Stieglitza, które, jako chronologicznie pierwsze, wydają się wpływać na grono krytyków, piszących w kolejnych latach o O'Keeffe.

Tekst Tyrella podejmuje wątki wcześniejsze, które pojawiały się w recepcji sztuki O'Keeffe tuż po jej debiucie. Jej malarstwo widziane jest jako nowatorskie ponieważ widoczne są w nim formy, które zdają się być możliwe do osiągnięcia tylko przez kobiety. Ponadto omówienie równocześnie prac O'Keeffe i Shore wydaje się służyć pewnej uniwersalizacji wniosków. Tyrell wskazuje w ten sposób na podobieństwo kobiecego malarstwa. Kobiecość

tkwi w języku artystycznym, którego formy mentalnie i fizycznie zakorzenione są w żeńskim ciele oraz kobiecym doświadczeniu świata. Dyskursywnie postuluje Tyrell alternatywny względem dotychczasowego porządek, w którym to, co kobiece domaga się odrębnego języka oraz ujawnienia w materii sztuki, odradzając przez sztukę całą ludzką rzeczywistość.

W tym miejscu należy nie zgodzić się z wymienionymi w stanie badań autorkami – Mitchell i Chave – analizującymi recepcję twórczości O'Keeffe, w ramach której dostrzegały objawy seksizmu w wyżej opisanym procesie łączenia jej malarstwa z kobiecym ciałem³²⁵. Stwierdzenie, iż traktowanie sztuki O'Keeffe jako wyłącznie kobiecej umniejszało jej wartość, wydaje się zasadzać na powierzchownym potraktowaniu wypowiedzi wczesnodwudziestowiecznej krytyki artystycznej. Zupełnie pominięty został bowiem przez badaczki aspekt myślenia o kobiecości w omawianym okresie. W wypowiedziach samej krytyki oraz w ówczesnych tekstach, jak zostało to pokazane, przebija się dążność do zmiany waloryzowania tego, co kobiece i włączenia kobiet do społecznej rzeczywistości w związku z przemianami przełomu wieków. Autorzy tekstów krytycznych o O'Keeffe z początków XX wieku mają świadomość niesprawiedliwości, która wynika z wypracowanych w dziejowych procesach negatywnych konotacji kobiecego. Tekst Tyrella niezwykle mocno manifestuje, iż w zmienionej modernistycznej świadomości konieczne jest wkroczenie kobiet do przestrzeni publicznej i ujrzenie żeńskości jako pozytywnej. Rozważaniom towarzyszy więc zmieniona świadomość czasu. Zmiana, zachodząca w płciowym, dyskursywnym i realnym porządku nie wydaje się Tyrellowi możliwa w innym niż Ameryka miejscu.

³²⁵ M. H. Mitchell, *op. cit.*,
A.C. Chave, *op. cit.*



2.4. AMERYKAŃSKI PEJZAŻ

2.4. AMERYKAŃSKI PEJZAŻ

Kolejnym tekstem, opublikowanym w związku z powrotem O'Keeffe na scenę artystyczną, jest zamieszczony na łamach czasopisma *MSS* artykuł autorstwa Herberta Seligmanna³²⁶. Tekst ten, w sposobie myślenia o sztuce O'Keeffe oraz w zakresie wyciąganych wniosków co do jej oddziaływania na rzeczywistość artystyczną i pozaartystyczną, jest podobny do poprzednio omawianego artykułu Tyrella, świadcząc o tym, co było przedmiotem zainteresowania krytyki artystycznej w analizowanym przeze mnie okresie. Należy tu wymienić amerykańskie poczucie wyjątkowości, widoczne zwłaszcza w zakresie zmian, dokonujących się w myśleniu o płciowych powinnościach. Podobnie też jak w przypadku poprzedniego rozdziału, analiza dyskursu tekstu Seligmanna pozostawać będzie w ciągłej relacji względem wcześniejszych ustaleń. Seligmann niewątpliwie koncentruje się na amerykańskim pochodzeniu O'Keeffe jako zaważającym na sposobie malowania przez artystkę, przesyconym, jego zdaniem, lokalnym *genius loci* i rodzajem swoistego lęku przed europejskim dziedzictwem.

Seligmann był poetą, reporterem, działaczem społecznym i krytykiem. Współpracował z nowojorską prasą, zwłaszcza lewicowym *New Republic*. Koncentrował się nie tylko na temacie sztuki, ale i na kwestiach istotnych społecznie. Opisywał m.in. sytuację w Europie po I wojnie światowej i narodziny faszystów oraz nazizmu. Intensywnie działał na rzecz mniejszości etnicznych w USA. Był autorem artykułów i zbiorów tekstów, badających społeczną sytuację Afroamerykanów³²⁷. Pełnił również urząd dyrektora w National Association for the Advancement of Colored People³²⁸. Poza działalnością społeczną zajmował się kwestiami życia codziennego, kultury czy obyczajów. Pisywał do pism popularnych, takich jak m.in. *Vogue*, gdzie podejmował tematy swobodniejsze.

³²⁶ H. Seligmann, *Georgia O'Keeffe, American*, „MSS” nr 5/1923, s. 10.

³²⁷ Por.: H. Seligmann, *The Negro Faces America*, Nowy Jork 1920.

³²⁸ Narodowe Stowarzyszenie na Rzecz Popierania Ludności Kolorowej.

Jego pisarstwo krytyczno-artystyczne pozostawało pod silnym wpływem Stieglitza i związanego z nim kręgu artystów oraz intelektualistów. O bliskiej więzi ze wspomnianym świadczy dobitnie fakt, iż w latach 1922–1923 Seligmann współtworzył z Stieglitzem oraz Rosenfeldem poświęcony awangardowej sztuce dwumiesięcznik *MSS*, w którym opublikował omawiany poniżej tekst³²⁹.

Przyjaźń Seligmanna ze Stieglitzem narodziła się na początku XX wieku. W świetle zachowanych archiwaliów można stwierdzić, że rozpoczęła się ze względu na fotograficzną pasję Seligmanna i jego krajowe i międzynarodowe podróże, podczas których dokumentował zobaczone miejsca oraz poznanych ludzi, a także zawierał kontakty z najważniejszymi postaciami ze świata polityki i kultury³³⁰. Oba obszary szczególnie koncentrowały uwagę Stieglitza, który chętnie otaczał się osobami poszukującymi nowych horyzontów w sztuce i poza nią, jak i tworzącymi sieć transatlantyckich kontaktów. Prawdopodobnie nie bez znaczenia pozostawała również istniejąca między nimi wspólnota politycznych poglądów – lewicowa wrażliwość Seligmanna musiała być Stieglitzowi szczególnie bliska. Mężczyźni prawdopodobnie poznali się na jednym z artystycznych wydarzeń, które organizował Stieglitz; przyjaźń z nim pozwoliła Seligmannowi stać się członkiem słynnego artystycznego kręgu. Jak wskazuje Homer, relacja między mężczyznami była szczególnie żywa w latach dwudziestych i koncentrowała się wokół galerii 291 oraz The Anderson Galleries, stanowiących tak centrum życia artystycznego, jako przestrzenie nowoczesnej sztuki, jak i zaplecze dla towarzyskich relacji³³¹. Wówczas zadzierzgnięte przyjaźnie przetrwały próbę czasu, owocując portretami literackimi i fotograficznymi artystów kręgu Stieglitza: O'Keeffe i Johna Marina, wykonanymi przez Seligmanna.

Współpraca Seligmanna ze Stieglitzem, jak i towarzyski, bliski wymiar ich relacji, może stanowić wytłumaczenie dla obecnych w dotychczasowych badaniach tez o zbieżności ich poglądów i wyraźnym wpływie znanego promotora nowoczesnej amerykańskiej sztuki na sposób myślenia autora omawianego w tym rozdziale tekstu³³².

Niniejszy tekst został opublikowany na łamach wspomnianego już *MSS*, tworzonego od 1922 roku przez Seligmanna, Stieglitza i Rosenfelda³³³. Artykuł ukazał się miesiąc po zamknięciu dorocznej ekspozycji dzieł artystki w 1923 roku. Dzieli go więc od wernisażu pewien dystans czasowy. W związku z tym nie mógł służyć promocji czy omówieniu ekspozycji. Poczyniona przez

³²⁹ B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*, *op. cit.*, s.316; W.I. Homer, *op. cit.*, s. 261.

³³⁰ Herbert J. Seligmann Papers, *Manuscripts and Archives Division*, The New York Public Library, <http://archives.nypl.org/mss/2719> [dostęp: 2.10.18]

³³¹ W. I. Homer, *op. cit.*, s. 251.

³³² M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 244, B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 162–166, W.I. Homer, *op. cit.*, s. 260–268.

³³³ Por. cyfrowe repozytorium pisma: monoskop.org/MSS [dostęp: 1.07.2019].

Seligmana charakterystyka sztuki malarki służyła ogólniejszej refleksji i spojrzeniu na nią z dystansu, być może ugruntowaniu pozycji malarki w nowojorskim świecie artystycznym. Ostatnia z powyższych tez wydaje się szczególnie możliwa, zważywszy na fakt, iż rok 1923 był czasem powrotu malarki na artystyczną scenę, po okresie prawie pięcioletniej nieobecności w świecie sztuki. Ponadto, jak wynika z dotychczasowych ustaleń, utrwalanie przez Stieglitza pozycji jego wychowanków było działaniem stałym i obejmującym wszystkich tych, w których artystyczne kariery wierzył. Do grupy tej można zdecydowanie zakwalifikować O'Keeffe. W efekcie tekst może być również pokłosiem działań promocyjnych Stieglitza.

Artykuł znalazł się na dziesiątej stronie wiosennego numeru *MSS*, poświęconego kwestiom sztuki oraz kultury. Magazyn otwierała charakterystyczna i łatwo rozpoznawalna okładka projektu samej O'Keeffe³³⁴, od początku istnienia wydawnictwa opracowywana w ten sam sposób. Na szczycie strony umieszczano wydrukowaną grubą, dużą i zaokrągloną czcionką nazwę pisma. Na jej środku w białej ramie podawano nazwiska autorów danego numeru, natomiast resztę strony zapełniał zapętłony tytuł czasopisma, gdzie skrót *MSS* zostawał rozwinięty do pełnej nazwy – *Manuscript*, wraz z aktualnym numerem i rokiem wydania. Numery były oszczędne w doborze elementów graficznych. Posługiwano się niekiedy zróżnicowanymi krojami pisma w obrębie poszczególnych artykułów. Stroniono od reprodukcji i zdjęć. Sam omawiany tekst, dotyczący twórczości O'Keeffe, był wizualnie purystyczny. Tytuł wyróżniał się z bloku tekstu zaledwie użyciem wersalików i lekko powiększonym krojem liter. W przeciwieństwie do innych tekstów, przy których użyto większego zróżnicowania elementów graficznych, tekst poświęcony O'Keeffe zdaje się mało widoczny, jakby w ogóle nie zabiegał o uwagę czytelników.

Sposób graficznego opracowania omawianego artykułu mógł wynikać z chęci przedstawienia O'Keeffe oraz jej twórczości jako zupełnie zwykłej, wypływającej z praktyki życia codziennego i czerpania z najprostszyc przejawów życia i codzienności otaczającego ją świata. Łączył się w ten sposób ze sposobem pisania przez Seligmanna o sztuce artystki, który zostanie przeze mnie scharakteryzowany w dalszej części niniejszego rozdziału.

³³⁴ B. B. Lynes, *Catalogue...*, *op. cit.*, s. 216.



2.4.1. Tradycja przeżywania natury

Kategoria amerykańskości została wyeksponowana w akapicie otwierającym tekst, jako jeden z ważnych interpretacyjnych tropów. Te same rozważania znajdują się również na końcu artykułu, stanowiąc wyraźną klamrę dla całości tekstu, w którym to amerykańskości staje się motywem przewodnim. Stanowi ona, jak stwierdził autor, o unikalności sztuki Georgii O'Keeffe: „Jak pokazać równiny Teksasu i niebo nad nimi – jak przełożyć nastrój tego miejsca (...)? Georgia O'Keeffe znalazła rozwiązanie dla tych problemów w swoich rysunkach, akwarelach, pastelach i obrazach. Jak przyznaje, O'Keeffe nigdy nie była w Europie, choć została, tak jak wielu Amerykanów, zaznajomiona ze współczesną europejską sztuką dzięki galerii 291. Jej prace są jednak całkowicie tutejsze, amerykańskie, z całą swą dumą i nieoswojoną biegłością, i tym samym wyjątkowe”³³⁵.

W podsumowaniu tekstu znów powraca temat amerykańskości: „O'Keeffe w swoich pracach uchwyciła amerykańskie aspekty rzeczywistości i uczyniła je osobistymi. Fale oceanu, niebo, owoce czy kwiaty uczyniła własnymi. Dodała do tradycji amerykańskiej sztuki dotąd nieodkrytą kobiecą wrażliwość. Jej obrazy są osobiste, związane zarówno ze sobą nawzajem, jak i z życiem. Zwłaszcza kolor jej dzieł, wydający się być podszytym cielesnym niepokojem i wewnętrznym drżeniem, niczym muzyka jednoczy zmysły”³³⁶.

Amerykański charakter twórczości O'Keeffe, jest w tekście Seligmanna ufundowany na bliskim związku twórczyni z Ameryką w ujęciu geograficznym. Związek ten manifestuje się po pierwsze ciągłością życia malarki na kontynencie oraz brakiem jakichkolwiek wyjazdów poza jego terytorium, zwłaszcza do Europy. Po drugie wynika z ciągłego inspirowania się lokalnym pejzażem podczas tworzenia prac. Ameryka jest dla artystki źródłem natchnienia. Seligmann rozpoznaje w formach widocznych na płótnach ową amerykańską przynależność, tak twórczyni, jak i jej obrazów.

Wątek Ameryki jako źródła twórczej inspiracji przewija się w niezliczonej ilości tekstów z początków XX wieku. Może to świadczyć zarówno o inspiracji Seligmanna tymi poglądami, jak też o ich podzieleniu przez autora. Inspirowaną moc amerykańskiego pejzażu świetnie podsumował działający w omawianym okresie Van Wyck Brooks, pisząc, iż Ameryka cała jest pejzażem³³⁷, rozumiejąc wszelkie widoki pojawiające się przed oczyma obecnych na amerykańskiej ziemi jako gotowy obraz, rejestrowany jednak

³³⁵ „(...) how represent space of Texas plains and the skies over them – how translate the spirit of one living here and now (...)? Georgia O'Keeffe has answered these questions for herself, making her research in charcoal drawing, watercolor, pastel and oil painting. She has never been, as she informs us, in Europe, though she was introduced, as were multitudes of Americans, to modern European expression through the medium of 291. Her work, entirely and locally American, with a proud and unaccustomed mastery, is therefore unique”.

³³⁶ Through this work American aspects are identified and made personal. O'Keeffe has made the ocean wave or sky, flower or fruit, herself. She has added to America's chronicle hitherto unattempted truths of a woman's sensibility. It is in terms of the identity in her statement that all her works are related to each other and to life. She has made music in color issuing from the finest bodily tremor in which sound and vision are united”.

³³⁷ Van Wyck Brooks, *The Times of Melville and Whitman*, Nowy Jork 1947, s. 32–33.

2.4. AMERYKAŃSKI PEJZAŻ

na siatkówce oka, nie zaś na płótnie. Kontekstu dla omawianego tu tekstu Seligmanna dostarcza również artykuł z nim sąsiadujący – *A Man of Nature* autorstwa W.H. Hudsona³³⁸. Autor ten delectował się przyrodą Ameryki, która, jego zdaniem, rozwija wyobraźnię i czyni życie głębszym w jego duchowych zasobach.

Fascynacja naturą jako źródłem inspiracji najmocniej związana jest z twórczością Walta Whitmana, z której czerpał przy tworzeniu swoich poglądów wspomniany w poprzednim rozdziale Bourne, a także Ralph Waldo Emerson. Jak wskazuje badaczka Celeste Connor, to za sprawą tej trójki zaczęto postrzegać naturę i amerykański pejzaż jako źródło natchnienia, a lokalna przyroda Stanów Zjednoczonych zyskała wyjątkową rolę w formowaniu kategorii amerykańskości³³⁹. Whitman w swoich poetyckich tekstach przyglądał się Ameryce przez pryzmat najdrobniejszych okrucich rzeczywistości. W najsłynniejszym tomie *Żdźbła trawy* opisywał rozmaite emocjonalne stany oraz życiowe doświadczenia przez pryzmat wędrówki po USA i ujranych wówczas amerykańskich pejzaży. Podziwiał dzikość lokalnej przyrody, jak i ludzkie z nią współdziałanie. Tom wydano w 1855 roku, a jego recepcja doprowadziła do ugruntowania poglądu, iż rozpoczął on erę amerykańskiej poezji.

Whitman stworzył utwory zainspirowane Ameryką, jej przyrodą i codzienną banalnością, a jego literacki język charakteryzował się swobodą daleką formalnemu wyrafinowaniu poezji europejskiej. Zerwał z ciężącym nad sztuką binarnym rozumieniem rzeczywistości, dzieleniem jej na to, co w niej piękne i szpetne. Dla Whitmana każdy aspekt realności był godny uwagi. Inspiracji szukał w każdej manifestacji tego, co realne, pokazując świat w jego pełni. Demistyfikował rzeczywistość poprzez sztukę, zawieszając proces waloryzowania jej aspektów. Zwracał uwagę nie tylko na najpiękniejsze przejawy natury, ale interesował się tymi, które w swojej neutralności wymykają się uwadze, bądź wręcz budzą wstręt.

Już wkrótce po jego debiucie, stworzona przez niego literatura postrzegana była jako niezwykle świeża, odrębna od dotychczas powstającej, mająca szansę wyznaczyć nową ścieżkę dla poezji, która swój początek będzie mieć w USA, a nie jak dotąd w Europie³⁴⁰. Takim nadziejom dał wyraz zwłaszcza Emerson, jeden z pierwszych czytelników Whitmana, wówczas uznany poeta, którego marzeniem było stworzenie przez Amerykanów indywidualnej sztuki, typowej tylko i wyłącznie dla twórców

³³⁸ W. H. Hudson, *A Man of Nature*, „MSS” nr 5/1923, s. 9.

³³⁹ C. Connor, *op. cit.*, s. 32–50.

³⁴⁰ E. Greenspan, *Walt Whitman's Song of Myself: A Sourcebook and Critical Edition*, Nowy Jork 2013, s. 38–72.



pochodzących z USA. Tuż po pierwszym wydaniu *Źdźbła trawy* wysłał on do Whitmana list gratulacyjny, w którym zachwycił się pojawieniem na poetyckiej scenie twórcy o wyraźnie amerykańskim rodowodzie, mówiąc o młodym Whitmanie i jego pisarstwie „*przecieram oczy ze zdziwienia, czy w tym olśnieniu nie ma utudy*”³⁴¹. List prawdopodobnie pozostałby tajemnicą, jednak Whitman dla celów reklamowych postanowił opublikować go przy okazji drugiego wydania swojego tomu³⁴².

Związek Whitmana z Emersonem jest szerszy. Badacze wskazują na to, iż źródeł inspiracji Whitmana upatrywać należy właśnie w twórczości Emersona, zwłaszcza w jego eseju *Poeta*, który ujrzał światło dzienne na dziesięć lat przed wydaniem *Źdźbła traw*³⁴³. Emerson postulował w nim potrzebę pojawienia się amerykańskich poetów, którzy nie będą czerpali inspiracji z Europy, zarówno w opisywanych przedmiotach, jak i w zabiegach kompozycyjnych, wykształcając własny odrębny język. Mieli skupić się na zaletach oraz wadach Ameryki, czyniąc je głównym tematem swoich tekstów. Emersonowi, a później Whitmanowi, chodziło więc o stworzenie amerykańskiej poezji, skupiającej uwagę na odrębnych przedmiotach od występujących w liryce europejskiej, a ponadto wyrażonej osobnym od europejskiego językiem.

Zainteresowanie naturą, twórczo wykorzystane przez Whitmana, spotkało się z ciepłym przyjęciem, a nowa estetyczna strona jego poezji tylko wzmocniła zainteresowanie publiczności³⁴⁴. Rzesze odbiorców ceniły zakotwiczenie poezji Whitmana w codzienności i znajomym amerykańskim pejzażu. Dla intelektualistów i krytyków najważniejsze było to, iż liryka tego autora mogła stanowić realną alternatywę wobec poezji europejskiej, wprowadzając nowy sposób patrzenia i pisania, oparty na niemal nieobecny w ówczesnej Europie wierszu białym. Twórczość Whitmana w dwójnasób ucieleśniała pragnienie amerykańskości jako odrębności wobec Europy. Z jednej strony eksponowała amerykańską rzeczywistość, z drugiej była gotowa do konkurowania z kulturą Starego Kontynentu. Amerykańskości manifestowała się nie tylko treścią, ale i formą.

Dyskursywnie uformowana kategoria amerykańskości, referowana przez Seligmanna w odniesieniu do twórczości O'Keeffe, ufundowana jest więc na dziewiętnastowiecznym odkryciu przez Whitmana Ameryki jako źródła inspiracji dla sztuki oraz narzędzia dla przejęcia przez Amerykanów hegemonii w kulturze. Amerykańskości, używana w omawianym artykule, jest wyrazem

dumy z otaczającej Amerykanów natury i sposobu jej przekształcania, życia w niej i z nią. Seligmann widzi ową amerykańskości w dziełach O'Keeffe, pisząc iż: „O'Keeffe w swoich pracach uchwyciła amerykańskie aspekty rzeczywistości i uczyniła je osobistymi. Fale oceanu, niebo, owoce czy kwiaty uczyniła własnymi”.

Recepcja tomu Whitmana jest symptomatyczna dla wykształcenia się kategorii amerykańskości, rozumianej tak, jak pokazał to Seligmann w swoim tekście. Zaproponowany przez Whitmana język poetycki posługiwał się amerykańskim pejzażem jako inspiracją i przedmiotem oglądu. Tak też rozumeli go czytelnicy poety³⁴⁵. Przeżycie natury wiedzie ku rozbiciu jedności w postrzeganiu rzeczywistości. Przestaje być ona binarna, dzielona na to, co piękne i szpetne; na to, co wzniosłe i niskie. Natura, przez pryzmat przywoływanej tu amerykańskiej tradycji, staje się też nauczycielką różnorodności i wrażliwości.

Podobnie pisze Seligmann, jednak nie o Whitmanie, a o O'Keeffe. Język wizualny malarki, wyrasta jego zdaniem z inspiracji amerykańskością. Za przedmiot zainteresowania przyjmuje to, co amerykańskie. O'Keeffe nie wybiera wyłącznie urokliwych widoczków; przeciwnie, w jej twórczości znaleźć można wspomniane pustynne pejzaże, ale i widoki gór, lasów, jezior oraz monumentalnego Nowego Jorku. Artystka maluje więc duże miasta i prowincję; leśne urokliwe ostępy i budzącą grozę pustkowia, starając się uchwycić ich specyfikę, różnorodność, oraz ujrzeć w pejzażach ich wewnętrzną harmonię. Jak wskazał Seligmann, artystka zawiera w swojej sztuce różnorakie elementy, jasne i mroczne, piękne i delikatne, czy szorstkie bądź mętne. Nieodłącznie jednak wszystkie one zdają się być oparte o muzyczną wręcz harmonię: „Solidne rozrzucone formy kontrastują ze sobą na jej rysunkach i zdają się odrywać od płótna (...). Uspokojona tekstura, niesamowita bajeczna delikatność, szorstkość gobelinu, matowość i błysk lub mętność, a czasem rozbłyski koloru, jak i ciemne płaszczyzny czy wstęgi płonące złotem, wciąż oparte są na muzycznej harmonii”³⁴⁶. Ostatni z przytoczonych tu cytatów pokazuje również trwałość muzycznej metafory, której, jako pierwszy w kontekście recepcji sztuki O'Keeffe, użył Rosenfeld. Zrobił to po to, by wskazać na istnienie w działaniach artystki poruszającej różnorodności dotykanych aspektów rzeczywistości, świadczącej o wielości otaczającego ją świata. Pogląd ten uwidacznia się również w pisarstwie Seligmanna.

2.4. AMERYKAŃSKI PEJZAŻ

³⁴¹ Za: H.B. Binns, *A Life of Walt Whitman*, Nowy Jork 1969, s. 92.

³⁴² K. Price, *Whitman and Tradition*, New Haven 1990, s. 38–39; E. Greenspan, *op. cit.*, s. 24–29.

³⁴³ J. Loving, *Emerson, Whitman, and the American muse*, Chapel Hill 1982, s. 25–53.

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 83.

³⁴⁵ E. Greenspan, *op. cit.*, s. 38–73.

³⁴⁶ „Solid seeming forms clash upon her design, seem to thrust out from her canvas (...). Still the texture, of uncanny, fairylike fineness, tapestry rough, pebbly, glossy or opaque sustained, and sometimes rockets of color soar, dark planes, ribbons of flaming gold pass and are built in musical harmony”.



³⁴⁷ G. O'Keeffe, *op. cit.*, s. 17–18.

³⁴⁸ „I have not been in Europe. I prefer to live in a room as bare as possible”.

³⁴⁹ W. Corn, *op. cit.*, s. 241; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 162–166, 237–248.

³⁵⁰ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 15–29. Świadczy o tym również tytuły wystaw O'Keeffe, organizowane przez Stieglitza od 1923 roku, gdzie amerykańskość kobiety jest wyraźnie zaznaczona. 1923: *Alfred Stieglitz Presents One Hundred Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*; 1924: *Alfred Stieglitz Presents Fifty-One Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*; 1925: *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*. Tendencja ta w następnych latach zanika.

³⁵¹ B. Benke, *Georgia O'Keeffe, 1887–1986: Flowers in the Desert*, Kolonia 2003, s. 80; B.B. Lynes, *Georgia O'Keeffe: Circling Around Abstraction*, Manchester 2008, s. 39.

³⁵² J. Henderson, *The archetype of culture*, w: *Der Archetyp. Proceedings of the 2nd International Congress for Analytical Psychology*, red.

2.4.2. Kompleks Europy

Ameryka jest dla O'Keeffe przedmiotem inspiracji, ale również pozwala jej na wypracowanie zupełnie nowego języka artystycznego, który nigdy wcześniej nie miał szansy pojawienia się w sztuce amerykańskich artystów. Zanim jednak przejdę do analizy sposobu, w jaki Seligmann opisuje genezę powstania innowacyjnego języka sztuki O'Keeffe, chcę zwrócić uwagę jak autor dystansuje się od europejskiego dziedzictwa, co także jest rysem charakterystycznym dla myślenia o amerykańskości.

Seligmann zestawia amerykańskie pochodzenie O'Keeffe z faktem, iż nigdy nie była ona w Europie. Zabieg ten, wyrażony już raz przywołanymi słowami: „O'Keeffe nigdy nie była, jak przyznaje, w Europie (...)”. Jej prace są jednak całkowicie tutejsze” zwraca uwagę. Sposób mówienia o pochodzeniu i narodowej tożsamości nie jest bowiem konstruowany przez wymienienie cech znamionujących amerykańskość. Uwidacznia się tu alternatywny sposób budowania kolektywnej tożsamości na zasadzie negatywnej, gdzie jest ona rezultatem braku pewnego doświadczenia. Amerykańskość malarki w omawianym tekście jest możliwa z tego względu, iż urodziła się na terenie USA i nigdy tego obszaru nie opuściła. Wątek ten wymaga rozwinięcia, gdyż pozwala spojrzeć na zawarty w artykule sposób myślenia o amerykańskości, gdzie to, co nieobecne, staje się dla niej konstytutywne.

Pobyt w Europie w analizowanym tekście stanowi przynajmniej wyzwanie, jeśli nie zagrożenie dla amerykańskości. W świetle niniejszego artykułu O'Keeffe jawi się jako dumna ze swojego pochodzenia. Poprzez malowanie lokalnego pejzażu, oswaja go tak, iż staje się on jej własnym i osobistym. Wątek przywiązania O'Keeffe do Stanów Zjednoczonych i właściwie nieopuszczenia terytorium kraju, był wielokrotnie podejmowany przez samą malarkę jak i badaczy. W 1922 roku O'Keeffe, także na łamach *MSS*, opublikowała rodzaj artystycznego manifestu³⁴⁷ w którym stwierdziła: „Nigdy nie byłam w Europie. Wolę mieszkać w przestrzeniach tak pustych, jak tylko to możliwe”³⁴⁸. O wyborze artystki, aby nie odwiedzać Europy, pisali też badacze jej spuścizny³⁴⁹. Zauważają, iż wskazywanie amerykańskiego przywiązania budowało jej wizerunek jako malarki amerykańskiej. Podkreślał to najpierw Stieglitz podczas pierwszych ekspozycji jej prac³⁵⁰, a potem, na przestrzeni kolejnych dekad wybiegających poza obszar badawczy tej pracy, także krytycy. Akcentowanie

C. Guggenbühl, Bazylea, Nowy Jork 1962/1964; J. Henderson, *Cultural attitudes in psychological perspective*, Toronto 1984.

³⁵³ J. Beebe, *A Clinical Encounter with the Cultural Complex*, w: *The Cultural Complex: Contemporary Jungian perspectives on Psyche and Society*, red. T. Singer, S. Kimbels, Nowy Jork 2004, s. 223–236; C. Kaplinsky, *Shifting Shadows: Shaping Dynamics in the Cultural Unconscious*, „The Journal of Analytical Psychology” nr 53/2008, s. 2–14; S. Kimbels, *A cultural complex operating in the overlap of clinical and cultural spaces*, w: *The Cultural Complex...*, *op. cit.*, s. 199–211; T. Singer, *The Vision Thing: Myth, politics and Psyche in the World*, Londyn 2000; T. Singer, *The Cultural complex and archetypal defences of the collective spirit*, „The San Francisco Library Journal” nr 20/2002, s. 4–28.

³⁵⁴ T. Singer, S. Kimbels, *The cultural complex: Contemporary Jungian perspectives on psyche and society*, London 2004.

³⁵⁵ T. Singer, C. Kaplinsky, *Kompleksy kulturowe*, tłum. M. Kalinowska, portal: Polskie Towarzystwo Analizy Jungowskiej, [http://analizajungowska.pl/aspekty-spoeczne-i-kulturowe/kompleksy-kulturowe-thomas-singer-catherine-kaplinsky/] aktualizacja 11.03.2018.

amerykańskości O'Keeffe podyktowane było silnym poczuciem narodowej przynależności, połączonym z wiarą, iż wyjazd na Stary Kontynent i jego duch sztuki zniszczyłby amerykański charakter jej malarstwa³⁵¹. Amerykańskość jako rodzaj tożsamości pozwala w świetle niniejszego tekstu na osiągnięcie przez malarkę artystycznej wyjątkowości. Równocześnie amerykańskość sprzęgnięta jest z doświadczeniem sztuki europejskiej. Nie jest ono jednak waloryzowane pozytywnie, a jego status wydaje się kłopotliwy.

Kategoria amerykańskości w tekście Seligmanna wydaje się ujawniać rodzaj europejskiego kompleksu. Jest on manifestowany przez autora tekstu, jednak nie wydaje się być zakotwiczony w jego osobistych doświadczeniach, a raczej odnosi się do szerszego pola kultury i zbiorowej nieświadomości. Rozpatrując występujące w tekście Seligmanna napięcie pomiędzy USA i Europą, które pojawiło się w momencie charakteryzowania amerykańskości, należy skierować uwagę na koncepcję kulturowego kompleksu. Wydaje się ona być pomocna w analizie poglądów na temat amerykańskości, tłumacząc sposób jej postrzegania w analizowanym tekście. Równocześnie mechanizm stojący za budowaniem amerykańskiej tożsamości w oparciu o to co wyparte okazuje się, jak udowodnię dalej, powtarzać w refleksji nad amerykańskością, stanowiąc stałą w myśleniu o tle, na którym usytuowana jest twórczość O'Keeffe.

Koncept kompleksu kulturowego był rozwijany przez amerykańskiego psychoanalityka Josepha Hendersona³⁵², bazującego na doświadczeniach jungowskiej psychoanalizy. Jej zarys uściłili natomiast kolejni badacze: John Beebe, Catherine Kaplinsky, Samuel Kimbels i Thomas Singer³⁵³. Henderson zainicjował teorię kulturowej nieświadomości. Odwołał się do teorii kompleksu Junga i stworzył podwaliny własnej koncepcji zbiorowej nieświadomości, łączącej uczestników danej kultury, która jest ekstrapolacją psychoanalitycznych zjawisk, wcześniej odnoszonych tylko do jednostki.

Kompleks kulturowy, zdaniem badaczy³⁵⁴, ma się zarysowywać w nieświadomym obszarze ego, tak jak ma to miejsce w przypadku kompleksu indywidualnego. Nie powstaje jednak w nieświadomych pokładach osobowości, ale w warstwie nieświadomości kulturowej. Ma być zbiorem emocjonalnie naładowanych idei, które są dzielone przez jednostki identyfikujące się z daną kulturą³⁵⁵. Powstanie kompleksu kulturowego w nieświadomości kulturowej



jest natomiast tłumaczone przez Hendersona jako tworzące się w obszarze historycznej pamięci – pomiędzy nieświadomością zbiorową a głównym kulturowym wzorcem, zawierającym pewne tożsamości, wyrastające z kolei z archetypów zbiorowych oraz mitów i rytuałów, wspierających rozwój jednostki i społeczności, do jakiej należy³⁵⁶.

Zdaniem badaczy kompleksu kulturowego³⁵⁷, ma się on manifestować konkretnymi symptomami, ma być nieświadomy, mimowolny, kolekcjonujący doświadczenia, które powtarzają punkt widzenia manifestowany w kompleksie, a także zastępować wieloznaczność dnia codziennego i neutralizować ewentualną niepewność. Archetypowy rdzeń kompleksu kulturowego sięga tych idei, które służą usensownieniu działań społecznych. Kompleks ów rodzi się na tle konfliktu powstającego na przecięciu pragnień i działań identyfikującej się z daną kulturą jednostki, będących w sprzeczności z wyznawanymi społecznie normami³⁵⁸.

Wypowiedź Seligmanna koresponduje z koncepcją kulturowego kompleksu i ujawnia napięcia tkwiące w zbiorowej amerykańskiej nieświadomości. W swojej wypowiedzi Seligmann nie odnosi się do własnych, lecz wspólnotowych i powiązanych z amerykańską kulturą doświadczeń. Obraca się pomiędzy historyczną pamięcią a zbiorowymi przeświadczeniami o obowiązujących kulturowych wzorcach. W sercu jego wypowiedzi pojawia się napięcie, konflikt pomiędzy tym, co amerykańskie i europejskie; nie stroni również od archetypów nadających sens temu, co amerykańskie i temu, co europejskie.

Artykuł Seligmanna związany jest z pragnieniem uczynienia amerykańskiej sztuki inną od europejskiej. W świetle jego postulatów ma być ona związana z lokalnym pejzażem, wyrażając to, co charakterystyczne dla doświadczenia ludzi mieszkających na terenie USA. Równocześnie autor nakreśla szerokie historyczne tło, poprzedzające jego komentarz o sztuce artystki, a ufundowane na przeświadczeniu o wyjątkowości pejzażu Stanów Zjednoczonych, który ma przyczynić się do powstania nowej sztuki w nowym świecie. Sztuka O'Keeffe jest przez Seligmanna wskazywana jako realna szansa na stworzenie prawdziwie amerykańskiego języka artystycznego co wynika z jednej strony z zainteresowania malarki unikalną amerykańską naturą, ucieleśnianą, zdaniem Seligmanna, przez pustynię Teksasu, z drugiej natomiast – z jej przywiązania do kraju, którego nigdy nie opuściła.

2.4. AMERYKAŃSKI PEJZAŻ

Przyglądając się uformowaniu wypowiedzi Seligmanna, można dostrzec historyczną świadomość uzależnienia amerykańskiej sztuki od europejskiej, a także uchwycić przeświadczenie, aktualne w latach dwudziestych w nowojorskim środowisku intelektualnym, o konieczności zdystansowania się od Europy i stworzenia aktualnej amerykańskiej sztuki. O źródłach inspiracji tejże pisałam w poprzednim podrozdziale, w tym zaś skoncentruję się na fundamentach stojących u podstaw reformatorskich zamierzeń, które, jak pokazuje Seligmann, miały realizować się w praktyce twórczej O'Keeffe.

Postawa uwidaczniająca się w tekście Seligmanna związana jest z archetypem Prometeusza, stanowiąc o powszechnej kliszy, tkwiącej w zbiorowej nieświadomości. Marzeniem Prometeusza było stanie się silniejszym i mądrzejszym od ojca. Przybył na ziemię po to, aby uczynić ją lepszą. Podobnie Amerykanie marzyli o stworzeniu na kontynencie amerykańskim nowego świata, w tym także sztuki, zupełnie odrębnej od tej znanej z Europy. Proces realizacji tego pragnienia napotykał jednak wiele trudności, a oderwanie się od wcześniejszej europejskiej tradycji myślenia i tworzenia okazało się być skomplikowane. W efekcie doszło do wyparcia kłopotliwych myśli, co w tekście Seligmanna skutkuje przemilczeniem inspirowanej mocy europejskiej tradycji, bez której sztuka O'Keeffe staje się możliwie amerykańska. Obraz twórczości malarki zostaje uproszczony, a Seligmann pokazuje ją jako malarkę samorodną i radzącą sobie bez historii sztuki.

Podobny sposób patrzenia na sztukę amerykańską i jej relację wobec europejskiej prezentowali także i inni współcześni Seligmannowi intelektualni żyjący i piszący w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku. Van Wyck Brooks, nowojorski pisarz i krytyk, poświęcił zagadnieniu całą publikację. Pisał w *America's Coming of Age* z 1915 roku³⁵⁹, iż Stany Zjednoczone na początku XX wieku, choć były państwem młodym, to równocześnie na tyle już wrośniętym w polityczną mapę świata, iż osiągnęły swoją pełnoletność i związaną z nią dojrzałość, która przesądza o konieczności wypracowania własnej tożsamości kulturalnej państwa. Edward Steichen, fotograf i malarz, pisał w listach do Stieglitz'a, że początek XX wieku jest najwyższą porą na wykształcenie w USA nie tylko nowej artystycznej wrażliwości, ale – szerzej – nowej relacji, łączącej Amerykanów z zewnętrzną rzeczywistością³⁶⁰. Do wytworzenia amerykańskiej sztuki potrzebne były nie tylko nowe formy, ale przede wszystkim nowy sposób patrzenia na rzeczywistość.

³⁵⁹ Van Wyck Brooks, *America's...*, *op. cit.*, s. 97–100.

³⁶⁰ List Edwarda Steichena do Alfreda Stieglitz'a, listopad 1913, Alfred Stieglitz Archive, Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 93.

³⁵⁶ J. Henderson, *The cultural unconscious. In Shadow and Self*, Wilmette 1990, s. 102–113.

³⁵⁷ T. Singer, C. Kaplinsky, *op. cit.*, s. 13.

³⁵⁸ J. Beebe, *op. cit.*, s. 223.



Tłem wypowiedzi Seligmanna jest amerykański kompleks Europy, ujawniający się w momencie zaakcentowania amerykańskiej tożsamości sztuki O'Keeffe. Wyrażane przez Seligmanna pragnienie stworzenia amerykańskiej sztuki o tylko sobie właściwym języku i przedmiocie jest niezwykle silnie. Równocześnie cel ten nie może zostać zupełnie wyabstrahowany z odniesienia do Europy, która stanowi dla sztuki USA co najmniej wyzwanie, jeśli nie zagrożenie, dominując historię. Sztuka europejska była bowiem dla amerykańskiej podstawą i zasobem, z którego czerpali lokalni artyści od początku istnienia Stanów Zjednoczonych, i z którego musieli się oswobodzić dla wypełnienia celu, projektowanego przez artystów i wyżej wspomnianych intelektualistów na początku XX wieku³⁶¹. Realizacja prometejskiego mitu, dążenia do stworzenia tradycji odrębnej i rodzimej, (a jak zostanie wykazane w dalszej partii tekstu także i wyjątkowej, mającej stać się nowym idiomem artystycznym na świecie, detronizując tradycję europejską), napotykała trudności. W efekcie wskazanie na brak związków O'Keeffe z twórczością europejską, pozwala przemilczeć problemy, z którymi zmagali się amerykańscy artyści i umożliwia przedstawienie jej sztuki jako czysto amerykańskiej.

2.4.3. Kobiecość amerykańkości

Kategorię amerykańkości Seligmann tworzy poprzez obserwację twórczości O'Keeffe i łączenie jej z doświadczeniem przez malarzkę lokalnej natury. Amerykańskość wydaje się też wyłaniać z amerykańskiego kompleksu Europy. W namysł ten angażowana jest również szczególnie pojmowana kategoria kobiecości. To za jej sprawą dochodzi do wzbogacenia amerykańskiej sztuki o nowy aspekt, jakim jest kobieca wrażliwość, wcześniej nieobecna w artystycznej praktyce. Kobiecość sztuki tworzonej przez O'Keeffe pełni więc funkcję zwornika w sposobie dyskursywnego formowania kategorii amerykańkości przez Seligmanna. Jej płec gwarantuje nowy artystyczny język wizualny, który czyni tworzoną przez nią sztukę zupełnie odrębną od dotychczasowych tradycji, pozwalając amerykańskiej twórczości stać się inną od europejskiej. Z drugiej strony ujawnienie się w sztuce malarki kobiecych aspektów wydaje się nie być możliwe bez amerykańskiego ducha równości i pozytywnego postrzegania wszelkich różnic, także tych płciowych. Łączy się to ze światopoglądem propagowanym przez Bourne'a, przybliżonym w poprzednim rozdziale. Ten punkt widzenia był

³⁶¹M.W. Brown, *op. cit.*, s. 196–200.

niezwykle popularny w nowojorskim kręgu intelektualnym, z którym związany był także Seligmann. Krytyk ten eksploruje go jednak mocniej niż poprzednicy. Wątek kobiecej odmienności malarstwa O'Keeffe był eksponowany przez Rosenfelda, twierdzącego, iż malarka swoimi pracami wzbogaca istniejącą twórczość artystyczną. Pełnił też ważną rolę u Tyrella, który wskazywał, że przemiana sztuki możliwa jest tylko przez kobiety, tak odważnie pokazujące to, co kobiece. Seligmann rozwija ten temat, wskazując na sens i skutek kobiecej obecności w sztuce. Kobieca sztuka jego zdaniem uczyni rzeczywistość bardziej różnorodną, otwierając amerykańskie pokolenia na wspólny dialog. Wszystko to niewątpliwie ukazuje żywotność oraz istotność tematu, wokół którego koncentrował się dyskurs amerykańskiej krytyki artystycznej piszącej o modernistyczności i amerykańskości twórczości O'Keeffe.

Seligmann w swoim tekście związał kategorię amerykańkości z kobiecością w podsumowaniu, gdzie znajdują się już przywołane w tej pracy słowa: „O'Keeffe w swoich pracach uchwyciła amerykańskie aspekty rzeczywistości i uczyniła je osobistymi. Fale oceanu, niebo, owoce czy kwiaty uczyniła własnymi. Dodała do tradycji amerykańskiej sztuki, dotąd nieodkrytą, kobiecą wrażliwość. Jej obrazy są osobiste, związane zarówno ze sobą nawzajem, jak i z życiem. Zwłaszcza kolor jej dzieł, wydający się być podszytym cielesnym niepokojem i wewnętrznym drżeniem, niczym muzyką jednoczy zmysły”.

Autor, korzystając z istniejących dyskursów wokół amerykańkości, chce postrzegać sztukę O'Keeffe jako prawdziwie amerykańską. Sama zaś amerykańskość jest przez tego autora postrzegana jako znamionująca się odrębnością zwłaszcza wobec tożsamości europejskiej. Malarstwo O'Keeffe cechuje się, zdaniem Seligmanna, maestrią, wyczuciem koloru oraz osobistym świadectwem weń zawartym, sprawiającym, iż twórczość ta posiada swój wyraźny personalny charakter, który przykuwa uwagę publiczności. Kobiecość, widoczna w sztuce O'Keeffe, objawiająca się cielesnym niepokojem, wewnętrznym drżeniem i uwewnętrznieniem wizji, jest traktowana jako cecha obca dotychczasowej tradycji, a zarazem najbardziej atrakcyjna. To ona pozwala stwierdzić, iż sztuka O'Keeffe jest emanacją nowych tematów i nowego języka. Owa nowość staje się u Seligmanna możliwością przekroczenia istniejących w amerykańskiej sztuce impasów, pozwalając amerykańskiemu malarstwu być konkurencyjnym.



W tekście pada wyraźne wskazanie na pewne elementy dzieł malarki, które mają zdradzać ową kobiecość. Jak pisze Seligmann: „Kolor jest jej językiem. Jej ciało znajduje sobie pokrewne kształty i oddaje widzialną scenę w tych kategoriach”³⁶². O’Keeffe jawi się jako subiektywizująca swoje spojrzenie podczas procesu malowania, tak jak wskazywał na to w swoim tekście również Rosenfeld. Malowanie przez malarkę nie jest więc tylko procesem patrzenia, ale znajdowania w fizycznym doświadczeniu własnego ciała inspiracji dla tworzonych płócien.

Esencjonalny stan bycia kobietą okazuje się być nie mniej ważny. Jak ponownie wskazał na to autor: „Intensywność prac Georgii O’Keeffe sugeruje kobiecość, tak jak prace El Greco były uwolnieniem nerwowej energii mężczyzn”³⁶³. O’Keeffe maluje więc jak każda z kobiet, będąc w świetle tej wypowiedzi uniwersalną żeńską twórczynią, ujawniającą w sposobie patrzenia i tworzenia cechy mające być właściwymi tylko kobiecie, we wcześniejszej historii sztuki jawiące się jako niemożliwe. Niestety Seligmann nie weryfikuje swojej tezy i stroni od przytoczenia przykładów malarstwa innych kobiet, tak jak choćby skrótkowo uczynił to Tyrell w swojej poprzedniej wypowiedzi.

Podsumowując rozważania Seligmanna na łamach MSS: kategoria amerykańskości jest w słowach autora wyraźnie zanurzona we wcześniejszych dyskusjach, zmierzających do określenia tego co właściwie składa się na słowo *amerykański* i czym jest owa *amerykańskość*. Przytoczona refleksja na temat roli natury i relacji płciowych w życiu społecznym, używana do określania tego, czym jest amerykańskość, wypukla postulowany kształt kategorii, której znaczenie rodzi się w procesach intelektualnego kontaktu.

Analizując historyczne konteksty, można zauważyć, że amerykańskość wyrosła z kompleksu mieszkańców USA wobec Europy. Amerykańskość została osnuta wobec nieeuropejskości, odrzucenia wszelkiej przeszłości Starego Kontynentu jako cienia ciężącego nad procesem formowania się tożsamości Stanów Zjednoczonych. Radykalne odejście od europejskiej historii i tradycji doprowadziło do akcentowania tych aspektów rzeczywistości, które są wyzwolone od związków ze Starym Kontynentem.

Efektom takiego sposobu pisania o O’Keeffe przez Seligmanna jest osadzenie jej sztuki wobec kategorii wywiedzionej z różnorodności natury. Źródłem inspiracji dla sztuki jest przyroda, zarówno w swoim dziewiczym stanie, jak i zmodyfikowana przez człowieka.

³⁶² „Her body acknowledges its kindred shapes and renders the visible scene in those terms”.

³⁶³ „Georgia O’Keeffe’s intensity suggests women as Greco’s was the release of nervous energy of a man”.

Wybór taki nie wydaje się być tylko skutkiem rozstrzygnięć intelektualistów rozważających inspiracyjną moc amerykańskiego pejzażu, opisanych w podrozdziale *Tradycja przeżywania natury*.

Kategoria płci w rozważaniach Seligmanna także zdaje się łączyć z postrzeganiem amerykańskiej sztuki jako dążącej do wyzwolenia się z europejskiej tradycji. Wyzwolenie to miałoby być możliwe poprzez podkreślanie tych aspektów, które są możliwie najmniej naznaczone ciężącym nad amerykańską sztuką kulturowym cieniem. Kobiecość, jako wcześniej w sztuce nieobecna, oferuje ową pierwotność. Ponadto przekonanie, iż kobieta spogląda na rzeczywistość w sposób odrębny od mężczyzn, sugeruje, że spojrzy ona inaczej na ową i tak unikalną amerykańską naturę, wypracowując nowe sposoby jej widzenia. Wreszcie – kwestię kobiecą Amerykanie postrzegali jako niezwykle ważną, oceniając trwającą w USA emancypację płciową jako wyjątkową, co dodatkowo wzmagало poszukiwania lokalnej specyfiki w tym właśnie zakresie.

Podobnie jak u poprzednio piszących o O’Keeffe, kobiecość przypisywana sztuce artystki jest jej zasadniczym atutem. Świadczy o wartości, a także pozwala wskazać na malarzkę jako realną reformatorkę rzeczywistości artystycznej i pozaartystycznej. Trwanie tego wątku w kolejnych wypowiedziach wskazuje na to, że ten sposób widzenia sztuki i radzenia sobie z pojawieniem się w niej tworzącego kobiecego podmiotu był popularny w nowojorskim środowisku związanych ze Stieglitzem krytyków. Wraz z trwaniem kolejnych miesięcy i ponownym pojawieniem się O’Keeffe na scenie artystycznej, był on rozważany coraz głębiej. Płeć przestała być tylko symptomem wyróżniającym działania O’Keeffe spośród innych, a pozwoliła szkicować przyszłość sztuki.



2.5. MODERNIZM I NOWOCZESNOŚĆ

Kolejnym tekstem, poświęconym O'Keeffe, w ramach którego rozważa się kwestię amerykańskiego modernizmu, jest inny artykuł Herberta Seligmana, opublikowany w tym samym 1923 roku na łamach *Vogue'a*, jednego z czasopism, z którym stale współpracował autor, jak zostało to scharakteryzowane w poprzednim rozdziale³⁶⁴. W jego ramach sztuka O'Keeffe jest *de facto* potwierdzeniem czynionych przez autora definicyjnych rozpoznań amerykańskiego modernizmu.

Omawiany tekst opublikowany został w popularnym piśmie, przeznaczonym dla szerokiej, choć raczej kobiecej publiczności. Celem artykułów o sztuce, pojawiających się regularnie na jego łamach, było przybliżenie specyfiki współczesnego życia artystycznego, namysł nad tym, czym właściwie ono jest i jak wpływa na rzeczywistość pozaartystyczną³⁶⁵. Artykuł został opublikowany w miesiąc po otwarciu pierwszej samodzielnej wystawy O'Keeffe. Seligman w wypowiedzi poświęconej O'Keeffe zastanawiał się nad tymi elementami jej sztuki, które można określić jako prawdziwie nowoczesne. Wskazał przede wszystkim na związek jej malarstwa z doświadczeniem muzycznym. W ten sposób sytuje się wobec szerszego problemu, poruszanego wcześniej przez Rosenfelda. Rozważał też relację modernistycznej idei z kwestią kobiecą. Jak wykaże, wnioski, do których doszedł, są zgoła odmienne od tych Rosenfelda, a koncepcja modernistyczności amerykańskiej sztuki O'Keeffe, wyłaniająca się z jego tekstu, zupełnie różna i osnuta wokół bardziej współczesnego paradygmatycznego rozumienia modernizmu.

Tekst otwiera akapit odnoszący się bezpośrednio do specyfiki modernizmu: „Nie ostatnim z grzechów, popełnionych przeciw malarzowi, jest uczynienie słowami jego żywej osobowości

³⁶⁴ H. Seligman, *Why Modern Art? Six Artists in Search of Media for Their Various Capricious Spirits Demonstrates That Modern Art Is Not Merely Contemporary Art*, „Vogue” nr 62/1923, s. 76, 112.

³⁶⁵ K. Nelson Best, *The History of Fashion Journalism*, Londyn 2017, s. 95–104.

kompletnie niewidoczną, tak jak za pomocą statystyki śmiertelności ludzi przemienia się w numery. Działającym w ten sposób słowem jest „nowoczesny” – to wyraz służący po równo tym demaskującym nowe, przeciwstawiającym się nieporządkowi świata, a z drugiej strony tym walczącym z młynami akademii”³⁶⁶.

Na początku artykułu autor odwołał się do siebie współczesnych sposobów rozumienia nowoczesności, którą, ujętą w cudzysłów, należałoby odczytywać nie tyle jako określenie współczesnego Seligmannowi czasu, ale szerszego zjawiska modernizmu, co będzie przedmiotem moich dalszych rozważań w tym rozdziale. Seligmann wskazał, że ów termin funkcjonuje jako pojęcie określające sprzeciw wobec akademickich tendencji, etykieta wszelkiej nowości, jak i recepta na naprawę rzeczywistości.

Według Seligmann'a owa definicyjna wielorakość sprawiła, iż użycie terminu nowoczesny utrudnia poznanie twórczości konkretnego artysty, a samo słowo w takiej zawikłanej formie nie jest użytecznym narzędziem dla opisu i interpretacji sztuki. Jego zdaniem w ten sposób przesunięto uwagę z twórczej osobowości na zaangażowanie w walkę o przemianę rzeczywistości artystycznej. Sformułowanie stało się więc jego zdaniem nieostre, wiążąc się raczej z kwestionowaniem wcześniejszego kształtu sztuki, niż z konkretnymi aspektami, przez pryzmat których można by było opisywać działalność artystyczną konkretnej osoby.

W konsekwencji Seligmann nie zgodził się na istniejącą polifonię. Uznał, iż jeśli termin ma być przydatny do opisu sztuki, musi dotyczyć samej ekspresji twórczej, a nie zjawisk ogólniejszych. Zaproponował więc, aby rozumieć go jako szczególny rodzaj twórczej wolności i artystycznego indywidualizmu, pisał: „nowoczesny (modern) rozszerza się poprzez kaprysy indywidualnego smaku”³⁶⁷. *Nowoczesny* jest więc własnością sztuki odznaczającą się wolnością i indywidualizmem, które nie znajdują dla siebie żadnych ograniczeń, ale są wartością samą w sobie. Artysta nowoczesny, modernista musi więc stać się jednostką samostanowiącą, nie patrzącą na mody i konwenanse. Kierować ma się własnymi wewnętrznymi i czysto subiektywnymi impulsami, podobnymi do kaprysów, które znamionuje przygodność oraz daleko posunięta swoboda.

Sposób myślenia Seligmann'a o nowoczesności w sztuce wydaje się odgrywać ważną rolę w środowisku Stieglitza, w którym autor nie tylko pełnił rolę zwykłego członka artystyczno-intelektualnego

³⁶⁶ „Not the least of the sins committed against the painter is the complete obliteration of his living personality in some word that sweeps him up as the statistics of mortality make us all into mere units of number. Such a word is «modern», which serves equally well for those inclined to denounce the new and insurgent emanating from our disorderly world; and for those inclined to tilt against the windmill of academies and things to be...”.

³⁶⁷ „(...)«modern» by expanding it to include vagaries of the individual taste”.

kręgu, ale i przyjaciela tego promotora modernizmu, jak wspominałam o tym w rozdziale pt. *Amerykański pejzaż*. Ten sam sposób myślenia o modernizmie, jaki rozpoczął Seligmann, pojawił się rok później w katalogu wystawy artystów kręgu Stieglitza, zatytułowanej *Seven Americans*, której towarzyszący dyskurs opisany zostanie w kolejnym rozdziale i skupi się na zagadnieniu amerykańskiego modernizmu. Inny autor związany ze Stieglitzem, o czym będzie jeszcze mowa, powtórzy poglądy prezentowane tu przez Seligmann'a. Zbieżność ta nie wydaje się być przypadkowa, świadcząc o dokonujących się w kręgu Stieglitza intelektualnych przepływach.

Interesującym aspektem powyższych ustaleń, jest znaczenie słowa *nowoczesny*, gdzie używane przez Seligmann'a *modern* to również *modernistyczny*. Autor aby zaakcentować, iż nie chodzi mu tylko o *nowoczesne (modern)*, użył dla słowa cudzysłowu. W ten sposób wskazał, iż nowoczesność nie znamionuje tylko czasów mu bieżących, ale też czasy szczególne i przełomowe, mogąc stać się mianem dla nowej kulturalnej tendencji.

Rozumienie modernizmu oscyluje u Seligmann'a, wokół wspomnianej świadomości przełomu. Wolność twórcza zostaje związana z *nowoczesnym/modernizmem* i staje się zasadniczą wartością artystyczną, która wcześniej w historii sztuki zdawała się słabo widoczna. Taki sposób sformułowania przez autora wypowiedzi świadczy o tym, iż dostrzegał on, że wolność tworzenia stała się wyróżnikiem działań dopiero współczesnych mu twórców i gwarantuje ich sztuce świeżość, wyraźnie odróżniając takie dzieła od prac wcześniejszych. *Nowoczesność/modernizm*, w świetle poczynionych przez Seligmann'a rozpoznań, daje się zakwalifikować jako etykieta szczególnego czasu. Otwiera nową erę twórczego nieskrępowania. *Modernizm* jest więc u tego autora zarazem cechą sztuki, jak i określeniem epoki, odznaczającej się twórczą autonomią.

Odnotowanie nowych aspektów rzeczywistości nie jest interpretowane wyłącznie jako oznaka ewolucji, ale też jako znamie przemiany porządku. Nowoczesność w ten sposób staje się sygnałem wywoławczym dla nowej epoki w dziejach, która kwestionuje wszystko to, co dotąd znane, otwierając erę zupełnie nowych możliwości i nadziei. W dalszej partii tekstu relacja nowoczesności i modernizmu komplikuje się, co wskazuje na dynamikę procesu rodzenia się terminu. Pomimo iż Seligmann w niektórych częściach swojej wypowiedzi dba o odróżnienie



modernizmu i nowoczesności, która bez cudzysłowu odnosi się do jemu aktualnej codzienności, to nie pozostaje zupełnie konsekwentny. Pewien chaos uwidacznia się w kolejnych akapitach tekstu. W wielu miejscach nie chodzi autorowi tylko i wyłącznie o nowoczesność, ale właśnie modernistyczność, jednak brak wspomnianego cudzysłowu wprowadza rozmaite wątpliwości, jak gdyby sam Seligmann nie był do końca pewien przebiegu granicy separującej nowoczesne i modernistyczne. Dobrym przykładem wspomnianej tendencji jest fragment, w którym pisze o możliwości ewolucji znaczenia modernizmu i włączenia doń sztuki przedstawiającej³⁶⁸. Pojawia się wówczas określenie *nowoczesny z ducha* (*modern in spirit*), gdzie w tkance tekstu autor pozostawia słowo *modern* bez cudzysłowu. Ów wyraz należałoby więc odczytywać właśnie jako *nowoczesny*. Równocześnie pojawienie się nowoczesności w związku frazeologicznym *nowoczesny z ducha* powoduje, że słowo to nie odnosi się już wyłącznie do współczesności piszącego, a zaczyna znamionować szersze zjawisko z obszaru sztuki.

Seligmannowi chodzi także o to, by w modernistycznym (trzymając się obecnej w tekście terminologii), idiomie mogła zmieścić się nie tylko abstrakcja, ale także sztuka mimetyczna. Wskazuje na możliwość rozszerzenia owej tendencji o sztukę przedstawiającą. Modernistyczne malarstwo u Seligmanna jest więc nie tylko obszarem wolności twórczej i dominacji abstrakcji. Dalej autor wskazuje, iż epoka modernizmu będzie się rozwijać i obejmie swoim wpływem także sztukę mimetyczną, wzbogacając ją o wcześniej jej obcą swobodę. Wyjątkowy czas, o którym pisze, nie jest więc efemerydą, ale według słów badacza stanowić będzie zwrotny punkt w historii, znacząco przemieniający dotychczasowy kształt sztuki. Powracając do 1923 roku i twórczości O'Keeffe, Seligmann wyraźnie ma świadomość, iż jest zaledwie obserwatorem początku nadchodzących zmian w sztuce.

2.5.1. Muzyczne korzenie modernizmu

Sztuka O'Keeffe jest przedmiotem drugiej części artykułu i mieści się w wyznaczonych przez Seligmanna ramach modernizmu, stanowiąc malarskie ucieleśnienie terminu. Autor zauważył, że twórczość artystki podobna jest w swojej kompozycyjnej budowie do nowoczesnej awangardowej muzyki, co ma czynić ją możliwą

do rozpatrywania w modernistycznych ramach. Jak nadmienić: „*modernistyczny*, (...) od kiedy słowo to przynależy muzyce, (...) to ta kobieta, Georgia O'Keeffe, transcendentalnie stworzyła muzykę w malarstwie”³⁶⁹.

Powiązanie malarstwa O'Keeffe z muzyką jest stałym wątkiem występującym w krytyce artystycznej. Jak zostało to określone w rozdziale, w którym analizuję tekst Rosenfelda, muzyka, jako dziedzina posługująca się abstrakcyjnymi elementami, świetnie nadawała się do promowania abstrakcji malarskiej, udowadniając, iż nieprzedstawiająca sztuka może być zrozumiała, mieć swój cel oraz oddziaływać na widownię³⁷⁰. Ponadto nie mniej ważnym aspektem wspomnianego artykułu było to, że nowoczesna muzyka, jako wcześniej ciesząca się zainteresowaniem publiczności, stanowiła dla świata sztuki użyteczną matrycę, pozwalającą oswoić nowoczesny i abstrakcyjny malarski idiom, który na początku XX wieku budził sprzeczne reakcje widowni. O ile dla Rosenfelda analogia między modernistycznym malarstwem i muzyką służyła zaakcentowaniu wewnętrznego zróżnicowania sztuki O'Keeffe, tak dla Seligmanna jest ona wytłumaczeniem mechanizmu oddziaływania malarstwa. Bardziej niż kwestią interpretacji abstrakcji, badacz zajmuje się wyjaśnianiem jej konstrukcji oraz sensu. Konieczne w tym miejscu staje się przybliżenie sposobu, w jaki konceptualizowano doświadczenie nowoczesnej muzyki, i w jaki sposób wpłynęło to na sposób pisania Seligmanna o sztuce.

Odnoszenie nieprzedstawiającego malarstwa z początku XX wieku do muzyki ma swoje konkretne umocowanie. To do muzyki, jako pierwszej z wszelkich dziedzin sztuki, najwcześniej stosowano określenie *modernistyczna*³⁷¹. Malarstwo w omawianym okresie dopiero zaczęło wyzwalać się ze swojej dotychczasowej tradycji, dążąc do nowych i odrębnych rozwiązań kompozycyjnych, podczas gdy w muzyce ów proces kwestionowania fundamentów klasycznej struktury był już wówczas daleko posunięty, a utwory coraz częściej pozbawione tradycyjnej harmonii i narracyjnych predylekcji. Określenie muzyki nowoczesną i modernistyczną stało się wyrazem twórczej wolności, uzyskanej przez kompozytorów w końcu XIX wieku, kiedy kompozytorzy wyzwolili się z przymusu opowiadania historii i nie byli już dłużej zmuszeni do respektowania jakichkolwiek zasad. Tworzenie muzyki stało się zależne od indywidualnej woli. Doświadczenia muzyki, na zasadzie podobieństwa do plastyki, mogły stanowić dla teoretyków sztuki użyteczną matrycę pozwalającą ująć specyfikę obserwowanych przez nich

³⁶⁸ „*modern*» (...) since the word is of music (...) transcendently made music in painting, and this one a woman, Georgia O'Keeffe (...)”.

³⁷⁰ O. Mattis, *Physical and abstract*, w: *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, red. S. Johnson, Londyn 2012, s. 57–74; A. Clarkson, *Stefan Wolpe and Abstract Expressionism*, w: *The New York...*, op. cit., s. 75–112.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁶⁸ „If they are found to be of interests, as they are of value to many of those now working in the media of representation, and, if they are accepted as being modern in spirit, then, the word will have deprived of the invidious significance it beats at present...”.



przemian, bazujących na przejściu od sztuki przedstawiającej ku abstrakcyjnej.

Rewolucja w muzyce i zakwestionowanie jej dotychczasowych harmonicznym zasad przypadły na przełom XIX i XX wieku. Dzięki niej, działający w pierwszej połowie XX wieku, kompozytorzy tacy jak Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg czy Leo Ornstein w pełni odrzucili harmonię i muzyczne tony, tworząc zupełnie nowe kompozycje, bazujące na kontraście, dysonansie i dodekafonii. Utwory te szybko znalazły zafascynowaną nimi publiczność³⁷². Droga tych muzycznych awangardzistów została utworzona w drugiej połowie XIX wieku za sprawą osiągnięć pierwszych eksperymentatorów. Widać to wyraźnie choćby w słowach impresjonisty muzycznego i pioniera modernizmu Claude'a Debussy'ego, komentującego współczesną mu muzykę Ryszarda Wagnera: „Zabawne, że publiczność znosi doskonale ruch literacki, nowe formy lansowane przez pisarzy rosyjskich (...) natomiast co do muzyki, to chcieliby, żeby ona pozostała w spokoju, i zrobiliby niemal rewolucję z powodu trochę dysonansowego akordu”³⁷³. Celem przekroczeń klasycznej formy było szukanie nowych środków wyrazów, gdyż dotychczasowe wydały się tracić swój poruszający duszę impet³⁷⁴. Publiczność zaczęła się polaryzować³⁷⁵. Część słuchaczy znajdowała w owych nowych próbach satysfakcjonującą odmianę, przenoszącą ich odczuwanie sztuki w zupełnie nowe i intensywne rejestry. Inni obawiali się, iż w ten sposób sztuka pogrzeje się w niezrozumiałym chaosie. O ile więc XIX wiek nie przyniósł ostatecznego rozstrzygnięcia w kwestii szans i zagrożeń wynikających z przekraczania dotychczasowych ram sztuki, a większość słuchaczy początkowo chłodno przyjmowała innowacje w strukturze utworu muzycznego, to kolejne dekady pozwoliły owym zmianom zadomowić się w uszach odbiorców. Przekonały do siebie sceptyków, przygotowując grunt pod dalszą modernistyczną rewoltę. W jej ramach twórcza wolność i swobodna gramatyka abstrakcji stanęły zasadniczą wartością. Muzyka i jej przeszłość w początkach XX wieku odegrały więc niebagatelną rolę, przygotowując grunt pod przemiany interesujących mnie sztuk wizualnych.

Sztuki wizualne, usiłujące za sprawą wizjonerskich malarzy i malarek oderwać się od mimetycznego schematu, stanowiły w opisywanym czasie nadal osobiwość. Sytuacja malarstwa przypominała wówczas okoliczności, o których w XIX wieku w odniesieniu do muzyki pisał wspomniany Debussy. Trudności te nie odwiodły niektórych twórców i krytyków od przekraczania wcześniejszych

³⁷² D. Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago 2004, s. 66–70, 194–215.

³⁷³ S. Jarociński, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków 1972, s. 119.

³⁷⁴ P. di Bello, G. Koureas, *Other than the Visual: Art, History and the Sense*, w: *tychże, Art, History and the Sense 1830 to the Present*, Nowy Jork 2016, s. 1–18.

³⁷⁵ J.D. Kramer, *Foreword*, w: *Music of the Twentieth-century Avant-garde*, red. L. Sitsky, Westport 2002, s. XV.

ram sztuki przedstawiającej. Droga, którą przeszła muzyka, była dla nich przykładem, który winien zostać powtórzoną w dziedzinie sztuk pięknych. Na początku wieku porównywanie progresywnej plastyki do nowoczesnej muzyki było praktyką częstą i widoczną. Pojawiło się w opisanym już piśmiectwie Rosenfelda, a także u innych członków kręgu Stieglitza: Mariusa de Zayasa³⁷⁶ i Agnes Ernst Mayer³⁷⁷, a także u samego Stieglitza³⁷⁸. Przykład muzyki miał uzmysłowić publiczności, iż rezygnacja z mimetyzmu nie zuboży sztuki. Przeciwnie – miała jej nadać nowy wymiar, tak jak stało się to wcześniej w nowej muzyce, wówczas już chętnie słuchanej przez miłośników kultury.

Związki pomiędzy awangardową muzyką i sztuką stały się z czasem jeszcze mocniejsze. Muzyka służyła nie tylko jako przykład wyrwania się z klasycznych zasad kompozycji i zyskiwania w ten sposób twórczej wolności, ale przede wszystkim jako przykład sztuki, która może oświetlić plastykę w interesujący sposób. Zwrócono także uwagę na zjawisko synestezji. Teoria dwudziestowiecznej muzyki pochyliła się bowiem nad przykładami tonów, wywołujących – poza wrażeniem dźwiękowym – odczucia innego rodzaju. Chętnie pisano, iż modernistyczne kompozycje dostarczają także wrażeń wzrokowych, imaginujących się pod powiekami słuchacza³⁷⁹. O nowoczesnej plastyce zaczęto zatem myśleć jako o dziedzinie wywołującej nie tylko wrażenia wizualne, ale także bardziej abstrakcyjne, dźwiękowe czy zapachowe, podobne do tych rodzących się w wyniku słuchania koncertu³⁸⁰. Obrazy, które odwoływały się do innych zmysłów niż wzrok, stały się bardzo cenione, a twórcy rezygnujący z prymatu oka zaczęli jawić się jako wizjonerzy, przenoszący doświadczenie estetyczne w zupełnie nowe i bardziej niż dotąd interesujące zakresy.

Pionierami w tej materii, jak pisze Katherine Kuenzli, byli już na przełomie wieków francuscy nabiści. Szukali oni w plastycznej formie innych wrażeń oddziałujących na widza, podobnie jak czynił to dźwięk, pobudzający najgłębsze obszary duszy i różne zmysły. Inspirowali się przy tym muzycznymi poglądami Wagnera o wpływie dźwiękowego imaginarium, które odwoływało się zarówno do ucha, jak i oka³⁸¹. Ich obrazy miały więc nie tylko uwodzić formą – wizualnie miały przypominać zapamiętane melodie, oferując głębsze doświadczenie. Także samo zjawisko abstrakcji od niemal początku związane było z muzycznymi konotacjami, co widać w przełomowym traktacie *O duchowości w sztuce* Wasilija Kandinskiego, który dla języka abstrakcji poszukiwał pozawzrokowych i właśnie dźwiękowych ekwiwalentów³⁸².

³⁷⁶ M. de Zayas, *Pablo Picasso*, „Camera Work” nr 34/35/1911, s. 65–66.

³⁷⁷ A. Ernst Meyer, *op. cit.*, s. 3.

³⁷⁸ W.I. Homer, *op. cit.*, s. 77.

³⁷⁹ S. Shaw-Miller, *Disciplining the Senses: Beethoven as Synesthetic Paradigm*, w: P. di Bello, G. Koureas, *op. cit.*, s. XV–XXI.

³⁸⁰ C. Bradstreet, *A Trip to Japan in Sixteen Minutes: Sadakichi Hartmann's Perfume Concert and the Aesthetics of Scent*, w: P. di Bello, G. Koureas, *op. cit.*, s. 51–68.

³⁸¹ K. Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Londyn 2010, s. 69–104.

³⁸² W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.



Próba zaadaptowania opisu przeżycia muzyki do percypowania plastyki widoczna jest w amerykańskim środowisku Stieglitza wcześniej. Wysiłki amerykańskich krytyków, piszących o tym aspekcie, są równoległe z refleksją europejską i widoczne m.in. w namyśle nad sztuką opisywanych wyżej nabistów. Interesującym przykładem jest tekst W. M. Murraya, opublikowany w 1889 roku na łamach *Camera Notes*³⁸³. Murray pisał, iż bliskość dźwięku i koloru zauważali już starożytni. Jego zdaniem następne epoki przynosiły kolejne generacje twórców, dostrzegających bliskość muzycznej konstrukcji względem wizualnego schematu sztuk pięknych, zdolnych dzięki temu tworzyć najwybitniejsze prace swoich czasów. Świadomość pokrewieństwa sztuk plastycznych i muzycznych była dla Murraya istotna, gdyż pozwalała tworzyć lepiej i kreować dzieła o zmianotwórczym potencjale.

Znalezienie przez Seligmanna więzi pomiędzy malarstwem O'Keeffe a muzyką ma niebagatelne znaczenie. W ten sposób odwołał się on do tradycji cenięcia artystycznej synestezji, pozwalającej tworzyć dzieła ważne i przełomowe. Jak napisał Seligmann: „Niektóre z jej obrazów są tak bliskie muzycznemu doświadczeniu, że najbardziej naturalnym wydaje się nazwać je muzyką. Całkiem dosłownie, niektóre z nich oddają efekty muzycznych kompozycji (...). Jej opanowanie pędzla wydaje się być adekwatne względem każdego spektrum kolorów, od najjaśniejszych najbardziej delikatnych gradacji bieli, po ponure nuty jesiennej palety”³⁸⁴. Opisana przez Seligmanna tradycja pozawzrokowego oddziaływania prac O'Keeffe, zaświadcza o przynależności jej sztuki do nowoczesnego nurtu, nie tylko szukającego nowej formy, ale może przede wszystkim nowej drogi dotarcia do widza i zaoferowania mu głębszego doświadczenia estetycznego, gdzie plamy barwne nie tylko są widzialne oczyma, ale i słyszalne. W efekcie O'Keeffe zaliczana jest do artystów synestetów, którzy, oddziałując na różne zmysły, porywają uwagę widza i otwierają przed nimi nowe horyzonty sztuki.

Seligmann, odnosząc się do zakorzenienia modernizmu w muzyce, wskazuje kierunek nowoczesności. To, co modernistyczne, gospodaruje twórczym nieskrępowaniem i wolnością, wzmiankowanymi przez niego na początku tekstu, tworząc nieprzestawialny język sztuki. Celem jest stworzenie takiej twórczości, która swoją dykteryjnością nie będzie już rozpraszać patrzących, pozwalając im na eksplorację rozmaitych stanów, związanych z własnymi przeżyciami, doświadczeniami i pragnieniami.

³⁸³ W.M. Murray, *Music of color*, „Camera Notes” nr 3/1898.

³⁸⁴ „A number of her paintings are so closely associated with musical experience that it seems most natural to name one of them Music. Quite literally, some of them are rendering the effects of musical composition (...) Her mastery of the brush seems to be adequate to any range of color, from the most brilliant to the most delicate gradations of white and the sombre autumnal notes of the palette”.

Użyte przez Seligmanna porównanie pozwala mu także na określenie sposobu oddziaływania prac artystki i na ich scharakteryzowanie. Awangardowa muzyka, unikająca wszelkich stałych harmoniczných zestawień, stanowiących jej główną zasadę kompozycyjną, jako pierwsza zaoferowała całkowitą swobodę w używaniu poszczególnych elementów dźwiękowych. W ten sposób udało się muzykom nie tylko zyskać ogromną twórczą wolność, ale i odejść od ustalonych schematów znaczeń (na przykład skala majorowa wiązana była z radosnym i/lub podniosłym nastrojem, minorowa zaś – zgoła odmiennie). Nowoczesna muzyka pozwoliła z jednej strony na swobodę tworzenia, a z drugiej zaoferowała wolność interpretacji, wcześniej tej sztuce nieznaną. Seligmann uznał, iż z oboma rodzajami swobody związana jest sztuka O'Keeffe i ujął to następującymi słowami: „Trudno mówić o jej pracach. Wszak dla tych którzy je widzieli, są one indywidualne i tak bezpośrednie, iż nie potrzebują żadnej dodatkowej pochwały”³⁸⁵. Obrazy malarki zostają więc uznane za osobiste, wynikające z wewnętrznych potrzeb artystki, których nie krępuje forma. Ponadto oddziałują one na widownię bezpośrednio, tak mocno, iż niemożliwy do wypracowania staje się zbiektywizowany opis kompozycji. Seligmann powtarza punkt widzenia, jaki wyeksponował w poprzednim tekście zamieszczonym w *MSS*, gdzie wskazywał, iż akceptowalna w nowoczesnej epoce wolność pozwoliła wyrazić się O'Keeffe przez awangardową formę i opowiedzieć o wcześniej niemożliwym do zwerbalizowania doświadczeniu bycia kobietą. Tutaj wskazuje na nieco inne źródła tejże wolności. Tkwia one nie w amerykańskiej specyfice, ale w procesie uabstrakcyjnienia twórczości.

2.5.2. Ekspresja wolności

Wolność polega, w tekście Seligmanna, na możliwości wyrażenia przez artystę jego jednostkowego i autentycznego wewnętrznego przeżycia, bez oglądania się na zastane konwencje i konwenanse, które mogłyby takiemu nieskrępowaniu nie służyć. Seligmann stwierdził w proponowanej analizie, podobnie jak czynił to Rosenfeld, iż: „Ta artystka, nie wyznając w swojej sztuce żadnej misji, wystawia na próbę niemal wszystko to, co w sztuce powiedziano o jej płci”³⁸⁶.

³⁸⁵ „It is difficult to speak about her work. For those who have seen her paintings, they are a personal and direct utterance, without need of eulogy”.

³⁸⁶ „This woman painter who professes no mission, challenges nearly all that has yet been written about her sex in the arts”.



Jak rozpoznaje autor, przedstawiana przez niego twórczość świadczy o istocie kobiecości, stając w poprzek dawnym wyobrażeniom na jej temat. Jego rozumienie modernizmu wyraźnie wyłania się z tekstu jako związane z kwestią płci, która okazuje się na początku XX wieku odgrywać ważną rolę w refleksji nad amerykańskim modernizmem. Zainteresowanie płcią, jako fundamentem kreatywności i gwarantem wolności wyrazu, ma swoje korzenie w amerykańskim dyskursie początku XX wieku. Wtedy bowiem doszło, w wyniku wielu historycznych przemian³⁸⁷, do przekroczenia wcześniej istniejących zapatrywań na kobiece i męskie, co zdaniem badaczy wpłynęło szeroko na myślenie o rzeczywistości, w tym na refleksję estetyczną³⁸⁸. Równoczesny rozwój nauki zapoczątkował badania nad psychiką i jej wpływem na ludzkie działania, znajdując się w centrum zainteresowania refleksji nad sztuką, w ramach której odrzucono dotychczasowe przekonania na temat twórczych intencji³⁸⁹. Badania m.in. Brennan, Dijkstry, Fryd czy Pyne wskazują, że to wówczas doszło w USA do połączenia refleksji o tworzeniu sztuki z płciowością. Płeć miała dostarczać impulsów dla artystycznej działalności, a doświadczenie żeńskiego bądź męskiego ciała, czy skutków wpływającej na myślenie i wyobraźnię skomplikowanej chemicznej gospodarki układu nerwowego, miały fundować oryginalną specyfikę sztuki³⁹⁰. Jak zaznaczają ci autorzy, zjawisko to nie znajduje paraleli w kontekście europejskim, będąc ściśle amerykańskim fenomenem, i wynika z opisywanej już popularności psychoanalizy, która z nauki stała się ogólnoamerykańskim hobby i przedmiotem publicznych dyskusji.

Psychoanaliza okazała się być też narzędziem przydatnym do odnalezienia się w nowej rzeczywistości, w ramach której dotychczasowe role płciowe uległy zmianie. Przy jej pomocy nie tylko zaczęto postrzegać i analizować rozmaite przyczyny ludzkiego działania, ale i kreować nowe oraz pozytywne modele kobiecości. W kontekście artystycznym niebagatelną rolę odegrał Stieglitz, sugerując w swoim pierwszym tekście o O'Keeffe możliwość psychoanalitycznej interpretacji jej prac. Amerykańscy adepci tej dziedziny zaczęli również charakteryzować nową sylwetkę kobiety artystki.

Artystka, podobnie jak artysta, miała tworzyć ze względu na kumulowanie swoich przeżyć. W akcie twórczym miały być one przekształcane na energię pozwalającą rozłożyć w przemyślany sposób elementy kompozycji. Carpenter, jeden z tuzów amerykańskiej psychoanalizy, zauważał, że energia ta jest inna

³⁸⁷ G. Cross, R. Szostak, *Technology and American Society*, Nowy Jork 2004.

³⁸⁸ M. Brenna, *Painting...*, *op. cit.*, s. 44–95, B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 10–19, V. Fryd, *op. cit.*, s. 6–10.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ M. Brenna, *Painting...*, *op. cit.*, s. 72–95, 249–270; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 190–202, V. Fryd, *op. cit.*, s. 132–133, K. Pyne, *op. cit.*, s. 151–157.

w przypadku kobiet i mężczyzn, posiadających przecież inne ciała, działające za sprawą różnych mechanizmów, wywierające odmienne skutki na ich psychikę³⁹¹. Energia męska, jego zdaniem, związana była z obiektywizującymi możliwościami, wyobraźnią i intelektem. Żeńska była bliższa naturze i enigmie trwania w kręgu narodzin i śmierci. W efekcie kobiety miały swoim działaniem dokładać do rzeczywistości te aspekty, które mężczyznom były obce, uwalniać inną, lecz równie istotną energię, skutkującą odrębnymi formami na płótnach.

Inspirowany tymi poglądami manifest Benjamin De Casseres *The Great American Sexquake* wskazywał, iż skierowanie uwagi mężczyzn na kobiety jest w Ameryce potrzebne, pozwalając poznać ową żeńską naturę, która, jak wskazywał, dotąd była zupełnie nieobecna, zamknięta w domowych pieleszach³⁹². Uznał, iż powinna zostać ona poznana, tak aby wzbogacić dotychczasową wiedzę o rzeczywistości. Niemniej De Casseres nie przewidywał aktywnego udziału kobiet w tym procesie. Jego zdaniem kobiety miały być bardziej biernymi obiektami poznania, niż jego podmiotami. Zdecydowanie bardziej liberalne poglądy przejawiał inny intelektualista epoki, wspomniany już wielokrotnie Bourne, który nie tylko wierzył, że kobieca natura powinna zostać odkryta, ale sądził też iż to same kobiety winny wprowadzić ją do rzeczywistości społecznej³⁹³. W efekcie kobiecość stała się czymś pozytywnym, choć nadal przypisywano jej stereotypową łączność m.in. z naturą czy ciałem i jego procesami, zwłaszcza procesem ciąży. Uznano jednak, iż odmiennosc ta nie stanowi przeszkody dla wzbogacania społecznej rzeczywistości, a jest wręcz swoistym atutem, pozwalającym pokazać to, co mężczyznom nie jest dane do doświadczenia. Sztuka kobiety artystki mogła stać się ważna w obliczu tak skonstruowanych poglądów. Uznano bowiem, że może świadczyć o kobiecej naturze, czytelnej poprzez formy, wynikające z kolei z doświadczenia bycia kobietą.

Seligmann wyraźnie wskazuje, iż sztuka O'Keeffe wystawia na próbę to, co dotąd sądzono o kobietach. Malarka przedstawiana jest jako pionierka, która zmienia sposób myślenia o sztuce kobiet. Ton opisywanej refleksji podobny jest do wcześniejszej wypowiedzi Hartleya, wskazującego na otwarcie przez O'Keeffe nowego rozdziału w historii sztuki, w którym twórczynie przemawiają własnym i oryginalnym językiem. Seligmann podniósł więc problem dobrze znany. Stwierdził, iż O'Keeffe zmierza w poprzek dotychczasowych osiągnięć artystek, a jej sztuka zasadniczo się wyróżnia. Swoim malarstwem kwestionuje więc, jak można wywnioskować

³⁹¹ E. Carpenter, *The Drama of Love and Death: A Study of Human Evolution and Transfiguration*, Londyn, Nowy Jork 1912, s. 24–47.

³⁹² B. De Casseres, *The Great...*, *op. cit.*, s. 195.

³⁹³ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 69.



z analizowanego tu tekstu, przekonania wobec kobiet w dwojnasób. Artystka wychodzi zwycięsko z konfrontacji ze stereotypami na temat sztuki kobiet, jak i kobiet w ogóle. Jej malarstwo pokazuje, zamiast fantazmatu kobiecego doświadczania, kobiece doświadczenie *per se*.

Epoka nieobecności kobiet w sztuce doprowadziła do zmonopolizowania kultury ekskluzywnie męską wizją. Żeńska nieobecność przyczyniła się do popularyzacji mizoginistycznych i nieprawdziwych wyobrażeń o tym, co kobiece, czyniąc je równocześnie obszarem spekulacji. Moment społecznej zmiany wpłynął na dyskurs, a wypracowane w jego ramach nowe sposoby postrzegania kobiet pozwoliły O'Keeffe zrealizować się jako malarce, pozytywnie wpływając na jej umiejscowienie w świecie sztuki przez jego uczestników. O'Keeffe była więc postrzegana jako oferująca, zamiast dotychczasowego fantazmatu, autentyczny obraz kobiecości, wynikający bezpośrednio z bycia artystką. Widziano ją jako oferującą w języku sztuki poszerzony wgląd w rzeczywistość, a także kwestionującą istniejące ramy rzeczywistości artystycznej i pozaartystycznej. Postrzegano ją także jako piewczynię wolności, która, używając nowych twórczych środków, wyraża to, co dotąd znajdowało się poza obszarem kolektywnego namysłu. Jej działania, poprzez otaczające je praktyki dyskursywne, zostały pozytywnie zwaloryzowane, przyczyniając się do jej uznania jako artystki, cieszącej się szacunkiem zarówno świata artystycznego, jak i widzów.

O'Keeffe swoją artystyczną karierą podważyła myślenie o kobiecym malarstwie, długo nie potrafiącym się wyrwać z męskich dawnych schematów refleksowania o kompozycji, w ramach których artystki powtarzały już istniejące rozwiązania malarskie, nie oferując niczego nowego. O'Keeffe nie naśladowała, zdaniem Seligmanna, obecnych wzorów, ale stała się prawdziwą artystką, wypełniając sobą sztukę, przetwarzając własne kobiece doświadczenie na energię twórczą, która pozwalała jej uzyskać inny od męskiego rodzaj wrażliwości.

Ostatnim z aspektów, ujawniającym się w wypowiedzi Seligmanna, jest wpisanie O'Keeffe w dyskurs, z którym nie sympatyzowała ona sama. Choć autor zauważał, iż malarka nie obrąta za swój cel mówienia o kobiecości, to sam postanowił ją w ów kontekst wpisać. Sama O'Keeffe starała się komentować taki sposób pisania o własnej sztuce, wyrażając, iż nie to jest intencją: „Krytycy, piszący o płciowym, seksualnym symbolizmie w mojej

sztuce, mówią o sobie, nie zaś o tym, co ja sama myślę. Ludzie doszukujący się erotycznych symboli w moich pracach mówią tylko o swoich własnych przeżyciach”³⁹⁴. Seligmann wolał widzieć jej sztukę jako celową i nastawioną na poszerzenie spektrum wiedzy o rzeczywistości, lokując jej działania po stronie przedsięwzięć nakierowanych na osiągnięcie konkretnego celu, choć nie to było, zdaniem malarki, sensem jej sztuki. Działanie wbrew woli artystki służy logice tekstu Seligmanna. W jego narracji sztuka O'Keeffe, niezależnie od swojego kobiecego wydźwięku, nastawiona jest na słuzenie celowi. Jej emocjonalność i generowana za jej przyczyną interpretacyjna wolność, opisana w poprzednim podrozdziale, służy nie bezcelowej artystycznej intruzersji, ale właśnie powiększaniu obszarów swobody. Kobiecość artystki nie tylko otwiera na obszary żeńskości, ale pozwala lepiej poznać rzeczywistość.

2.5.3. Amerykańska i nowoczesna

Modernizm zostaje rozpoznany w tekście Seligmanna jako zjawisko pojawiające się już wcześniej w praktyce mówienia i pisania o sztuce. Jednak, jak stwierdza autor, pozbawiony został jednoznacznej i produktywnej definicji. Dla Seligmanna termin ten staje się określeniem związanym z nowoczesnymi czasami. Oznacza wolność twórczej ekspresji i wyzwolenie ze schematów, zarówno w zakresie tworzenia, jak i odbierania dzieł. Wolność, jako zasadnicza cecha estetycznego działania i doświadczenia, jawi się jako gwarant postępu i oswobodzenia ze wszystkiego, co blokuje ludzką wolę, trwającą w nieustannym pędzie ku lepszemu. W tym sensie tworzona przez niego definicja bliska jest popularnemu sensowi terminu modernizm. Rozważania te, połączone z namysłem nad twórczością O'Keeffe, ukazują szersze tło myślenia o tej kategorii.

Modernistyczna sztuka, w odróżnieniu od sztuki dawnej, wpływa nie tylko na zmysł wzroku, ale i inne zmysły. To czyni ją skuteczniejszą w oddziaływaniu na widza, będącym zasadniczym zadaniem twórczości artystycznej. Sztuka przestaje więc być tylko obszarem ujawniania się piękna i wzniosłości, kategorii charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznego salonu. Zaczyna być rozpatrywana jako zmianotwórcza siła, mogąca przemieniać także pozakulturalną rzeczywistość. Inspirując się myślą zaszczerpioną w kontekście O'Keeffe bezpośrednio przez Stieglitz w 1916 roku, Seligmann

³⁹⁴ „The critics who write about sexual symbolism in my work are just talking about themselves, not what I am thinking. When people are read erotic symbols in my paintings they're really talking about their own affairs”.
G. Glueck, *It's just what's in my head*, „New York Times” 18.10.1970, s. 24.



czepie z psychoanalitycznych narzędzi i traktuje twórczość malarki jako eksponującą towarzyszące jej wewnętrzne stany duchowe, co ma umożliwić widzom ich poznanie. Sztuka oferuje więc rozmaite doświadczenia, pozwalające widzom pokonać ograniczenia własnej jednostkowości i płciowości. W ten sposób nową wartością sztuki staje się jej emocjonalność, wynikająca z wnętrza artysty i pozwalająca mu na wytworzenie twórczej energii, tak niezbędnej do powstania dzieła.

Dominująca rozważania Seligmanna emocjonalność podporządkowana zostaje w tekście poznawczemu celowi, a jej pierwotna nieproduktywność radykalnie się zmienia. O'Keeffe, dzięki wolności, na jaką pozwalają jej warunki nowej epoki, odśladania w sztuce jej kobiecą stronę. Ujawnia to, co wcześniej w rzeczywistości artystycznej było niemożliwe ze względu na społeczne ograniczenia. Kobiecość jest wyraźnie celowa i wychodząca poza wcześniej dominujące przeświadczenie o wyłącznym nastawieniu kobiet na wydawanie na świat potomstwa.

Nowe warunki społeczne, przemiana ról płciowych, psychoanalityczna fascynacja i dążność do reformy sztuki ku twórczości oferującej zarówno wolność tworzenia, jak i dowolność interpretacyjną, są elementami pojawiającymi się w pisarstwie wskazanych w tej części pracy autorów. Ich sposób pisania pozostaje w łączności z tymi kwestiami, wybiegającymi daleko poza rzeczywistość świata sztuki. Oni sami są czuli na otaczające ich dyskusje, wpływające na sposób rozumienia przez nich sztuki. Nie bez znaczenia pozostaje tu też fakt, iż autorzy, piszący o O'Keeffe w pierwszych latach jej obecności na artystycznej scenie, są blisko związani ze Stieglitzem. Jego wpływ na poruszane w badanym czasie tematy okazuje się wyraźnym, przyczyniając się do podnoszenia pewnych kwestii jako kluczowych dla zrozumienia rzeczywistości, stających się przedmiotem dalszych dyskusji oraz bazą pomocną w interpretacji sztuki – tak jak wyraźnie widać to w odniesieniu do wątku psychoanalitycznego.

Przeanalizowane w tej części pracy teksty służyły spopularyzacji sztuki O'Keeffe oraz oswojeniu publiczności z językiem abstrakcji. Koncentrują się na wskazaniu interesujących aspektów działań malarki, które mogłyby zainteresować szeroką publiczność, jak i specjalistów ze świata sztuki. Płeć jest przedmiotem największego zainteresowania ze strony piszących. Autorzy traktują ją jako ten aspekt analizowanej twórczości, który przysparza innowacyjności sztuce O'Keeffe. Równocześnie część z krytyków zauważa,

iż wcześniejsze stereotypy związane z żeńskością wymagają przepracowania w nowych warunkach początku XX wieku, będąc dla kobiet krzywdzące. Proponują pozytywny obraz kobiecości. U innych proces ten napotyka przeszkody, a aspekt płciowy ulega neutralizacji. Malarka wpisywana jest w ramy właściwe męskim twórcom sztuki, mimo iż jej działalność oraz sposób jej opisu, właśnie z powodu płci, wymykają się owym ramom. Owocuje to eklektycznym sposobem podchodzenia do twórczości kobiety, mieszającym stare rozpoznania, silnie umocowane w dawnej rzeczywistości artystycznej, z próbami wprowadzenia nowych sposobów myślenia o abstrakcyjnym nowoczesnym malarstwie.

Amerykańskość odgrywa ważną rolę w sposobie pisania o O'Keeffe, będąc terminem o niestałym znaczeniu, podlegającym pewnym korektom wprowadzanym przez kolejnych piszących. Nieodłącznie rozumiana jest jednak w kontekście szans i możliwości wynikających z życia w Ameryce i staje się czynnikiem pozwalającym na stworzenie nowej lokalnej sztuki, zrywającej więzy ze starszą europejską tradycją. Proces ten przebiega w odniesieniu do organizacji amerykańskiego społeczeństwa, pozytywnie wpływającej na jednostki i ich aktywność. Wiąże się również z amerykańskim pejzażem jako przedmiotem inspiracji.

Sztuka O'Keeffe manifestuje sobą zarówno amerykańską tożsamość, jak i modernizm, będąc owocem nowoczesnych zmian. Jest to także twórczość przemawiająca radykalnie nowym językiem artystycznym. W efekcie O'Keeffe wykorzystuje modernistyczną/nowoczesną wolność i kompozycyjne nieskrępowanie, aby wyrazić to, co w sztuce wcześniej było nieobecne. Odzwierciedla nowy porządek rzeczywistości z równouprawnionymi Amerykankami i Amerykanami.



CZĘŚĆ TRZECIA

3. OKRES ŚWIETNOŚCI. LATA 1924–1929

3. OKRES ŚWIETNOŚCI. LATA 1924–1929

Powróciwszy na scenę artystyczną w 1923 roku, Georgia O'Keeffe postanowiła nie robić więcej przerw. W 1924 roku ponownie wystawiała swoje obrazy. Spotkały się one z żywą reakcją krytyki artystycznej, jednak żaden z komentujących nie zwrócił uwagi na amerykańskość i modernistyczność jej sztuki. Przemilczenie to jest znaczące, zważywszy na fakt, iż Stieglitz, jako organizator tej wystawy, podkreślił amerykańskie pochodzenie malarki, tytułując ekspozycję: *Alfred Stieglitz prezentuje: pięćdziesiąt jeden ostatnich obrazów, akwarel i rysunków Georgii O'Keeffe, Amerykanki*³⁹⁵. Krytyka, nie podejmując tematu amerykańskości, zdystansowała się od pomysłu Stieglitza, być może nie widząc przełożenia tego dyskursywnego wyboru na praktykę artystyczną samej O'Keeffe. Ta tendencja, dystansowania się wobec pomysłów proponowanych przez Stieglitza wokół sztuki artystki utrzymywała się w latach kolejnych, aż do końca lat dwudziestych. Jak zostanie to pokazane w poniższej, trzeciej części pracy, o O'Keeffe coraz częściej pisać będą autorzy niezwiązani ze Stieglitzem, kierujący swoją uwagę z poszukiwań tożsamościowych, typowych dla recepcji prac malarki w pierwszych latach trzeciej dekady XX wieku, na refleksję nad formą abstrakcyjnej sztuki. Zupełnie inaczej charakteryzowali oni również kwestię kobiecości O'Keeffe, widząc żeńską twórczość jako oczywistą i wymagającą przeformułowania dyskursu opisującego sylwetkę tworzącego podmiotu. Koniec lat dwudziestych i nadciągający ekonomiczny wielki kryzys, zmodyfikują myślenie o kobiecości w dyskursie krytyczno-artystycznym w nieoczekiwany sposób, co będzie przedmiotem analiz w niniejszej części.

³⁹⁵ Alfred Stieglitz Presents Fifty-One Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American; B.B. Lynes, Catalogue..., op. cit., s. 1143.

3.1. AMERYKAŃSKOŚĆ NA PAPIERZE

3.1. AMERYKAŃSKOŚĆ NA PAPIERZE

Kwestia amerykańskości nowoczesnej sztuki O'Keeffe, szczególnie żywo była natomiast dyskutowana w tekstach krytycznych z 1925 roku, kiedy uczestniczyła w zbiorowej wystawie zatytułowanej *Seven Americans*. Owa ekspozycja sztuki, wraz z towarzyszącym jej bogatym w teksty katalogiem, mocno akcentowała kwestię amerykańskiej tożsamości sztuki nowoczesnej. Rozważania te zachęciły trójkę nowojorskich krytyków do refleksji nad twórczością O'Keeffe i problemem amerykańskości oraz wejścia w dyskusję z zaprezentowanym podczas wystawy punktem widzenia organizatora i jego sympatyków, który omówię w tym rozdziale.

Za organizację wystawy odpowiedzialny był Alfred Stieglitz, który w prowadzonej przez siebie w omawianym okresie The Anderson Galleries podjął się próby pokazania panoramy nowoczesnej sztuki amerykańskiej. W wystawie brała udział, zgodnie z tytułem ekspozycji, siódemka artystów, wśród których znalazła się także O'Keeffe. Poza nią na wystawie pojawiły się dzieła Arthura G. Dove'a, Marsdena Hartleya, Johna Marina, Charlesa Demutha, Paula Stranda i samego Stieglitza.

Sztukę amerykańską, jak wskazywał katalog towarzyszący wystawie³⁹⁶, rozumiano wówczas jako stworzoną przez mieszkańców Stanów Zjednoczonych i charakteryzującą się poszukiwaniem osobnego artystycznego rysu. Poszukiwania te polegały przede wszystkim na odrzuceniu tendencji o europejskim rodowodzie, wpisując się w artystyczne zjawiska popularne na początku XX wieku, co wykazywałam już w poprzednich rozdziałach niniejszej pracy.

Jednym z następstw wystawy *Seven Americans* stało się mocniejsze związanie sztuki O'Keeffe z kategorią amerykańskości,

³⁹⁶ 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 and Alfred Stieglitz, red. A. Stieglitz, Nowy Jork 1925.

co nastąpiło w wyniku działania nie tylko krytyki artystycznej, ale i samego organizatora wystawy. Należy w tym miejscu nadmienić, że od samego początku kariery artystycznej malarki, Stieglitz podkreślał amerykańskość, dbając aby w nazwach organizowanych przez niego wystaw jej sztuki zawrzeć informację o amerykańskim pochodzeniu artystki³⁹⁷. Narodowość O'Keeffe uwidoczniła się także w problemach poruszanych przez krytykę na początku lat dwudziestych, która w dużej mierze pozostawała, jak pokazałam, w bliskich relacjach ze Stieglitzem. Poglądy te, jak również zostało zrekonstruowane w części poprzedniej, powiązane były z ideą amerykańskiej wspólnoty, mającej wyrastać z tolerancji i otwarcia na różność. Krytyka widziała początki tego procesu w sztuce oraz kobiecym dostępie i zaangażowaniu w rzeczywistość artystyczną, ich zdaniem zainicjowanym przez O'Keeffe. Koncepcja amerykańskości, pojmowanej jako wspólnota Amerykanów i Amerykanek, będącej motywem wiodącym dla krytyki z początku trzeciej dekady XX wieku, osiągnęła swój moment kulminacyjny w 1925 roku. Po tym czasie, jak pokażę w dalszych częściach niniejszej pracy, spektrum poruszanych problemów ulegnie zmianie, co doprowadzi do zróżnicowania tematycznego wątków podejmowanych przez kolejnych autorów.

Najwcześniejszy z tekstów dotyczących *Seven Americans* opublikowała Margaret Breuning na łamach codziennej nowojorskiej wieczorówki *New York Evening Post*³⁹⁸. W związku z bulwarowym charakterem pisma, recenzja jest krótka i obfitym w wyraziste, ostre stwierdzenia, zmierzające do nakreślenia jaskrawego poglądu o obrazach. Breuning jest pierwszą wspominaną w tej pracy krytyczką, która poruszając kwestię modernistyczności i amerykańskości prac O'Keeffe, nie była jednocześnie związana ze Stieglitzem. Utrzymywała niezależny status, całe życie pracując jako dziennikarka kulturalna³⁹⁹. W latach dwudziestych i trzydziestych związana była ze wspomnianym już *New York Evening Post*. Po II wojnie światowej pracowała z tytułami poświęconymi sztuce, takimi jak *Arts Weekly* i *Magazines of Arts*, *Arts Digest* i *Arts Magazine*. Jest też autorką trzech książek: wydanego w 1928 przewodnika po nowojorskich galeriach, biografii ilustratora i postimpresjonisty Maurice'a Prendergasta (1931) oraz wydanej w 1944 monografii Mary Cassatt.

Ostatnia z przywołanych wyżej pozycji jest istotna w prowadzonych tu rozważaniach. Breuning bowiem w swoim piarstwie

³⁹⁷ 1923: Alfred Stieglitz *Presents One Hundred Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*; 1924: Alfred Stieglitz *Presents Fifty-One Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American*. Za: B. B. Lynes, *Catalogue...*, *op. cit.*, s. 1143.

³⁹⁸ M. Breuning, *Seven Americans*, „*New York Evening Post*” 14.03.1925, s. 11.

³⁹⁹ B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*, *op. cit.*, s. 308.

podejmowała się przybliżenia twórczości kobiet. Uznawała, że ich pełne wkroczenie w rzeczywistość artystyczną jest tylko i wyłącznie kwestią czasu, a budowanie narracji o istotnych dla sztuki malarkach, może ten, jej zdaniem pożądanym, proces przyspieszyć. Nie była w tym poglądzie odosobniona. Warto w tym miejscu wspomnieć o Helen Appleton Read, innej krytyczce działającej w Nowym Jorku w tym samym czasie i niejednokrotnie piszącej o O'Keeffe. Read, której jeden z tekstów omówiony zostanie w dalszej części analiz, zwracała uwagę na konieczność feminizacji sceny artystycznej, wskazując na korzyści dla sztuki, płynące z obecności w niej kobiet. Określiła to wyraźnie na łamach *Vogue* w tekście pt. *The Feminine View-Point in Contemporary Art*, którego jedną z bohaterek była zresztą O'Keeffe⁴⁰⁰. Jak zatem widać, zwłaszcza piarstwo krytyczek, działających w omawianym okresie, wrażliwe było na obecność kobiet w rzeczywistości artystycznej. Pojawienie się takiego głosu przypadło dopiero na koniec pierwszej połowy lat dwudziestych, kiedy obie autorki – Breuning i Read – stały się regularnymi komentatorkami sztuki. Dopiero wówczas świat sztuki stał się realnie gotowy na żeńską obecność, zarówno artystyczną jak i krytyczną. W latach wcześniejszych reakcje krytyki na działalność O'Keeffe wydawały się być zaskakujące, choć nieodłącznie pozytywne. Zdarzało się również, że próby osadzenia jej w świecie sztuki kończyły się dość osobliwym dostosowaniem istniejących i męskocentrycznych kategorii tworzącego podmiotu wobec malarki. Płciowa różnica, wprowadzana przez O'Keeffe, rozsadzała dotychczasowe struktury myślenia, zmuszając piszących do prób przeformułowania ram świata sztuki. Działania takich krytyczek jak Read czy Breuning ukazują inne artystki, których położenie w artystycznej rzeczywistości staje się przedmiotem coraz szerszych teoretyzacji.

Tekst Breuning, powstały po *Seven Americans*, tylko w części odnosi się bezpośrednio do O'Keeffe, a kwestia amerykańskiej nowoczesności została podjęta przez autorkę w odniesieniu do wszystkich artystów, których prace pokazano na wystawie. Artykuł znalazł się w sekcji *New York Evening Post* w całości poświęconej kulturze. Na środku poświęconej sztuce strony widoczne są reprodukcje trzech prac, z których żadna nie pojawiła się na opisywanej wystawie (autorka odnosi się na tej samej stronie także do innych artystycznych wydarzeń). Relacja z pierwszych dni trwania *Seven Americans* nie znalazła się w eksponowanym miejscu, zajmując dolną część gazetowej szpalty. Wybór ten, jeśli

⁴⁰⁰ H.A. Read, *The Feminine View - Point in Contemporary Art*, „*Vogue*” nr 71/1928, s. 76-77, 96.



⁴⁰¹ Por. A. Rönebeck, w: *Alfred Stieglitz Presents...*, op. cit.: „I believe their creative self-discovery means nothing less than the discovery of American's independent role in the History of Art”; S. Anderson, w: *Alfred Stieglitz Presents...*, op. cit.: „This show is for me the distillation of the clean, emotional life of seven and american artists”.

⁴⁰² „Georgia O’Keeffe, who exhibited very worthwhile thing last year, shows a few good flower studies, notably a fine one calla lilies, but the rest of her show might be termed a flop both in color and design. She always paints well, but her color is sickly in many instances here, and her choice of subjects not attractive; to say the least, there were something decidedly unpleasant about them to me, they seemed clinical”.

⁴⁰³ „It may be „American” as per catalogue, but beyond that it would be hard to list it. (...) After all is said and done, it is hardly worth while to defend or defame an undertaking that cannot be taken very serious by any but a limited circle of „knowing ones” and, not having the password, I must profess to be outside of the shrine and quite unmoved by its artistic literary (see catalogue) propaganda”.

został dokonany świadomie, wydaje się być podyktowany mało przychylną opinią, którą po wizycie w The Anderson Galleries wyraziła Breuning. Ekspozycja, choć w katalogu towarzyszącym wydarzeniu okrzyknięta została najważniejszym wydarzeniem sezonu, mającym pokazać milowy krok, uczyniony właśnie w stronę ściśle amerykańskiej sztuki, nie została w taki sposób zrozumiana przez krytykę⁴⁰¹. Breuning wydaje się pisać o niej raczej z kronikarskiego obowiązku, pozostając chłodną co do ocen zobaczonych prac, jak i padających w katalogu deklaracji, które są przedmiotem jej namysłu. Same prace O’Keeffe zostały przez autorkę ocenione jako znacznie słabsze od tych, które artystka pokazywała na wcześniejszych wystawach, zarówno jeśli chodzi o wybór tematów, jak i sposób malowania⁴⁰².

Kwestia amerykańskości pełni w tekście Breuning ważną rolę. Wokół niej autorka osnuwa nie tylko charakterystykę opisywanych obrazów, ale też ich ocenę. Owa ocena wiąże się z bezpośrednimi odwołaniami do warstwy dyskursywnej wokół ekspozycji, zawartej w towarzyszącym wystawie katalogu, służąc przetestowaniu jej przystawalności wobec sztuki pokazanej przez Stieglitza jako organizatora wydarzenia. Autorka, jako jedyna spośród wszystkich analizowanych w tej pracy piszących, komentując zagadnienie amerykańskości, podważa jego sensowność. W tekście sformułowała to w następujący sposób: „Mogą być one amerykańskie, jak głosi katalog, ale gdyby nie on, to trudno byłoby znaleźć dla tych prac wspólny mianownik. (...) Jak zostało to przeze mnie powiedziane i wykazane, trudno obronić prezentowane na wystawie próby, których nie sposób traktować serio, chyba że jest się w elitarnym klubie wiedzących, jednak ja – jak muszę wyznaczyć, nie mając do niego dostępu, jestem poza tym zamkniętym gremium, pozostając całkiem nie poruszoną przez tą – dosłownie – artystyczną propagandę (spójrz katalog)”⁴⁰³.

W ujęciu Breuning amerykańskość jest kategorią mocno eksponowaną dyskursywnie. Autorka testuje klucz interpretacyjny, zawarty w katalogu, a zaproponowany przez Stieglitza – organizatora wystawy, w ramach którego dokonuje on rozpoznania pewnych cech i sposobów postępowania, czyniących dzieło amerykańskim. Na łamach katalogu zamieszczono więc teksty objaśniające amerykańskość. Ich autorami była gwardia Stieglitza, z samym promotorem na czele. Co ważne, autorka nie odwołuje się w swojej wypowiedzi do konkretnych cytatów, pochodzących

z katalogowych tekstów, zakładając, jak wynika z przytoczonych przez nią słów, iż są one czytelnikom powszechnie znane. W efekcie umocnieniu ulega teza widoczna w dotychczasowych badaniach, mówiąca o niezwyklej popularności kręgu Stieglitza i jego wpływie na amerykańskie rozumienie sztuki. Ten przemilczany przez Breuning obszar niewątpliwie wymaga przybliżenia, aby wyjaśnić, wobec czego dystansuje się autorka analizowanego artykułu.

Katalog objętościowo był niewielki, przypominając broszurę, jednak, jak na warunki panujące w kręgu Stieglitza, liczba zamieszczonych w nim tekstów była większa niż zwykle. Otwierała go strona z nazwą ekspozycji: *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 and Alfred Stieglitz*, gdzie najmocniej widoczne jest imię i nazwisko Stieglitza. Zostało ono wyeksponowane graficznie i wyraźnie pogrubione, świadcząc o jego roli i znaczeniu przy organizacji ekspozycji. Nazwiska twórców, których prace zostały pokazane podczas wydarzenia, znajdują się na środku strony i są znacznie mniejsze od nazwiska tego amerykańskiego promotora modernizmu, które pojawia się na stronie tytułowej raz jeszcze. Jego nazwisko zostało wymienione na liście wystawiających twórców, charakteryzując się ujednoliconym z resztą nazwisk artystów sposobem zapisu. Ponadto na szczycie strony zamieszczono informacje praktyczne z godzinami pracy galerii. Na jej dole zaś znajduje się nazwa galerii oraz jej adres.

Zaraz za kartą tytułową widoczna jest krótka, kilkudzaniowa wypowiedź Stieglitza, który zarysował w niej swój indywidualny związek z wystawionymi pracami, jak i sztuką oraz samą praktyką wystawienniczą, stwierdzając, iż wystawa jest integralną częścią jego życia⁴⁰⁴. Zaznaczył też, że prace są nierozłączną częścią swoich twórców⁴⁰⁵. W wypowiedzi Stieglitz rozumiał zgromadzoną w The Anderson Galleries twórczość jako subiektywną i osobistą manifestację wglądu artystów w otaczającą ich rzeczywistość, wewnętrzną i zewnętrzną, która współkształtuje ich świadomość oraz ma moc formowania świadomości amerykańskiego społeczeństwa. Podsumował swoją wypowiedź pytaniem: czy pokazywana twórczość jest integralną częścią współczesnej mu Ameryki?⁴⁰⁶. Pytanie to pozostawił otwartym, kreując przestrzeń dla widowni, która indywidualnie ma wybrać satysfakcjonującą ją odpowiedź.

⁴⁰⁴ „The Exhibition is an integral part of my life”.

⁴⁰⁵ „The pictures are an integral part of their makers”.

⁴⁰⁶ „Are the pictures or their makers an integral part of the America of to-day?”.



Tuż za wypowiedzią Stieglitza umieszczono całostronicowy tekst Sherwooda Andersona, intelektualisty, autora tekstów o sztuce, zwolennika psychoanalitycznego rozumienia artystycznej twórczości. W katalogu wystawy *Seven Americans*, Anderson dokonał psychoanalitycznej diagnozy amerykańskiego społeczeństwa, zarysowując wyraźną linię demarkacyjną pomiędzy pogrążonymi w pracy, zmęczonymi życiem i oderwanymi od najprostszych rzeczy (z naturą na czele) mieszkańcami Nowego Jorku, a artystami, których prace były obecne w galerii. Ci drudzy nie tylko byli – według Andersona – bliżsi egzystencji w jej biologicznym i emocjonalnym wymiarze, ale stanowić mieli łącznik z utraconym światem natury, służąc amerykańskiemu społeczeństwu ery industrialnej i przywracając go do właściwej mu równowagi. Anderson skoncentrował się następnie na kwestii amerykańskości, przejawiającej się w twórczych osobowościach artystów, których prace zgromadziło *Seven Americans*. Najwyraźniej widać to w słowach podsumowania, głoszących, iż „wystawa jest destylatem z wewnętrznego życia siedmiu prawdziwie amerykańskich twórców”⁴⁰⁷. Diagnozując amerykańskie społeczeństwo, Anderson wskazał iż potrzebuje ono odnowy, przywrócenia go do balansu pomiędzy stanem natury i cywilizacji. Możliwe było to dzięki terapeutycznej funkcji sztuki tworzonej przez jednostki wybitne, które, w przeciwieństwie do większości amerykańskiego społeczeństwa, trwały w stanie równowagi.

Artyści, jak wynika z wypowiedzi Andersona, za sprawą umiejętności dokonania pogłębionego wglądu w siebie, bliskiego oraz przyrodzonego kontaktu z naturą, a także zdolności do przełożenia obu tych doświadczeń na płótno, mieli tworzyć prace silnie oddziałujące na odbiorców. Dzięki obrazom byli w stanie nie tylko poruszyć swoich odbiorców, ale także przemienić ich życie. Korzeni tych umiejętności Anderson upatrywał w doświadczeniu życia na terytorium USA. Zamieszkanie w Nowym Świecie, miało pobudzać wrażliwe jednostki do refleksji nad jeszcze nie w pełni poznanym otoczeniem, budzącym z jednej strony poczucie zagrożenia, z racji jego nieznamośności i nieprzewidywalności, z drugiej zaś – fascynację, napędzaną chęcią zbadania niepoznanego.

Z tekstu Andersona wyrasta szczególna koncepcja amerykańskiej nowoczesnej sztuki. Ma ona moc przemieniania ludzi, przywracając ich do stanu, pożądanego zdaniem autora, balansu między naturą i cywilizacją. Aby sztuka mogła wypełnić swoją tak rozumianą

⁴⁰⁷ „This show is for me the distillation of the clean, emotional life of seven and american artists”.

rolę, musi być tworzona przez ludzi zachowujących bliski kontakt z naturą. Kategoria amerykańskości u Andersona jest więc wypadkową życia w USA, doświadczania lokalnej, nie w pełni poznanej przyrody, i ciągłego balansowania pomiędzy naturą a cywilizacją.

W broszurze wystawowej miejsce znalazła także poetka twórczość Dove’a w postaci poematu zatytułowanego *Sposób naszego patrzenia*⁴⁰⁸. Utwór ów został umieszczony zaraz za tekstem Andersona, charakteryzując się podobną obszernością. Dove zatem nie tylko zaopatrzył wystawę w tekst własnego autorstwa, ale również wystawiał na niej swoje prace. Jego poemat pełen jest, podobnie jak u Andersona, odniesień do świata natury. Uwydatnia możliwe nieoczywistości pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co potencjalnie interpretowalne⁴⁰⁹. Dove nie odnosił się bezpośrednio ani do doświadczenia nowoczesności, ani amerykańskości. Nie można jednak ignorować faktu, iż tekst, napisany przez jednego z wystawiających, towarzyszył wypowiedzi Andersona, stanowiąc właściwe jej poetycką egzemplifikację. Dove, zgodnie z proponowanym w broszurze stanowiskiem, jako artysta miał być zakorzeniony w doświadczeniu Ameryki, którego niezbywalnym elementem jest stały kontakt z otaczającą naturą. W efekcie miał, i w obrębie własnego tekstu faktycznie usiłował to uczynić, dostarczać widzom podstaw do odnowienia ich własnego życia i uczynienia zeń egzystencji pełniejszej, harmonizującej sferę cywilizacji oraz natury poprzez rozbudowane opisy stanów, które te w nim budziły.

Stały współpracownik Stieglitza, Arnold Rönnebeck – amerykański artysta oraz krytyk, dostarczający tekstów do katalogów wielu innych wystaw organizowanych przez tego amerykańskiego promotora⁴¹⁰, skoncentrował się na esencjonalnie amerykańskich cechach zgromadzonej podczas *Seven Americans* twórczości⁴¹¹. Sama jego wypowiedź utrzymana została w charakterystycznym dla tego autora górnolotnym stylu, pełnym wielkich kwantyfikatorów i generalizacji, świadczących o dumie Rönnebecka z osiągnięć amerykańskich twórców. Autor zmierza w obszernej trójstronicowej wypowiedzi do określenia roli pokazanej sztuki w historii twórczości artystycznej w ogóle. Sztuka obecna na wystawie *Seven Americans* wyrasta nie z tradycji europejskiej przeszłości artystycznej, a z doświadczeń amerykańskich procesów cywilizacyjnych, w związku z czym ma cechować się odrębną specyfiką. Pozwala,

⁴⁰⁸ A Way We Look at Things.

⁴⁰⁹ „We have not yet made shoes that fit like sand (...). Works of nature are abstract. They do not lean on other things for meanings. The sea-gull is not like the sea, nor the sun like the moon (...).”

⁴¹⁰ B.B. Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz...*, op. cit., s. 315.

⁴¹¹ „Most of the pictures (...) are essentially american in more than geographical sense. (...) The Seven Americans are explorers. They leave the traditional ruins to the archeologists. I believe their creative self-discovery means nothing less than the discovery of American’s independent role in the History of Art”.



⁴¹² „Was this Americanization? Was it true that every nationality, every profession in this country yields to the money – making business spirit with the hope for quick prosperity?”.

⁴¹³ „But what is essentially American? The skyscrapers, Jack Dempsey, the Five-and-Ten-Cent-Store, Buffalo Bill, baseball, Henry Ford, and perhaps even Wall Street?”.

⁴¹⁴ „(...) the country keenest progress in mechanical technic and invention, the continent where spirits of all peoples meet freely, offer just atmosphere essential for the creation of an art to-day. (...) Here in „Americanized” New York is the rhythm of to-day, mirrored in jazz. Machinery has changed our life in a way which is more than merely practical or economic”.

⁴¹⁵ „Leonardo and Phidias and Richard Wagner are still „modern”, this is, universal, and therefore they will be understood as long as humanity lives. They gave full expression to the spirit of their period and lived in a profoundly human contact with the topic of the day”.

⁴¹⁶ „The same tremendous responsibility of facing the significant problems of his period confronts the artists of to-day. And if he is able to express his reactions in universal language – then his Broadway at Night will be just as eternal as the frieze of Parthenon”.

jak wskazuje autor, na rozpoczęcie nowego rozdziału w dziejach sztuki, otwartego na poszukiwania w sztukach wizualnych tego, co zdaje się najbardziej współczesne oraz amerykańskie.

W centrum refleksji Rönnebecka stanęła właściwa definicja amerykańskości. Autor pytał, czy amerykańskość można definiować przez pryzmat pędu ku dobrobytowi⁴¹², przemysłu, osiągnięć gospodarczych, czy amerykańskich ikon sportu bądź rozrywki⁴¹³. Doszedł jednak do wniosku, iż wyżej wymienione czynniki są zaledwie powierzchownymi oraz nazbyt prostymi skojarzeniami. To, co składa się na esencję amerykańskości, było jego zdaniem uchwytne w rytmie codzienności, zgoła odmiennym od europejskiego⁴¹⁴.

Rönnebeck skoncentrował się też na kwestii modernizmu, jednak zdefiniował to pojęcie zgoła odmiennie, niż dziś się je rozumie. Uważał, że modernizm nie ma nic wspólnego z czasem powstania; definiować się go powinno raczej przez wzgląd na jego aktualność i uniwersalność gwarantującą dziełu możliwość jego ciągłego rozumienia przez kolejne generacje odbiorców. Do grona twórców, stwarzających takie właśnie prace, zaliczył artystów różnych epok: Leonarda da Vinci, Fidiasza oraz Wagnera. Wszyscy oni mieli stworzyć dzieła, wyrastające z ducha ich aktualności, które, pomimo upływu czasu, pozostają i pozostawać będą w bezpośredniej bliskości problemów zupełnie współczesnych⁴¹⁵.

Powyższy tekst Rönnebecka ma na celu umiejscowienie w tak zarysowanym tle amerykańskiego modernizmu i artystów pokazujących prace na wystawie *Seven Americans*. W świetle zaproponowanych przez Rönnebecka definicji przyjąć należy, że widział on tych twórców jako czułych na bieżącą chwilę, nie czerpiących z europejskiej tradycji artystycznej, a zamiast tego zwracających się ku otaczającemu ich światu i rzeczywistości zgoła amerykańskiej. Konsekwencją tego podejścia ma być sztuka nowoczesna – modernistyczna w swoim wyrazie i amerykańska. Czerpiąc z ducha bieżącego czasu, ma stanowić asumpt do bardziej uniwersalnych rozważań, snutych przez tych, którzy już oglądają tę sztukę, ale też i tych, którzy pojawią się później i odnajdą w niej odpowiedź na nurtujące ich problemy⁴¹⁶. Rönnebeck wierzył w amerykańską modernistyczność zgromadzonych na wystawie prac, gdyż jego zdaniem czerpały one z doświadczenia życia w Ameryce, która jawiła mu się jako najbardziej nowoczesne

miejsce na ziemi, wyznaczające dla reszty świata wzór, mający obowiązywać w przyszłości. Owa szybciej osiągnięta przez Amerykę nowoczesność miała sprawiać, iż sztuka w niej zanurzona zyskiwała potencjał wytworzenia wzoru na przyszłość.

Tekst Rönnebecka zamknął grupę wypowiedzi, które miały wprowadzać w wystawę, zapewniając jej – jak chciała Breuning – interpretacyjny klucz. Katalog prezentuje koherentny sposób widzenia amerykańskiej nowoczesności. Autorzy powyższych tekstów byli zgodni co do miejsca i roli współczesnej amerykańskiej twórczości, obecnej na ścianach The Anderson Galleries, która miała znacząco wyróżniać się z historii, oddziałując na odbiorców, zapelniając obszary deficytów w kontekście kontaktu Amerykanów ze światem natury. Miała się również odznaczać wyraźnym i indywidualnym rysem. O ile jednak Anderson i Dove pozostali zgodni co do korzeni sztuki lokalnej w świecie natury, tak Rönnebeck utrzymywał, iż powinno się je widzieć w epoce industrializacji, stanowiącej o odmienności Ameryki od doświadczenia życia łączącego mieszkańców Starego Kontynentu. Co ważne, autorzy abstrahowali od opisywania prac konkretnych twórców. Rozumieli zgromadzone w The Anderson Galleries obrazy i zdjęcia jako koherentną całość, zakotwiczoną w podobnych przyczynach i oddziałującą w zbliżony sposób, składający się na poczucie amerykańskiej nowoczesności. Powracając do samego katalogu, należy nadmienić, iż ukazywał on również reprodukcje niektórych prac oraz listy wystawionych dzieł każdego z siedmiu artystów. Pokazano w nim po jednej pracy dla każdego z malarzy i trzy fotografie Paula Stranda. Z twórczości O’Keeffe wybrano kompozycję *From the Lake–No. 3*.

Powyżej zaprezentowane teksty zasadniczo kumulują to, o czym dotychczas pisali autorzy, rozważający amerykański modernizm w odniesieniu do twórczości O’Keeffe. Jak jednak pokażę, stanowisko to od połowy lat dwudziestych przestanie być afirmowane, generując zupełnie nowe perspektywy widzenia. Będzie się to również działo siłami zupełnie innych krytyków, którzy nie będą już zależni od Stieglitza.

Breuning w swojej recenzji wyraźnie zaznaczyła, iż znana jest jej zawartość katalogu wystawowego, choć stroniła od bezpośredniego przywoływania konkretnych zawartych w nim wypowiedzi. Nie tylko charakteryzowała i oceniała prace



obecne na wystawie *Seven Americans*, ale również sprawdziła przystawalność towarzyszącego ekspozycji teoretycznego klucza do zaprezentowanych na niej realizacji. Autorka odpowiedziała tym samym na pytanie, które zamknęło tekst Stieglitza, a kategoria amerykańskości zostaje zastosowana wobec prac.

Zdaniem Breuning nowoczesność i amerykańskość widoczna była jednak tylko i wyłącznie na papierze. W swojej recenzji wskazała na fiasko strategii obecnej w warstwie tekstualnej. Wystawionych na ekspozycji prac, w tym dzieł O'Keeffe, nic – zdaniem Breuning – nie łączyło, dlatego krytyczka scharakteryzowała i oceniła indywidualnie poszczególne dzieła artystów. Nie dostrzegła też w dziełach szczególnego wglądu ani w osobowość malującego podmiotu, ani w amerykańską modernistyczną rzeczywistość. Jej zdaniem obrazy były anegdotyczne i tak bardzo różne od siebie, iż ich warstwa wizualna uniemożliwia znalezienie dla nich wspólnego mianownika.

Nowoczesność i amerykańskość prac obecnych na ekspozycji *Seven Americans*, wyrażona na przestrzeni tekstów katalogowych, pozostaje niewspółmierna względem wrażeń generowanych podczas oglądu płócien. Breuning potraktowała nowoczesność i amerykańskość z dystansem, jako dostępne tylko niewielkiemu kręgowi wtajemniczonych artystów i intelektualistów, których nikły potencjał aplikacyjny sprowadza ową amerykańskość raczej do roli intelektualnej aspiracji. Jej rozumienie jest fundowane przynależnością do pewnego kręgu, w którym jednak nie każdy może się znaleźć. Amerykańskość, zdaniem autorki, nie jest zrozumiała, a co za tym idzie – możliwa do przeniesienia w obszar płótna. W efekcie nie posiada zespołu dystynktywnych wizualnie cech.

Powyższy tekst pozwala zweryfikować tezy badaczy amerykańskiego modernizmu, przytoczone już przeze mnie w stanie badań, wskazujące na silne oddziaływanie Stieglitza na amerykańskie środowisko intelektualne. Breuning, której biografia dowodzi wyraźnej autonomii krytyczki i niechęci przynależenia do różnych formacji intelektualnych oraz artystycznych, stanowi przykład postaci opierającej się wpływowi Stieglitza w formowaniu poglądów na nowoczesną sztukę. Świadczy o tym dystans do proponowanych kategorii, jak i wyraźne wskazywanie na brak relacji pomiędzy autorką a organizatorami ekspozycji. Breuning charakteryzuje krąg Stieglitza jako zamknięty hermetyczny klub,

generujący koncepcje i inspirowaną nimi sztukę, znajdującą powszechny poklask, jednak nie broniącą się swoją wizualnością. Sugeruje, iż sztuka powinna być czytelna dla każdego, nie wymagając wtajemniczenia w zamknięty intelektualny krąg i jego koncepcje. Ma również świadomość, że jej zdanie pozostaje osobnym i osamotnionym w ramach krytyki artystycznej, jednak nie ma być to wynikiem zamknięcia krytyczki na awangardową sztukę, a właśnie owocem jej niezależnego statusu w ocenie najnowszych artystycznych osiągnięć. Ów status pozwala jej na wyrażanie radykalnych sądów, wskazując, iż opracowywane przez opisywany krąg koncepcje nowojorskiego modernizmu, popularne są raczej ze względów towarzyskich, niż za sprawą obiektywnych przyczyn. W konsekwencji wydaje się, iż opracowania, takie jak te autorstwa Homera, Brennan czy Dijkstry, wskazujące, że popularność poglądów rodzących się w kręgu Stieglitza wynikała nie tylko z ich kompletności i przystawania do ówczesnych realiów, ile raczej z sympatii krytyki wobec tego nowojorskiego promotora⁴¹⁷, zdają się mieć słuszność.

Prace O'Keeffe, znajdujące się na wystawie *Seven Americans*, jawią się więc jako ściśle związane z kręgiem Stieglitza i realizacją przezeń własnej wizji sztuki. Ich wizualność, jak zaznaczyła Breuning, nie broni się ani sama z siebie, ani w kontekście owego opisanego wyżej teoretycznego klucza; przeciwnie, wydaje się być mocno rozczarowująca. Jak ujęła to autorka: „Ona zawsze maluje dobrze, ale w wielu przypadkach jej kolor jest mdły, a wybór tematów mało atrakcyjny (...). Po wszystkim co tu powiedziałam, trudno jest mi bronić lub skrytykować to przedsięwzięcie, które po prostu nie może być brane na poważnie”⁴¹⁸.

3.1.1. Amerykańskość nieobecna

Podobnie o kategorii amerykańskości wyraziła się Helen Appleton Read, która jeszcze wyraźniej niż Breuning wskazała na nieprzystawalność kategorii amerykańskości do dzieł zgromadzonych na wystawie *Seven Americans*⁴¹⁹. W dwóch poświęconych ekspozycji tekstach zwróciła jednak o wiele większą uwagę na same prace, w tym na twórczość O'Keeffe, komplikując narrację o artystce i jej miejscu w dziejach amerykańskiego modernizmu.

⁴¹⁷ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 213–259; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 162–166, W. I. Homer, *op. cit.*, s. 260.

⁴¹⁸ „She always paints well, but her color is sickly in many instances here, and her choice of subjects not attractive (...) After all is said and done, it is hardly worth while to defend or defame an undertaking that cannot be taken very seriously (...)”.

⁴¹⁹ H.A. Read, *New and Views on Current Art: Alfred Stieglitz Presents 7 Americans*, „Brooklyn Daily Eagle” 15.3.1925, s. 2.

Read była historyczką sztuki i krytyczką⁴²⁰, działała również jako malarka. Studiowała m.in. na nowojorskiej Art Students League w klasie Merritta Chase'a oraz w New York School of Art u Roberta Henri. W czasie pobierania nauki na pierwszej z wymienionych uczelni, przez rok praktykowała u tego samego mistrza, którego uczennicą była z O'Keeffe. Kobiety miały więc szansę się poznać; brakuje jednak informacji o tym, czy faktycznie nawiązały koleżeńską znajomość. Powracając do Read, w kolejnych latach, aż do 1914 kiedy wyszła za mąż i założyła rodzinę, autorka ta zajmowała się działalnością artystyczną. Następnie skoncentrowała się na krytyce sztuki, pomiędzy 1925 a 1930 rokiem pisząc do *Brooklyn Daily Eagle*, później natomiast do *Vogue'a* oraz poświęconego sztukom wizualnym magazynu *The Arts*. Ponadto zajmowała się prowadzeniem galerii *Portraits, Inc.* pokazującej współczesne portrety, tworzone przez artystów reprezentowanych przez spółkę o tej samej nazwie, której także przewodniczyła Read.

Autorka była prawdopodobnie poza bezpośrednim wpływem Stieglitza⁴²¹, odnosząc się z dystansem do działań proponowanych przez krąg. Podobnie jak Breuning, sprawozdawała przedsięwzięcia tego amerykańskiego promotora nowoczesnej sztuki i kręgu zaprzyjaźnionych z nim artystów, nie zawsze zgadzając się z proponowanym przez niego punktem widzenia, co uwidacznia się także w recenzjach przedstawianych poniżej.

Pierwszy z tekstów autorstwa Read, będący przedmiotem namysłu w tym rozdziale, został zamieszczony w stałej rubryce autorki na łamach *Brooklyn Daily Eagle*. Jego forma jest wyraźnie dwudzielna: w pierwszej części Read zastanawia się nad katalogiem towarzyszącym wystawie i znajdującą się w centrum wystawy kategorią amerykańskości; w drugiej części artykułu autorka przybliży sztukę przedstawioną na *Seven Americans*.

Pismo, na łamach którego znalazł się omawiany tekst, szczyciło się już wówczas znaczną historią⁴²², wychodząc na Brooklynie co wieczór, nieprzerwanie od 1841 roku. Było też gazetą o największym ogólnokrajowym zasięgu, i, co z tym związane – znacznym wpływie. Pośród redaktorów naczelnych w historii pisma można odnaleźć nazwiska osób zasłużonych dla amerykańskiej kultury, takich jak Charles Montgomery Skinner czy Walt Whitman, którego twórczość została już przeze mnie szeroko omówiona. W latach kolejnych *Brooklyn Daily Eagle* odgrywał również znaczną rolę w formowaniu

⁴²⁰ NN, *Helen Read, Critic and art historian*, „The New York Times”, 5.12.1974, s. 13.

⁴²¹ W dotychczasowych badaniach na temat kręgu Stieglitza oraz w informacjach biograficznych na temat Read nie pojawiają się informacje sugerujące związek krytyczki z kręgiem.

⁴²² R. Dutton, *Brooklyn: The Brooklyn Daily Eagle Postcards, 1905-1907*, Mount Pleasant 2004, s. 11-28.

kolektywnej tożsamości mieszkańców Brooklynu. Read, jako stała korespondentka kulturalna tytułu w latach dwudziestych, mogła docierać do znacznego grona odbiorców, żywo kształtując opinie na temat nowojorskiego życia artystycznego.

Jak już zostało powiedziane wyżej, opisywana autorka była także znaną promotorką sztuki kobiet. Wskazywała na istotne malarki i ich wpływ na dzieje sztuki, wyjaśniając sposób ich pozytywnego oddziaływania na kulturę. Jej myślenie o O'Keeffe w kontekście zjawisk amerykańskiej nowoczesności zasługuje na szczególną uwagę. Read krytkowała bowiem dotychczasowe podejście krytyki artystycznej, fetyszyzującej kwestię kobiecości. Zwróciła się ku pozapłciowym aspektom twórczości O'Keeffe, oferując nowe spojrzenie na jej sztukę.

Omawiany artykuł znalazł się w stałej cotygodniowej rubryce pisma pt. *News and Views on Current Art*. Jest więc tekstem składającym się na szerszy obraz kulturalnych aktualności zarówno z Nowego Jorku, jak i innych amerykańskich miast. Relacja z *Seven Americans* nie zajmuje eksponowanego miejsca, podobnie jak było to widoczne w przypadku artykułu Breuning. Na stronie znalazły się też reprodukcje wybranych dzieł sztuki, nie pochodzących jednak z rzeczonyj wystawy. Ukazane dzieła reprezentują zachowawczy i klasyczny styl, który został wybrany przez autorkę redagującą rubrykę. Wybór ten może świadczyć, iż to te prace znacznie bardziej przypadły Read do gustu. Tezę tę może również potwierdzać jej niepochlebna recenzja działań Stieglitza.

Jak już zostało powiedziane, krytyczka rozpoczęła swoje rozważania na temat *Seven Americans* refleksją nad przywołanymi w poprzednim rozdziale katalogowymi tekstami. Podobnie jak Breuning, Read odnosi je do zgromadzonych w galerii obrazów, dochodząc do podobnych sceptycznych wniosków.

Interesująca mnie amerykańskość zostaje zasygnalizowana przez autorkę w drugim akapicie tekstu. Read pisała o amerykańskości, używając dokładnie słowa *americanism* (*amerykanizm*), w omawianym okresie nie pojawiającego się nigdzie indziej, przynajmniej w zakresie krytyki artystycznej. Poprzez jego użycie miała na myśli rodzaj kolektywnej i ogólniejszej amerykańskiej tożsamości, odnoszącej się zarówno do ludzi, jak i przedmiotów. Wskazała iż: „Amerykanizm i emocjonalizm są niestłusznie, choć świadomie podkreślane”⁴²³. Zarzut ten skierowała w stronę

⁴²³ „Americanism and emotionalism are self-consciously and unduly emphasized”.



katalogu oraz pod adresem artystów i ich dzieł, które, uwikłane w narrację Stieglitza o amerykańskości, nie mogły jej podołać. Zauważyła, iż retoryczne skoncentrowanie na amerykańskości, uwypuklone intencjonalnie w katalogu, zaważyło na jakości prac, nie mogących sprostać związanej z wystawą stronie dyskursywnej. Jak napisała Read, pomysł towarzyszący wystawie spowodował powstanie dzieł pozbawionych humoru i nieczytelnych⁴²⁴. Prace, które jawią się jej jako bardziej interesujące, to te, które abstrahują od wcielania w życie retorycznej warstwy *Seven Americans*. Jak spekuluje autorka, większość z obrazów wydaje się zdobić ściany The Anderson Galleries bardziej ze względu na przyjacielskie relacje łączące jej właściciela i pomysłodawcę wydarzenia z wystawiającymi artystami, niż dzięki uwidacznianiu się w nich amerykanizmu jako wspólnej amerykańskiej tożsamości, mogącej manifestować się na płótnie⁴²⁵.

Reakcja Read na wystawę *Seven Americans* była nieprzychylna. Amerykańskość znalazła się w sercu jej rozważań jako czynnik budujący wydarzenie. Kategoria ta okazała się być też zasadniczym czynnikiem doprowadzającym do fiaska artystycznych działań.

Swoją opinią o wystawie Read podzieliła się również z pismem *The Arts*, do którego także okazji pisała⁴²⁶. Był to tytuł skoncentrowany wyłącznie na życiu artystycznym, a więc zdecydowanie bardziej specjalistyczny, niż popularny *Brooklyn Daily Eagle*. Obie wypowiedzi różnią się stylem i obszernością. Choć narracja w *Brooklyn Daily Eagle* jest dłuższa, to znamionuje ją znacznie bardziej swobodny ton. Komentarz zamieszczony w *The Arts* jest zwarty, nastawiony bardziej na ocenę poszczególnych dzieł, niż na przybliżanie sztuki nowoczesnej jako takiej. Jest też zogniskowany na wyrażaniu opinii o pomysle wystawieniczym Stieglitza, jakim było zaprezentowanie nowoczesnych amerykańskich dzieł. Doświadczenie wystawy jest dla Read nieodmiennie niesatysfakcjonujące. Autorka wskazała: „Z emocjonalnością i amerykańskością, podkreślanymi na każdym kroku, odwiedzający wystawę poszukuje czegoś więcej, poza zwyczajną ekspozycją obrazów, fotografii i innych obiektów”⁴²⁷. Co więcej – jak donosi z niemałym rozczarowaniem – „(...)atmosfera [tego miejsca] jest zupełnie pozbawiona humoru (...)”⁴²⁸, a wizyta na ekspozycji nie dostarcza ani przyjemnych, ani interesujących bodźców.

⁴²⁴ „Self – consciousness and lack of humor are what ails these artists, that is some of them”.

⁴²⁵ „Some just exhibit along with the rest, are part of the troupe, and not concerned with the rhetoric which envelops their works”.

⁴²⁶ H.A. Read, *The Arts, New York Exhibitions: Seven Americans*, „The Arts” nr 4/1925, s. 229–231.

⁴²⁷ „With emotionalism and Americanism stressed on all sides, the visitor finds himself looking for something beyond a mere exhibition of paintings, photographs and things”. Za: H.A. Read, *The Arts, New York Exhibitions: Seven Americans*, „The Arts” nr 4/1925, s. 229–231.

⁴²⁸ „Moreover, atmosphere is totally devoid of humor (...)”. Za: H.A. Read, *The Arts, New York Exhibitions: Seven Americans*, „The Arts” nr 4/1925, s. 229–231.

Amerykańskość jest w obu artykułach Read słowem-kluczem. Autorka podkreśliła jednak fiasko działań zmierzających do dyskursywnego sprecyzowania znaczenia amerykańskości. Potraktowała ową amerykańskość, za zawartymi w katalogu sugestiami, jako związaną z emocjonalnością oraz pragnieniem odróżnienia się Stanów Zjednoczonych na tle innych narodowych tradycji artystycznych. Równocześnie zauważyła, iż w ten sposób nie manifestuje ona żadnej odrębności, a tworzenie tożsamościowego zrębu wobec braku styczności z innymi narodami i kulturami nie może być efektywne.

W świetle niniejszego tekstu, podobnie jak u Breuning, amerykańskość jawi się jako kategoria teoretyczna, wyłożona w towarzyszącym ekspozycji katalogu. W przeciwieństwie do pierwszej autorki, która nie zauważyła związku obecnych na wystawie prac z dyskursywną warstwą jej towarzyszącą, Read dostrzega w niektórych realizacjach próby zaadaptowania teoretyzowanej przez krąg Stieglitza amerykańskości, jednak jej zdaniem rezultat takiego działania jest daleki od oczekiwań.

Zdaniem Read część artystów (na przykład O’Keeffe) od samego początku zdystansowała się od zaproponowanej przez Stieglitza kategorii, pokazując prace nie dążące do jej wcielenia. Inni, którzy spróbowali do niej nawiązać (na przykład Dove) ponieśli porażkę, a ich kompozycje nie tylko nie sprostały teoretycznej ramie, ale także okazały się być groteskowe, budząc politowanie zamiast podziwu⁴²⁹. Amerykańskość stała się więc problematyczna, gdyż próby jej wcielenia przyniosły niesatysfakcjonujące rezultaty.

Interesującym aspektem pisarstwa Read jest wskazanie w kontekście omawianej wystawy na wpływ praktyk dyskursywnych kręgu Stieglitza, które w szczególności sposób zaważyły na rozumieniu dzieł artystów z nim związanych, w tym interesujących mnie prac O’Keeffe. Read zwróciła uwagę, iż to zwłaszcza wobec prac malarki aplikowano kategorii emocjonalności i amerykańskości, które miały świadczyć o unikalności jej sztuki, mimo iż sama krytyczka nie dostrzegła ich realnej obecności w płótnach artystki: „Daleko nam do myśli, że artyści nie mogą posiadać poczucia humoru. Albo że niektóre urocze aranżacje kwiatowe i owocowe O’Keeffe jako takie nie mają podwójnego znaczenia (...)”. Jednak, jako że nie jesteśmy tak jak oni [krąg Stieglitza] świadomi tych jaśniejszych stron życia, to prace te obarczone są nieuchronnością

⁴²⁹ „If one enters the gallery and have good laugh at Arthur Dove’s ingenious arrangements in the shape of woman (...) it would all right”. Za: H.A. Read, *New and Views on Current Art: Alfred Stieglitz Presents 7 Americans*, „Brooklyn Daily Eagle” 15.3.1925, s. 2.



⁴³⁰ „Far be it from us to think that an artists cannot be witty. Or if we could view some of O’Keeffe’s lovely arrangements of flowers and fruits as such and not feel that they had a double meaning (...). But we are not conscious of any lighter moments or thing just as they are; they are fraught with inevitableness and Americaines”. Za: H.A. Read, *New and Views on Current Art: Alfred Stieglitz Presents 7 Americans*, „Brooklyn Daily Eagle” 15.3.1925, s. 2.

⁴³¹ „(...) some of her pictures are possible of strange double meanings of emotional states. Forewords to her previous shows have only strengthen this idea. And in these days of psychoanalysis it is easy to interpret them in terms of Freud”. Za: H.A. Read, *New and Views on Current Art: Alfred Stieglitz Presents 7 Americans*, „Brooklyn Daily Eagle” 15.3.1925, s. 2.

⁴³² „I found that I could say things with color and shapes that I couldn’t say in any other way – things that I had no words for. Some of the wise man say it is not painting, some of them it is. Art or not – they disagree. (...) I probably do want to see my things hang on a wall as other things hang so as to be able to place them in mind in relation to other things I have seen done”. Za: G. O’Keeffe, *Statement*, w: *Alfred Stieglitz Presents One Hundred Pictures: Oils, Watercolors, Pastels, Drawings by Georgia O’Keeffe, American*, Nowy Jork 1923.

i amerykańskością⁴³⁰. Amerykańskość jawi się w narracji Read jako balast, towarzysząca dziełom niekonieczna nadbudowa, dzięki której nie zyskują one żadnej dodatkowej wartości. Jak wskazała dalej: „(...) niektóre z jej obrazów być może mają to przedziwne drugie dno, związane ze stanami emocjonalnymi. Przedmowy pisane do jej poprzednich wystaw niewątpliwie wzmocniły tę koncepcję, ponadto w dzisiejszych czasach psychoanalizy łatwo jest interpretować je we freudowskich terminach”⁴³¹.

W powyższym cytacie Read odniosła się do przedmów poprzedzających wystawy O’Keeffe w latach wcześniejszych, upatrując w nich źródła freudowskich wątków zaangażowanych do rozumienia prac malarki. Równie frapująca jest użyta przez autorkę liczba mnoga, pojawiająca się w odniesieniu do tekstów komentujących ekspozycje prac O’Keeffe. Teksty owe powstały dzięki Stieglitzowi, będącemu jednocześnie głównym organizatorem pokazów prac artystki; stąd Read buduje tezę o dyskursywnym formowaniu recepcji prac O’Keeffe wyłącznie przez Stieglitza, jednak na poparcie swojej tezy błędnie przywołuje fakty.

Wszystkie poprzednie wystawy O’Keeffe – jeśli towarzyszył im wydawany przez Stieglitza niewielki katalog lub broszura – komentowane były wyłącznie przez samą malarkę. W jej artystycznych oświadczeniach wątek freudowski pojawiał się tylko na zasadzie negatywnej. Szerzej był za to obecny w recenzjach oraz tekstach publikowanych na łamach pism wydawanych przez Stieglitza. Jak pisałam o tym w rozdziale poświęconym początkom twórczości malarki, po raz pierwszy łączność jej prac z psychoanalizą sugerował Stieglitz, a następnie Tyrell, obaj piszący tuż po debiucie Amerykanki. Do wątku tego w kolejnych latach odwoływali się i inni.

Pierwszą broszurą, jaka towarzyszyła wystawie prac O’Keeffe, była ta wydana w 1923 roku, kiedy malarka po kilkuletniej przerwie wróciła do wystawiania swoich obrazów. Poza spisem obrazów oraz informacją o lokalizacji galerii i godzinach jej otwarcia, w broszurze zamieszczono komentarz artystki. O’Keeffe odniosła się w nim do psychoanalitycznych, towarzyszących recepcji jej dzieł interpretacji, w następujący sposób: „Odkryłam, że mogę wypowiadać się za pomocą koloru i formy, aby powiedzieć o rzeczach, dla których nie mam słów. Niektórzy światli twierdzą, że nie jest to malarstwo, inni zaś, że jest. Sztuka lub nie – cały czas dyskutują. (...) [Organizując

⁴³³ „I present here with Messrs. Henry McBride, Allan Burroughs and Royal Cortisoz on my exhibition last year. My reason for the present exhibition is that I feel that my work of this year may clarify some of the issues written by critics and spoken about by other people”. Za: G. O’Keeffe, *Statement*, w: *Alfred Stieglitz Presents Fifty – one Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings by Georgia O’Keeffe* [katalog wystawy], Nowy Jork 1924.

⁴³⁴ A. Burroughs, *Studio and Gallery*, „New York Sun” 3.2.1923, s. 9.

⁴³⁵ H. McBride, *Art News and Reviews, Woman as Exponent of the Abstract. Curious Response to Work of Miss O’Keeffe on Others; Free without aid of Freud*, „New York Herald” 4.2.1923, s. 7.

⁴³⁶ „She became free without the aid of Freud”.

⁴³⁷ R. Cortisoz, *Random Impressions in Current Exhibitions*, „New York Tribune” 11.2.1923, s. 8.

⁴³⁸ „Miss O’Keeffe (...), has been showing a quantity of formless oils, water colors and pastels, formless in the sense that they disclose no intelligible elements of design. They are redeemed by their color. Miss O’Keeffe tints are often so beautiful.

It seems a pity that a sensuous glow like hers shouldn’t be governed by some pictorial purpose”.

tę wystawę] prawdopodobnie chciałam zobaczyć moje obrazy jak wiszą, podobnie do innych obrazów, na ścianach galerii, aby móc je postrzegać w stosunku do rzeczy, jakie już widziałam”⁴³².

O’Keeffe zdawała sobie sprawę, że jej prace zostały potraktowane jako emanacja jej doświadczenia bycia kobietą, o czym pisałam w poprzednich rozdziałach. W powyższej wypowiedzi widać, iż malarka nie sympatyzowała z takim sposobem widzenia własnej twórczości. Sprawiało ono, iż prace O’Keeffe jawiły się bardziej jako rodzaj wizualnej autoanalizy, a nie sztuka powstająca pod wpływem malarskiego doświadczenia, skłaniającego widownię do refleksji i zachwyty nad malarskimi umiejętnościami twórczyni.

Oświadczenie, opublikowane przy okazji kolejnej wystawy w następnym roku, stanowiło okazję do jeszcze wyraźniejszego sprzeciwienia się takim sposobom interpretacji i wskazaniu celu, jaki O’Keeffe przypisywała własnej twórczości. W broszurze towarzyszącej wystawie z 1924 roku O’Keeffe skomentowała kolejny pokaz swoich prac w następujący sposób: „Odwołuję się tu do tego, co o moich wystawach z ubiegłego roku napisali panowie Henry McBride, Allan Burroughs i Royal Cortisoz. Powodem, dla którego powstała ta wystawa, jest poczucie, iż moje prace z tego roku wytłumaczą pewne kwestie podnoszone przez krytyków i dyskutowane przez niektórych ludzi”⁴³³. Owa wypowiedź poprzedzona została reprintami tekstów krytycznych wyżej wspomnianych autorów, publikowanych rok wcześniej w prasie, po wystawie z 1923 roku. Wszyscy trzej krytycy upatrywali w twórczości malarki freudowskich wątków. Allan Burroughs⁴³⁴ wskazał, iż O’Keeffe dostarcza sztuce kobiecych aspektów, dotąd w niej nieobecnych. Henry McBride napisał⁴³⁵: „Ona stała się wolną bez pomocy Freuda”⁴³⁶, rozważając freudowski namysł nad jej sztuką, analizując atuty i kwestie problematyczne, łączące się z taką drogą interpretacyjną. Royal Cortisoz⁴³⁷ ubolewał natomiast, iż zmysłowość tkwiąca w jej obrazach nie jest bardziej dosadna⁴³⁸.

Read swoim tekstem zrekonstruowała więc tło, na którym funkcjonowała twórczość O’Keeffe i jej recepcja, akcentując jej związek z inspirowanymi psychoanalizą odczytaniem twórczości przez malarkę abstrakcji. Niezgodnie z rzeczywistością łączy je jednak z praktyką realizowaną w broszurach wystawowych, podczas gdy te były pisane przez krytykę artystyczną, inspirującą się Stieglitzem, który wątek ten wyeksponował jako pierwszy.



⁴³⁹ „Miss O’Keeffe’s pictures are sure eliciting interest and capture. A tradition that they are something other than they appear to be clings of them. Fruits, flowers and leaves are possible of symbolic interpretations. This largely due to the pernicious suggestion of a foreword to the catalogue of one of her former shows, which stressed the fact that these pictures were veiled record of her emotional life. This year Miss O’Keeffe has added another flower to her garden (...). With each succeeding exhibition her palette becomes more varied, but one wishes for a richer, more distinguished color quality”.
Za: H.A. Read, *The Arts, New York Exhibitions: Seven Americans*, „The Arts” nr 4/1925, s. 229–231.

W powyższy sposób Read niewątpliwie zwraca uwagę na status malarstwa O’Keeffe, który jest wynikiem działań krytyki. Dyskusja wokół prac artystki doprowadziła bowiem do określenia ich nowoczesnymi i innowacyjnymi, pokazującymi nieobecność dotąd w sztuce kobiecość. Wypowiedzi krytyki, widzącej jej płótna jako bezwstydną i wyzwolony obraz kobiecości, niewątpliwie budowały zainteresowanie jej sztuką i pomagały ją wypromować, jak udowodniłam to w rozdziale poświęconym artykułowi Rosenfelda. Wątek ten poruszyła też Read na łamach *The Arts*: „Obrazy O’Keeffe z pewnością przyciągają uwagę i budzą zainteresowanie. Tradycja mówienia, iż są one czym innym, niż się jawią, zdaje się dobrze ich trzymać. Owoce, kwiaty i liście są podatne na symboliczne ich odczytania. Wszystko dzięki zgubnym sugestiom zawartym w katalogu do jednej z minionych wystaw, w którym podkreślano, iż jej obrazy zanurzone są w zapisie jej emocjonalnego życia. Tego roku panna O’Keeffe dodała do swojego ogródka kolejny kwiat (...). Z każdą kolejną wystawą jej paleta staje się coraz bardziej zróżnicowana, jednak niejednym życzyłoby sobie jeszcze większej w niej różnorodności”⁴³⁹.

W świetle wypowiedzi Read sztuka O’Keeffe w 1925 roku jawiła się jako ściśle związana z praktykami interpretacyjnymi, wypracowanymi przez krąg Stieglitza. Read stwierdziła, iż za tymi praktykami stali organizatorzy wystaw O’Keeffe, subtelnie wskazując na Stieglitza i jego artystyczno-intelektualny krąg. Krytyczka zdaje się być niezadowolona z owego semantycznego ciężaru spowijającego dzieła artystki. Uważa, iż jest on niepotrzebny, nie dodając i tak ciekawym dziełom żadnej nowej wartości. Tej upatruje natomiast w kolorze, jego rozbudowaniu i atrakcyjnej wizualności prac.

Oba teksty Read wykazują, iż kategoria amerykańskości ma polemiczny wymiar, a jej znaczenia nadawane są przez działania krytyki artystycznej. Dają też wgląd w jej rozumienie, wypracowane przede wszystkim przez krąg Stieglitza, a także w konstrukcje też służących ich skontrowaniu i stworzeniu wobec nich alternatywy. Amerykańskości, zastana przez Read na *Seven Americans* widziana jest jako odrębność działań artystycznych względem dawnej europejskiej tradycji, ze względu na charakteryzujący je niespotykany wcześniej ładunek emocjonalny. Recenzje Read ujawniają charakter omawianych tu praktyk konstruowania wiedzy o rzeczywistości, zależnych od innych wypowiedzi. Popularyzacja

w USA pism psychoanalitycznych, jak wskazałam w poprzednich rozdziałach, sprawiła, iż perspektywa ta zdominowała rozumienie rzeczywistości, stając się aplikowalną do interpretacji sztuki. Stieglitz z jednej strony umacniał pozycję tej nauki, z drugiej, wykorzystując ją do promocji dzieł pokazywanych w jego galeriach, czerpał z jej popularności. Związany z jego kręgiem dyskurs, opierając się na zastanym kontekście czasu, wykorzystywał go do kreacji nowych sposobów rozumienia rzeczywistości, w których działania artystyczne zaczęły być interpretowane zgodnie z psychoanalitycznym schematem.

Zdaniem Read zasugerowana w katalogu kategoria amerykańskości, intensywnie oddziałuje na odbiorców. Sprawia, iż po zapoznaniu się z tekstami teoretycznymi widownia może oczekiwać czegoś więcej od zgromadzonych na wystawie dzieł. Amerykańskości w katalogu zostaje przedstawiona jako szczególna wartość sztuki. Jej wyjątkowość wynika zarówno z osobowości autorów dzieł, jak i z zawartości prac. Amerykańskości ma być skutkiem życia w Stanach Zjednoczonych – nowym na mapie państwie, stworzonym przez społeczeństwo, mające nadzieję na naprawienie błędów czynionych dotąd przez ludzkość. Amerykańskości ma tkwić w dziełach za względu na to, iż zostały one zainspirowane amerykańskim doświadczeniem ich twórców. Przebija z kompozycji, mając być czytelną dla odbiorców, którzy, jeśli pochodzą ze Stanów Zjednoczonych, mogą w nich zobaczyć samych siebie. Jeśli natomiast wywodzą się z innych miejsc na ziemi, to powinni odczuć zupełną odmienną dzieł, świadczącą, iż obcują z czymś nowym i wywiedzionym z samego wnętrza amerykańskiej egzystencji.

Autorka w swojej recenzji, zdając sobie sprawę z zabiegów Stieglitza, przedstawia owe zabiegi jako nadmierne, niepotrzebne i zaburzające lekturę dzieł. Jej zdaniem prace nie mogą sprostać językowi, który je komentuje. Ginę w narracyjnej warstwie, nastawionej na eksponowanie amerykańskiej natury, zaburzającej ich odbiór poprzez skierowanie uwagi na poziom symboliczny z pominięciem interpretacji formalnej. Amerykańskości zostaje, w świetle tekstu Read, zakotwiczona przez krąg Stieglitza w warstwie symbolicznej, nieznaną swojego wizualnego ekwiwalentu. Krytyczka podsumowuje to w następującym cytacie: „(...) ezoteryczna przedmowa, która spowiła wystawę aureolą ze słów, podsumowała również istotną rolę [galerii] 291, odegraną



przez to miejsce w historii amerykańskiej sztuki. Zgromadzone obrazy nie mogły jednak przemówić za siebie⁴⁴⁰.

Dążenia Stieglitza do akcentowania amerykańskości, mającej uwidaczniać się w promowanych przez niego działaniach, Read postrzegala jako swoistą aureolę słów, która niczym ezoteryczny nimb oświeca sztukę, dotykając pokładów ludzkiej emocjonalności, instynktowności i pozaintelektualnych obszarów. Zauważyła więc, iż działania Stieglitza koncentrują się na porządku pozaracjonalnym. Stieglitz proponował, aby obrazy rdzennie amerykańskie widzieć jako zakorzenione w obszarach obcych dotychczasowej malarskiej tradycji, preferującej język racjonalności. Za sprawą takich artykułów, jak przywołane tu wypowiedzi Read, kategoria amerykańskości wydaje się być formowana w wyraźnej kontrze wobec tego, co typowo europejskie. Zwłaszcza akademicka tradycja malarska kładła nacisk na racjonalność procesu twórczego⁴⁴¹. Kategoria amerykańskości, ujawniająca się w stworzonej przez Read analizie działań Stieglitza, bazuje na rozumieniu amerykańskiej sztuki przez pryzmat pozaeuropejskiej tradycji, nie tyle jednak wprost artystycznej, ile szerszej – intelektualnej, która oferowałaby w miejsce racjonalności pierwotną magię i towarzyszące jej emocje. Kategoria amerykańskości wznosi się więc na fundamencie odrzuconym przez Europejczyków. Preferuje to, co obecne przed weberowskim odczarowaniem świata, a więc pozaracjonalny porządek⁴⁴².

Read pozostaje w dystansie wobec poglądów promowanych przez Stieglitza. Stara się, zgodnie z realizowaną przez siebie strategią promowania artystek, uniezależnić O’Keeffe od interpretacji proponowanych przez krąg. Chce widzieć jej sztukę jako interesującą formalnie, wobec której nie toczą się dyskusje o przynależności tworzonych przez malarkę kompozycji do świata sztuki lub do abstrakcyjnej kategorii amerykańskości. Kobiecość nie jest przedmiotem jej namysłu. Read proponuje alternatywne odczytanie twórczości artystki, unieważniając w stosunku do O’Keeffe propozycje kręgu Stieglitza. Amerykańskości O’Keeffe ustępuje w świetle tekstu Read miejsca innowacyjności i pięknu jej płócien. Malarka zostaje tym samym wpisana w tradycyjne ramy tworzącego podmiotu, proponując to, co nowe i budzące zachwyt. Ramy te wydają się być obiecującą perspektywą nie tylko dla samej O’Keeffe, ale i dla innych kobiet artystek, jakie mogłyby się pojawić na artystycznej scenie, których sztuka zaczyna jawić się

⁴⁴⁰ „(...) esoteric foreword which envelops the exhibition „in the halo of words” and ends with resume of the important role 291 played in the history of American art. The pictures in the present group are not allowed to speak for themselves”.

⁴⁴¹ B. Groseclose, *Nineteenth-century American Art*, Oxford 2000, s. 7-15; S. Burns, J. Davis, *American Art to 1900*, Berkley 2009, s. 96-127.

⁴⁴² Weber’s *Rationalism and Modern Society*, red. T. Waters, D. Waters, Nowy Jork 2015.

za sprawą takich tekstów jak ten, jako oderwana od płci i bliższa temu co malarstwu najbliższe – a więc jego formie.

3.1.2. Amerykańskości merkantylna

Ostatnim tekstem, podejmującym kwestię amerykańskości przy okazji wystawy *Seven Americans* i udziału w niej O’Keeffe, jest zamieszczony w *The World* artykuł Forbes Watsona. Pisarstwo Watsona, jak wyraziła się o nim biografka Lenore Clark, było przesycane Ameryką⁴⁴³. Watson nie tylko urodził się w Stanach Zjednoczonych, ale, zdaniem biografki, całe jego wychowanie oraz późniejsze życie odzwierciedlało amerykańskiego ducha. Począwszy od zainteresowania, jakie pokładał w typowo amerykańskich dyscyplinach sportowych z baseballlem na czele, po fascynację amerykańską sztuką, a zwłaszcza poezją wspomnianego już Emersona – jednego z ojców amerykańskiego stylu pisarskiego. Ów absolwent uniwersytetu Harvarda zajmował się krytyką sztuki, a w czasie wielkiego kryzysu pełnił funkcję konsultanta ds. sztuk pięknych w amerykańskim wydziale skarbu. Był związany z popularnymi amerykańskimi pismami: swoją karierę krytyka sztuki rozpoczął w poczytnym *The New York Evening Post*, a w latach kolejnych pisał dla *The World*, w którym znalazł się analizowany przeze mnie tekst. W latach 1923-1933 zajmował również pozycję redaktora naczelnego pisma *The Arts*, na łamach którego publikowała Read (której aktywność krytyczna, z czasów szefowania piśmie przez Watsona, opisana została w poprzednim podrozdziale). W świetle niniejszych informacji biograficznych, konfrontacja poglądów Watsona, jako krytyka zainteresowanego amerykańskością i wszystkim tym, co nosi w sobie lokalnego ducha, z pisarstwem Stieglitza i działalnością jego kręgu, wydaje się niezwykle ciekawa.

Poza popularyzacją sztuki, Watson zajmował się działalnością patronacką. Jak wskazują dokumenty zebrane w Archiwach Amerykańskiej Sztuki, wspierał rozmaitych twórców, zarówno z Europy, jak i z USA⁴⁴⁴. Działał więc w sposób podobny do Stieglitza, choć na zdecydowanie mniejszą skalę. Okazjonalnie wykładał też na nowojorskiej Art Students League do 1933 roku, kiedy w związku z kryzysem ekonomicznym i nową rolą rządowego konsultanta wyjechał do Waszyngtonu. W okresie pracy na uczelni miał

⁴⁴³ L. Clark, *Forbes Watson: Independent Revolutionary*, Kent 2001, s. 3.

⁴⁴⁴ *Forbes Watson Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <https://www.aaa.si.edu/collections/forbes-watson-papers-11027> [dostęp: 15.10.2018].



możliwość spotkania O’Keeffe, pobierającej lekcje w tym miejscu, jednak żadne materiały archiwalne nie zaświadczać, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Read, o spotkaniu obojga.

Niezależnym rewolucjonistą nazywa Watsona Clark, wspomiana już biografka krytyka⁴⁴⁵. Jej zdaniem był on nieugięty w ferowaniu swoich sądów, co też skutkowało traceniem przez niego posady za posadą. Niemniej do dziś uznaje się Watsona za jedną z postaci, która w najwyższym stopniu formowała amerykańską scenę artystyczną. Zasłynął zwłaszcza popularyzacją ruchu dadaistycznego w USA. Na przestrzeni lat dwudziestych uczynił z magazynu *The Arts* najbardziej wpływowy amerykański profesjonalny tytuł o sztuce, tworząc pismo stanowiące realną alternatywę względem poglądów kolportowanych przez Stieglitza, co było widoczne w przytoczonym powyżej piśmiarstwie Read.

The World, na łamach którego ukazał się omawiany w tym rozdziale tekst Watsona, było popularnym nowojorskim piśmiem. Na jego łamach drukowano już wcześniej teksty poświęcone O’Keeffe, takie jak już wzmiankowany artykuł Tyrella z 1922 roku. Kolumna Watsona, poświęcona sztuce i pojawiająca się w *The World* od początku lat dwudziestych, przysporzyła piśmiu nowych czytelników, szukających bardziej ambitnych treści w popularnym piśmiu, znanym z ostrego stylu oraz poszukiwań sensacji⁴⁴⁶. W pewnej mierze przyczyniła się ona do spopularyzowania modernizmu, który, choć pod koniec lat trzydziestych nadal budził pewne kontrowersje, to stał się kierunkiem coraz bardziej powszechnym w amerykańskich galeriach i wśród dealerów sztuki; cieszył się także szacunkiem stałej widowni amerykańskiej sceny artystycznej.

Watson starał się utrzymywać żywe kontakty z różnymi środowiskami artystycznymi, zarówno tymi konserwatywnymi, związanymi z Art Students League oraz Ashcan School, jak i bardziej awangardowymi. Poza popularyzacją dadaizmu, śledził poczynania kręgu Stieglitza, co będzie stanowiło tło dla analiz zawartych w tym podrozdziale. Jak wskazuje na to biografka Watsona, sporo łączyło go ze Stieglitzem, jednak jeszcze więcej dzieliło⁴⁴⁷. Obaj wierzyli w konieczność propagowania nowoczesnych poszukiwań w sztuce amerykańskiej. Stieglitz widział jednak ten proces w perspektywie globalnej, a w mniejszym stopniu przemawiała przez niego idea narodowa, która była

⁴⁴⁵ L. Clark, *op. cit.*, s. 68–87.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, s. 73.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, s. 82.

3.1. AMERYKAŃSKOŚĆ NA PAPIERZE

⁴⁴⁸ „Of course, Mr. Stieglitz would be the last person to want any one to buy the works of his group of seven from a sense of duty or charity, as he would be the first person to condemn that timidity which permits Americans to speak in praise of their own contemporary artists, while at the same time being afraid to go on round by purchasing modern American art lest the neighbours might think them a wee ultra”.

niezwykle ważna dla Watsona. Stieglitz wierzył, iż amerykańska twórczość winna dążyć do zdominowania sztuki na świecie; Watson natomiast był zwolennikiem zachowania różnorodności, wierząc w koegzystencję wielorakich tendencji, mających swoje korzenie w różnorodnych państwach, z których pochodzą Amerykanie. Sądził ponadto, iż sztuka powinna być możliwie demokratyczna, a podejmowane w sferze artystycznej wysiłki skierować należy na jej popularyzację we wszystkich warstwach społecznych. Idea równości bliska była także Stieglitzowi – ten jednak realnie nie zajmował się popularyzacją sztuki wśród przedstawicieli różnych warstw amerykańskiego społeczeństwa, koncentrując się na miejskiej inteligencji rosnących miast USA. Piśmiarstwo Watsona w *The World* stanowi za to przykład popularyzatorskich działań o szerszym oddziaływaniu. Piśmiu o ogromnym zasięgu, proponujące mało wyrafinowane dziennikarstwo, skupione na sensacji i emocjach, okazało się być dla Watsona doskonałą platformą do prowadzenia działań demokratyzujących sztukę. Tak przybliżał ją nowej grupie odbiorców, którzy nigdy wcześniej nie znaleźli się w kręgach kulturalnego oddziaływania awangardy.

Artykuł poświęcony wystawie *Seven Americans* w centrum zainteresowania stawia różnice i podobieństwa pomiędzy pracami poszczególnych wystawiających artystów. Watson rozpoczął swój tekst od frapującej pozostałe autorki, piszące o ekspozycji z 1925 roku, kategorii amerykańskości jako zworniku dla różnorodnych artystycznych działań. Rozpatrywał ją jednak nieco odmiennie pisząc: „Niewątpliwie Stieglitz będzie ostatnią osobą, która chciałaby, aby ktokolwiek kupował prace członków jego grupy z poczucia obowiązku lub litości, tak samo jak byłby pierwszą, potępiającą nieśmiałość Amerykanów w chwaleńiu osiągnięć współczesnych artystów, bojąc się przy tym, że potencjalni nabywcy współczesnej amerykańskiej sztuki mogliby skierować się ku innym nowoczesnym, uznając jego grupę za nie dość radykalną”⁴⁴⁸.

Watson rozważał w swoim tekście nie tyle samą amerykańskością przez pryzmat katalogowych tekstów, ale zastanawiał się nad samym podejściem Stieglitza do sztuki i artystów, których otaczał patronatem. Uznał, że kreowana przez tego nowojorskiego patrona sztuki amerykańskością nie służy celom estetycznym, ale merkantylnym.



W przeciwieństwie do piszących wcześniej autorek, Watson nie podejmuje trudu sprawdzenia przystawalności osnutej wokół warstwy tekstualnej do zgromadzonych na ekspozycji prac. Akcenty w jego tekście rozłożone są inaczej. Wyszedł z założenia, że podejmowane przez Stieglitza działania mają na celu zainteresować publiczność, zachęcić ją do odwiedzenia The Anderson Galleries oraz rozbudzić zainteresowanie pracami zgromadzonymi na jej ścianach. Uwidacznia się tu również przekonanie o nadziejach, jakie, zdaniem Watsona, miały kierować Stieglitzem. Cytowany autor przypisuje Stieglitzowi chęć budowania amerykańskiej tożsamości sztuki, która okaże się dla widzów na tyle atrakcyjna, że przekona ich do siebie, owocując zainteresowaniem amerykańską nowoczesną sztuką, zamiast twórczością pochodzącą z innych państw i kontynentów.

Intuicja Watsona wydaje się znajdować poparcie w analizach działań Stieglitza oraz ich efektów, dokonywanych przez współczesnych badaczy⁴⁴⁹. Wynika z nich, iż wytwarzanie przez tego nowojorskiego promotora szczególnej warstwy dyskursywnej wobec prac było działaniem stałym i nastawionym na popularyzację sztuki, a w dalszej perspektywie na zwiększenie zainteresowania nią potencjalnych kupców. Amerykańskość, jako zwornik dla ekspozycji *Seven Americans*, staje się więc pomocnym mechanizmem, pozwalającym na połączenie bardzo zróżnicowanych artystycznie działań. Jak wskazywały bowiem autorki piszące poprzednio, estetycznie amerykańskość nie zdawała być się produktywna dla pokazywanych prac, które zdawały się nie posiadać wspólnego wizualnego mianownika.

W swoim tekście Watson uznał że, kategorię amerykańskości, akcentowaną w 1925 roku w The Anderson Galleries powinno rozumieć się jako promocyjny chwyt, wabiący widownię. W efekcie jego wypowiedź koncentruje się wokół działań promocyjnych, służących tytułowym siedmiu artystom, w tym O'Keeffe. Watson odrzucił amerykańską tożsamość dzieł zgromadzonych na wystawie. Poszczególne prace widział jako zrodzone w wyniku jednostkowych artystycznych działań, dalekich od misji kreowania sztuką kolektywnej amerykańskości. Równocześnie stronił od znajdowania jakiegokolwiek interpretacyjnego klucza, zdając się pozostawiać widowni rozumienie i ocenianie nowoczesnego malarstwa. O interesującej mnie twórczości O'Keeffe napisał w następujący sposób: „Gdy wchodzi się do tej obszernej

⁴⁴⁹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 93-101; W.I. Homer, *op. cit.*, s. 45-76, 260-2 68.

3.1. AMERYKAŃSKOŚĆ NA PAPIERZE

⁴⁵⁰ „Going into the main large gallery, the voluminous designs, in sweeping color movements, by Georgia O'Keeffe immediately hurl themselves upon the eye of the spectator. Miss O'Keeffe's pictures make an extremely striking ensemble and prove that this lady is reaping the logical fruits of labor. In a word, her paintings grow more and more skillful”.

⁴⁵¹ K. Pyne, *op. cit.*, s. XVIII-XI.

⁴⁵² *Ibidem*, s. 228.

galerii, w oko widza od razu wpadają namalowane przez Georgię O'Keeffe obrazy o ruchliwym kolorze. Obrazy panny O'Keeffe stanowią niezwykle uderzającą grupę i świadczą, że ta kobieta konsekwentnie zbiera owoce swojej pracy. Jednym słowem, wzrasta ona w swych malarskich umiejętnościach⁴⁵⁰.

Sztukę O'Keeffe, podobnie jak Read, Watson widział jako interesującą kompozycję. Samą działalność malarki – jako konsekwentnie rozwijającą się w czasie. Wskazuje, iż O'Keeffe po kilku latach obecności na nowojorskiej scenie artystycznej tworzy prace coraz lepsze, naznaczone ciężką i konsekwentną pracą nad własnym malarskim warsztatem.

Refleksja nad promotorskim wymiarem działań Stieglitza jest dziś bardziej ugruntowana. Jak twierdzą badaczki, wobec sztuki kobiet stosował on różnorakie mechanizmy, zmierzające do spopularyzowania ich twórczości, a przypisywana im pracom amerykańskość była jedną z promotorskich możliwości. Kathleen Pyne w swojej analizie funkcjonowania w kręgu Stieglitza takich artystek jak Pamela Colman Smith, Ann Brigman, Gertruda Käsebier czy Kathleen Rhodes Nash, twierdzi, iż słynny nowojorski promotor budził zainteresowanie ich twórczością przez fetyszizowanie kobiecości autorek⁴⁵¹. Miał zaznaczać w tekstach własnego autorstwa, iż wzmiankowane artystki odwagą oraz amerykańskim, nastawionym na wolność stylem życia, przekraczały stereotypowy obraz kobiecości (miał również wpływać na bliskich współpracowników, aby ci zawierali jego punktu widzenia w swoich tekstach). W ten sposób zanikało przeświadczenie o przypisaniu kobiet wyłącznie do sfery domowej. Z czasem, zdaniem Pyne, taki sposób pisania zaczął przenikać do schematu wizualnego ukazywania artystek w mediach za sprawą fotografii, towarzyszących udzielanym przez nie wywiadom⁴⁵². Także teksty o ich twórczości, a później i inne materiały związane z ich działalnością, podkreślały umiłowanie wolności artystek, które miało wynikać z doświadczenia życia w USA. Jedną z najważniejszych, stojących u podstaw amerykańskiego państwa wartości, była wszakże wolność, możliwość samostanowienia i wyrażania własnych poglądów. Innowacyjność tworzonej przez kobiety sztuki wiązała się z jej wolnościowym nastawieniem, które nie mogłoby pojawić się w sztuce tworzonej w jakimkolwiek innym miejscu na świecie, gdyż żadne tak mocno nie umiłowało wolności. Z drugiej jednak strony wskazywano, iż doświadczenie bycia kobietą, zarówno biologiczny,



jak i społeczny jego wymiar, miały wprowadzić do sztuki nową ekspresję. Ich działalność miała wizualnie i duchowo różnić się od tej znanej i tworzonej przez mężczyzn. Sztukę kobiet, związanych ze Stieglitzem jako promotorem, miała więc charakteryzować odmiennosc, jak mówi o tym Pyne⁴⁵³. O ile wizualnie w wielu przypadkach trudno jest jednoznacznie wskazać na konkretne elementy dzieła o niej świadczące, o tyle towarzysząca tym działaniom warstwa tekstowa wskazuje, iż całościowe wrażenie, jakie generują prace, odznacza się niezwykłością i nowością ujęcia, różniące się od istniejącego w twórczości wypracowanej przez mężczyzn. Aspekt amerykański służy natomiast uwydatnieniu przekonania, iż kobieca twórczość nie byłaby możliwa, gdyby nie życie w Ameryce i wartości fundamentalne dla państwowości USA.

Inna autorka, Marcia Brennan w książce *Painting Gender, Constructing Theory*⁴⁵⁴, wskazuje iż w Stieglitzu upatrywać należy autora koncepcji czytania sztuki przez pryzmat płci, fascynacji formalistyczną estetyką oraz narodowej tożsamości. Wyraźnie wskazuje, iż autor ten stworzył dyskursywną warstwę, nakierowaną na generowanie zainteresowania amerykańską sztuką, które miało przełożyć się na finansowe wyniki prowadzonych przez niego galerii sztuki.

Proces pogłębiania zainteresowania awangardową sztuką wyraźnie uwidacznia się również w kontekście samej O'Keeffe, która także, jak zostało to już powiedziane, była obiektem promotorskich oddziaływań Stieglitza. Promotor odciskał piętno na sposobie organizowania jej monograficznych ekspozycji, medialnie udostępnianym wizerunku O'Keeffe jako artystki⁴⁵⁵ oraz sposobie pisania o niej w katalogach i tekstach, za którymi stali jego najbliżsi współpracownicy. Z czasem jednak malarka zaczęła przejmować kontrolę nad własnym wizerunkiem. Analizowała promotorskie aspekty działań Stieglitza, przejmując i naśladując je w taki sposób, aby zmienić ich znaczenie, odzyskać własny wizerunek i kształtować go w zgodzie z własną wolą. Opisana w dalszej części tej pracy historia zyskiwania przez O'Keeffe świadomości działania pomysłów Stieglitza, pozwala spojrzeć na sposób ich konstruowania oraz wskazać na potencjalne cele, które miały być przez nie realizowane. Niemniej, jak wynika z istniejącego stanu badań oraz z analizy kreowania wizerunku O'Keeffe, jak również z namysłu nad dotąd analizowanymi tekstami krytycznymi (zwłaszcza artykułem Rosenfelda z 1922 roku) akcentowanie amerykańskości i kobiecości

⁴⁵³ *Ibidem*, s. XVIII–XI.

⁴⁵⁴ M. Brennan, *Painting...*, *op. cit.*, s. 30, 72–76.

⁴⁵⁵ K. Rosiejka, *Kobieta, chłopczyca, dandyska*, „Kultura i historia” nr 23/2012.

(jako z amerykańskością organicznie związanej), odbywające się poza przestrzenią obrazów, rozumieć należy jako nakierowane na cele promocyjne, a w dalszej kolejności komercyjne.

Watson, koncentrując się na cechach sztuki O'Keeffe oraz towarzyszącemu wystawie pomysłowi, demaskuje merkantylne tło działań Stieglitza. Tak jak współczesne badaczki artystycznych karier członkiń kręgu Stieglitza, postrzega zabiegi o dyskursywną naturę jako służące popularyzacji działań artystycznych, a kwestia kobiecości, nowoczesności i amerykańskości przeplata się według niego aby wpisać obecne na *Seven Americans* działania artystyczne we frapującą narrację. Amerykańskosc działa jak sygnał wywoławczy, pozwala stworzyć wokół wydarzenia aureę szczególności, wrażenie, iż dzieła wzajemnie coś łączą, choć realnie płótna wydają się – jak zaznaczały i inne autorki – nie mieć wizualnego wspólnego mianownika. Podobnie jak Read, Watson nie poddaje się proponowanym przez Stieglitza sposobom rozumienia dzieł. Manifestuje swój dystans wobec środowiska tego promotora i eksponuje odmienny sposób widzenia sztuki. Uważnie przypatrując się obrazom, nie znajduje w nich amerykańskiej natury ani żeńskiej specyfiki. Kolejną wystawę prac O'Keeffe, wykorzystuje do tego, aby obserwować to, co w jej sztuce stałe oraz to, co ulega zmianie, świadcząc o rozwoju jej malarskiego warsztatu.

Powyższe rozpoznanie potwierdza się w dokonanej przez Clark analizie życia i twórczości Forbes Watsona. Biografka akcentuje, iż działania Stieglitza nastawione były na internacjonalizację modernizmu i kierowane do ówczesnych intelektualnych amerykańskich elit. Budziły jednak sprzeciw Watsona, propagującego dostępną każdemu sztukę demokratyczną, najchętniej zmonopolizowaną przez organy państwa⁴⁵⁶. Watson zdaje się dostrzegać, iż kategoria amerykańskości, spowijająca wystawę *Seven Americans*, czyni dzieła nieczytelnymi, a więc niedostępnymi zwykłemu widzowi, nienależącemu do bogatych klas społecznych z odpowiednim finansowym i intelektualnym zapleczem.

⁴⁵⁶ L. Clark, *op. cit.*, s. 82–83.



3.1.3. W poszukiwaniu nowych znaczeń amerykańskości

Rozważania Breuning, Read oraz Watsona, poświęcone wystawionym na wystawie *Seven Americans* pracom Georgii O'Keeffe, koncentrują się na towarzyszącej ekspozycji warstwie dyskursywnej. W centrum ich artykułów znajduje się kwestia znaczenia nowoczesności i amerykańskości, a także swoiste napięcie pomiędzy wyrażoną przez pomysłodawcę wystawy kategorią, a możliwościami jej realnej aplikacji wobec sztuk plastycznych.

Sposób myślenia o amerykańskiej nowoczesności, wygenerowany przez Stieglitza i jego przyjaciół z artystyczno-intelektualnego kręgu, kumuluje w sobie większość zwerbalizowanych wcześniej pomysłów, jakie funkcjonowały w wypowiedziach krytyki artystycznej na temat sztuki O'Keeffe. Świadczy to o popularności pewnych sposobów myślenia na temat amerykańskości. Wynikać ma ona przede wszystkim ze świadomości miejsca – Stanów Zjednoczonych, które jawią się jako wyjątkowe. Ów genius loci okazuje się dostarczać sztuce zupełnie nowych możliwości i źródeł inspiracji. Kategoria amerykańskości odpowiada na uchwytnie w początkach XX wieku aspiracje lokalnych amerykańskich środowisk intelektualnych, w tym tego związanego ze Stieglitzem. *Seven Americans*, jako ekspozycja zawierająca sztukę tylko amerykańskich twórców o ekskluzywnie amerykańskiej tożsamości, jest w pewnej mierze odpowiedzią na pragnienie amerykańskiej sztuki, wyrażone po raz pierwszy przez Emersona i Whitmana, inspirujące pokolenia zainteresowanych sztuką Amerykanów.

Obecność tak uformowanej narracyjnej warstwy, spowijającej ekspozycję *Seven Americans*, do której odnosili się wyżej przybliżeni recenzenci wystawy, świadczy nie tylko o dominujących wówczas problemach. Pokazuje również sposób formułowania poglądów oraz intelektualne przepływy dokonujące się w amerykańskim środowisku krytyków. Idee, wypełniające karty katalogu, nie są wypracowane przez Stieglitza i innych autorów w 1925 roku. Pojawiały się już wcześniej. Stieglitz bez wątpienia jest kreatorem psychoanalitycznej lektury prac malarki, jednak eksponowanie jej płci, jako formującej malowane przez nią kształty, tkwi we wcześniejszych pomysłach Tyrella. Uwidoczniony w 1925 roku pogląd, iż obrazy są emanacją wnętrza swoich twórców, nie pojawił się po raz pierwszy w pisarstwie Stieglitza, ale był

wcześniej szeroko eksponowany za sprawą Rosenfelda, o czym pisałam na początku drugiej części tej pracy. Idea harmonijnego łączenia świata natury i cywilizacji wypływa zaś z myśli Whitmana, zaadaptowanej do refleksji nad sztuką przez Seligmanna. Podobnie autor ten, rozważając modernistyczną amerykańskości w sztuce, sytuował swoje myślenie w napięciach wynikających z kulturowego zbiorowego kompleksu wobec Europy, który sygnalizowany jest przez Rönnebecka wtórnie. Powtarzanie się pewnych poglądów w ramach pisanego przez zaprzyjaźnionych ze Stieglitzem krytyków, wskazuje na cyrkulację myśli, dokonującą się w opisywanym kręgu. Nie funkcjonuje ona jednak, jak chcą dotychczasowi badacze środowiska, na zasadzie przekazywania myśli przez Stieglitza do innych członków środowiska. Owa wymiana myśli musiała następować swobodnie, a idee były obiektem wymiany i adaptacji w kolejnych tekstach o sztuce różnych autorów.

Przedstawione w powyższych podrozdziałach rozważania eksplorują genezę pojęcia amerykańskości, jej fundamentalne aspekty oraz sposób rozumienia. Rok 1925 okazał się być czasem, gdy w refleksji wokół twórczości O'Keeffe amerykańskości gościła najczęściej i nigdy później nie była przedmiotem tak obfitych teoretyzacji. Fakt, iż zainteresowanie to przypada równo w połowie dekady, nie wydaje się być przypadkowym. Wiąże się z momentem, w którym amerykańska sztuka, tworzona przez lokalne i awangardowe kręgi artystyczne, osiągnęła szczyt swojej popularności. Kolejne lata, aż do wybuchu wielkiego kryzysu, obfitowały w sztukę czerpiącą z doświadczeń wypracowanych przez twórców w pierwszej połowie dziesięciolecia. Równocześnie, jak pokazuje to przykład recepcji sztuki z 1925 roku, doświadczenia te były przedmiotem wzmoczonego namysłu i krytyki, która w drugiej połowie dziesięciolecia doprowadziła do powstania nowych poglądów na temat amerykańskiego modernizmu (co zostanie jeszcze omówione). Abstrakcja przestała być już kłopotliwą nowością, a dotychczasowe sposoby jej tłumaczenia okazały się przebrzmiałe. Proces ten został zahamowany przez upadek amerykańskiego wolnego rynku pod koniec 1929 roku. W nowych warunkach kolejnej dekady świat sztuki rozwijał się pod państwową kuratelą, spowalniając rozwój czystej abstrakcji. Sztuka przestała być wówczas przedmiotem zakupów kolekcjonerskich – zdominowana przez państwowe zamówienia. W efekcie zmieniającej się pozycji artystów, poszukiwania esencji modernistycznej amerykańskości zostały spowolnione, a sposób jej dookreślenia uległ całkowitemu przeobrażeniu.



W 1925 roku krytycy, opatrzeni z awangardowym malarstwem i świadomości dotychczasowych sposobów jego teoretyzacji, zaczęli wskazywać na potrzebę przeformułowania dyskursu. Breuning i Read akcentowały brak przystawalności tego, co powiedziano na temat obrazów względem samych artystycznych realizacji. Breuning podkreślała fiasko działań teoretycznych i niemożność znalezienia, a nawet stworzenia prac, korespondujących z teoretyczną ramą. Jej zdaniem efektem podjęcia wyzwania amerykańskości przez artystów z kręgu Stieglitza były prace pozbawione interesujących znamion. Read w swoich dwóch tekstach patrzyła na prace eksponowane podczas *Seven Americans* nieco bardziej przychylnym okiem. Podobnie jednak jak Breuning, usiłowała podążać za pomysłami Stieglitza, Andersona, Dove'a i Rönebecka. Rozumiała amerykańskości jako związaną z doświadczeniem życia w USA. Artyści mieli być jednostkami szczególnymi, które mają wgląd w siebie oraz otaczającą rzeczywistość, nieustająco dostarczającą im impulsów popychających ku sztuce i poszukiwaniom jej nowej formy. Poszerzony wgląd w rzeczywistość pozwala twórcom równocześnie oddziaływać na odbiorców i udostępniać im posiadany odautorski punkt widzenia. Amerykańscy artyści mają pozytywnie oddziaływać w ten sposób na całe społeczeństwo, przywracając je do stanu harmonii. Czerpiąc z lokalnego pejzażu, doświadczenia życia na amerykańskiej prowincji lub w wielkim przemysłowym ośrodku, tworzą sztukę, która w swoich tematach oraz sposobach ekspresji jest radykalnie odmienna od europejskiej i bliska uczuciom wyływającym z amerykańskiej tożsamości. W efekcie ich sztuka buduje poczucie amerykańskiej wspólnoty pośród obywateli młodego państwa, jak i pokazują nową amerykańską tożsamość poza granicami kraju.

Obie krytyczki, analizując sztukę O'Keeffe, odrywają ją od tak zaproponowanej idei amerykańskości i nie podążają ścieżkami wytyczonymi przez autorów katalogu. Obrazy malarki traktują jako formalne aranżacje, których nie potrafią wpasować w proponowaną w katalogu narrację. Amerykańskości twórczości O'Keeffe wydaje im się tylko o tyle możliwa, o ile malarka jest Amerykanką.

Tekst Read, poza stanowiskiem tej amerykańskiej krytyczki, dalekiej w swoich poglądach od narracji proponowanej przez krąg Stieglitza, ujawnia umocowanie dyskursu o sztuce w praktykach mówienia o pozaartystycznej rzeczywistości. Proponowana przez Read analiza ujawnia, że pozycja O'Keeffe jako malarki

oraz sposób myślenia o jej obrazach wynikały dotąd nie tyle z osobistego sposobu ich percypowania przez widza i krytyka, czy z prób aplikacji kuratorskich kluczy interpretacyjnych. Jej zdaniem były one zakorzenione w szerszym kontekście rzeczywistości, uformowanym wraz dyskursem o O'Keeffe na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku.

Ostatni z piszących o amerykańskości w 1925 roku, Forbes Watson, traktuje jej teoretyczną koncepcję jeszcze nieco inaczej. W przeciwieństwie do piszących wcześniej kobiet, uznaje, iż jest ona koncepcyjną ramą, mającą budzić zainteresowanie ekspozycją. Z jednej strony rama taka ma skoncentrować uwagę publiczności, odpowiadając narodowym aspiracjom i fantazjom o umiędzynarodowieniu amerykańskiej sztuki. Z drugiej – służyła ukryciu merkantylnego charakteru wydarzenia, które Watson demaskuje i ujawnia przed czytelnikami.

Twórczość O'Keeffe jest traktowana przez Watsona jako jeden z wielu elementów, który został wpisany w promotorskie zabiegi. Autor nie uważa więc za stosowne odpowiadać na pytanie, czy jej twórczość jest istotnie amerykańska. Woli widzieć ją jako poszukiwania interesującej formy. W tym też punkcie ujawnia się odmiennosc sposobu myślenia Watsona i Stieglitza. Jak zostało to określone w rozdziale poświęconym myśli Rosenfelda na temat O'Keeffe, Stieglitz wolał unikać podkreślania formalnych elementów abstrakcyjnego malarstwa, jako tego aspektu sztuki, który dla przyzwyczajonej do mimetyzmu publiczności jawi się jako nieciekawny; zamiast niego wybierał, zanurzone w ówczesnych dyskusjach społecznych i poszukiwaniach tożsamości Amerykanów. Watson natomiast stwierdza swoim tekstem, iż niemożliwe jest myślenie o abstrakcji w kategoriach innych niż osobiste i wywiedzione z doświadczenia kształtu awangardowych kompozycji.

Niezgoda wszystkich piszących na rozpoznania, zaproponowane przez Stieglitza w katalogu wystawy, wiedzie ku nowym sposobom widzenia malarstwa O'Keeffe. Jest ono przede wszystkim formą, a nie treścią. Taki sposób widzenia wydaje się być pomocny w wyrwaniu artystki ze schematu malarstwa kobiecości. Przestaje być ona przewodniczką po kobiecej stronie Ameryki, a staje się innowatorką, która może mieć bardziej globalny wpływ na sztukę ponad płciowymi wątkami.

3.2. AMERYKAŃSKIE POSŁANNICTWO

3.2. AMERYKAŃSKIE POSŁANNICTWO

Rok 1926, mimo iż O'Keeffe wystawiała wówczas swoje prace, nie przyniósł poświęconych jej nowych recenzji, poruszających kwestię modernizmu. Wydaje się to wynikać z procesu zapoczątkowanego przy okazji *Seven Americans*, kiedy skumulowane wzorce amerykańskiej moderny, wypracowane u progu XX wieku, przestały przystawać do nowej rzeczywistości, w której abstrakcja jest już zjawiskiem stałym. Możliwe stały się narracje w typie, jaki zaproponował Watson: eksponujące formalną stronę sztuki. Publiczność nie chciała już więcej postrzegać awangardowych prac wyłącznie jako obiektów rozpoczynających quasi-psychoanalityczny proces myślowy. Nie bez znaczenia pozostawały też procesy włączania kobiet w rzeczywistość społeczną, intensyfikujące się coraz mocniej, począwszy od 1920 roku. Narracje eksponujące odmienność kobiecości od męskiego świata wydają się wymagać pogłębienia oraz stworzenia dyskursu o faktycznej, a nie fantazyjnej obecności realnych kobiet w świecie.

Być może więc brak interesujących mnie narracji z 1926 roku wynika z konieczności przemyślenia sposobu pisania o amerykańskiej nowoczesności. Teza ta wydaje się być możliwa, zważywszy na kształt tekstów, jakie pojawią się później. Jak zostanie pokazane w dalszej części pracy, kolejne wypowiedzi będą coraz mocniej odchodziły od dotychczasowych sposobów rozumienia interesujących mnie kategorii.

Na powyższe zjawiska wydaje się odpowiadać artykuł zamieszczony w 1927 roku w rubryce pt. *Americans We Like*, prezentującej ulubieńców Ameryki, będącej stałą częścią czasopisma *The Nation*. Wówczas na jego łamach pojawiła się sylwetka O'Keeffe⁴⁵⁷. Autorką tego tekstu była Frances O'Brien, krytyczka sztuki, ale przede wszystkim jej praktyczka. Jak donosi Barbara Buhler Lynes,

⁴⁵⁷ F. O'Brien, *Americans We Like: Georgia O'Keeffe*, „Nation” nr 125/1927, s. 361–362.

w latach dwudziestych O'Brien pracowała jako nauczycielka sztuki, dając prywatne lekcje rysunku, natomiast w kolejnej dekadzie związana była ze szkołą artystyczną The Art Center w Nowym Jorku⁴⁵⁸. Pracowała również dla kilku pism: *The Saturday Review*, *Nation* i *Reflex*, gdzie pisała o sztuce. Zajmowała się przede wszystkim portretowaniem ówczynie powszechnie znanych postaci. Wykonywała zarówno portrety malarskie, jak i literackie, a wśród przez nią uwiecznionych można odnaleźć amerykańskiego prezydenta Dwighta Eisenhowera, pierwszą damę Eleanor Roosevelt czy brytyjskiego premiera i laureata nagrody Nobla Winstona Churchilla.

Według zachowanych w archiwum Georgii O'Keeffe w Santa Fe materiałów, O'Brien poznała malarzkę, jak i Stieglitza, podczas wernisazu prac artystki w The Anderson Galleries w 1923 roku⁴⁵⁹, kiedy po już wielokrotnie wspomianej przerwie w artystycznej karierze abstrakcjonistka wróciła do świata sztuki. Pomiędzy O'Brien, O'Keeffe i Stieglitzem pojawiła się wzajemna ciekawość, a potem przyjaźń. Od połowy lat dwudziestych była częstym gościem w letniej posiadłości Stieglitzów w Lake George. Była też bohaterką rozlicznych fotografii wykonywanych przez Stieglitza w tym okresie, które obecnie znajdują się w waszyngtońskiej Galerii Narodowej. W tym czasie bliżej zaprzyjaźniła się z O'Keeffe, z którą utrzymywała kontakty do końca swojego życia, o czym świadczy zarówno korespondencja wymieniana między nimi, jak i fotografie jej autorstwa, ukazujące artystkę w Nowym Meksyku. Ponadto zachowane materiały archiwalne wskazują, iż O'Brien istotnie wspierała O'Keeffe po śmierci Stieglitza, mieszkając przez pewien czas z malarzką w jej nowojorskim apartamencie.

Napisany przez O'Brien artykuł jest charakterystyczny dla tonu pisma, skierowanego do klasy średniej o lewicowych oraz progresywnych poglądach⁴⁶⁰. Na kartach *The Nation* podejmowano i wciąż podejmuje się (pismo bowiem ukazuje się do dziś) tematy związane z polityką i sprawiedliwością społeczną⁴⁶¹. Magazyn jest przede wszystkim związany z modernizacyjnym nurtem społeczno-filozoficznym, popularnym w USA od wczesnych lat XX wieku⁴⁶². W jego ramach dążono do przeciwdziałania negatywnym zjawiskom charakterystycznym dla procesu industrializacji. Kwestia kultury od samego początku była ważna dla redakcji *The Nation*, jako mająca potencjał rozwijania tak pożądanej społecznej równości⁴⁶³.

⁴⁵⁸ B.B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*, op. cit., s. 314.

⁴⁵⁹ The Frances O'Brien Papers, Georgia O'Keeffe Research Center, Santa Fe. Dane zebrane podczas kweryndy przez autorkę pracy.

⁴⁶⁰ G. Vidal, *Foreword*, w: *The Best of The Nation: Selections from the Independent Magazine of Politics and Culture*, red. G. Vidal, V. Navasky, K. Heuvel, Nowy Jork 2000, s. XVII–XX.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² A. Hamby, *Progressivism: A Century of Change and Rebirth*, w: *Progressivism and the New Democracy*, red. S. Milkis, J. Mileur, Cambridge 1999, s. 40–79.

⁴⁶³ G. Vidal, op. cit., s. XVII–XX.

Artykuł O'Brien służy przybliżeniu twórczości O'Keeffe. Pokazuje też symptomatyczne przejście, dokonujące się w recepcji prac malarki, mające miejsce po 1925 roku. Pewne wątki, już sygnalizowane przez krytykę, będą przez autorkę przejmowane, jednak będzie w nich ona dokonywać korekt, dostosowując zastany sposób myślenia o pracach O'Keeffe do nowych czasów. Tekst wskazuje wciąż na inspirotwórczą siłę kręgu Stieglitza (sam O'Brien pozostawała w niezwykle bliskich relacjach z tym nowojorskim promotorem modernizmu, o czym świadczą jego zdjęcia ukazujące autorkę niniejszego artykułu).

Omawiany w niniejszym rozdziale tekst nie jest typową recenzją, pisaną w odniesieniu do ekspozycji. Indywidualna wystawa malarki z 1927 roku miała zresztą miejsce kilka miesięcy wcześniej przed ukazaniem się analizowanej tu wypowiedzi. Ekspozycja nie zaowocowała też żadnym tekstem, który zwróciłby uwagę na kwestię modernistyczności i amerykańskości sztuki O'Keeffe. Omawiany artykuł wpisuje się natomiast idealnie w formę literackiego portretu, charakterystycznego dla pisarskiej praktyki O'Brien i specyfiki rubryki pokazującej ulubieńców Ameryki. Autorka swobodnie miesza w nim wątki prywatne z zawodowymi, a jej wgląd w osobowość malarki i sferę jej prywatności wydaje się być ufundowany na wzajemnej przyjaźni, łączącej obie kobiety.

3.2.1. W domu i w pracowni

O'Brien rozpoczęła swoją wypowiedź od umieszczenia O'Keeffe w codziennym, pozaartystycznym i prywatnym kontekście. Na plan pierwszy wysuwa się sytuacja spotkania obu kobiet. Jego okoliczności zajmują obszerne partie tekstu. Jak napisała autorka, spotkanie, podczas którego odbył się wywiad z artystką, miało miejsce w apartamencie hotelu Shelton, znajdującym się na dwudziestym ósmym piętrze, gdzie mieszkała artystka. Na początku tekstu O'Brien zwróciła uwagę na widok roztaczający się z okien mieszkania na Nowy Jork, który z takiej właśnie perspektywy, z lotu ptaka, częstokroć podejmowany był przez O'Keeffe. Opisy miejsca, domu i zarazem studia O'Keeffe, a także wyglądu samej malarki, zajmują sporą część tekstu. Jak napisała O'Brien: „W apartamencie na dwudziestym ósmym piętrze hotelu Shelton siedzi i maluje kobieta. Wysoka, smukła, ubrana



na czarno, z fartuchem narzuconym na biodra. Przed nią jest szklana paleta, obszerna i bardzo czysta, na której każdy kolor jest od siebie oddalony. Jak tylko pomiesza tony i położy je na płótnie, zdrapuje ostrożnie resztki z palety, która zachowuje swoją przejrzystość i nieskalaność. (...) Nigdy nie pozostawia bałaganu kiedy siada malować obrazy, które winny zostawać czystymi, prostymi i spoistymi”⁴⁶⁴. Jak pisze O’Brien dalej: „Dla niej sztuka jest życiem, życie zaś sztuką”⁴⁶⁵.

Wyżej przywołane opisy, jak okazuje się w miarę lektury, służyły stworzeniu metafory dla malarstwa O’Keeffe, co powtórzą i inni piszący, choćby Robert Myron Coates, o którym piszę na zakończenie niniejszej książki. Wygląd malarki i otaczającej ją najbliższej przestrzeni stał się więc wyjaśnieniem i odbiciem sposobu w jaki malowała. Celem tekstu było więc przybliżenie twórczości O’Keeffe, jak również życia samej artystki, nie tylko w kontekście życiowych doświadczeń, jak miało to miejsce w dotychczasowych tekstach o malarce, ale przede wszystkim przez pryzmat codziennych decyzji i rzeczy, którymi się otacza. Zaproponowana przez O’Brien narracja na pierwszym miejscu eksponowała sposób bycia artystki i jej życiowe wybory po to, aby dostarczyć czytelnikom sposobów rozumienia jej obrazów.

Należy zauważyć, że sposób myślenia o sztuce w relacji do sposobu życia artysty, który uwidacznia się w wypowiedzi O’Brien, podobny jest do konstrukcji myślenia już istniejącego w przybliżonych tu tekstach krytycznych. O’Brien jednak, w przeciwieństwie do autorów wcześniejszych artykułów, nie spekuluje na temat więzi obrazów ze światem wewnętrznych przeżyć artystki, ale szuka przekonujących elementów związanych z życiem O’Keeffe, takich jak sposób jej ubierania się i organizowania przestrzeni życiowej, mających odnaleźć swoje odzwierciedlenie w widocznych na płótnach formach. Zabieg ten nie wynika już z konieczności wytłumaczenia logiki działań nowego artystycznego podmiotu jakim jest kobieta artystka, ale z chęci pokazania więzi pomiędzy dziełem a artystką. W ten sposób O’Brien wdraża zastany model rozumienia sztuki, w ramach którego artysta maluje to, co jest mu bliskie i znane, zapraszając widzów w kontrolowany sposób do swojego życia.

⁴⁶⁴ „In an apartment on the twenty-eighth floor of Shelton a woman sits painting. A tall, slender woman dressed in black with an apron thrown over her laps. Beside her is a glass palette, very large, very clean, each separate color on its surface remote from the next. As soon as a tone has been mixed and applied to the canvas its remains are carefully scraped off the palette, which thus retains its air and virginity. (...) She has never left her life in disorder while she sat down to paint a picture that should be clean, simple and integrated”.

⁴⁶⁵ „To her art is life, and life is art”.

3.2.2. Religia różnorodności

Tekst O’Brien można zmapować poprzez podzielenie go na trzy zasadnicze obszary. W centrum znalazła się sama malarka. Opisywana jest ona przez już wspomniane aspekty codzienności, charakterystykę jej wyglądu oraz otoczenie, w którym przebywa. W dalszej kolejności krytyczka wymienia koleje jej życia, zwłaszcza przebytą przez O’Keeffe ścieżkę edukacji, a także zasadnicze cechy tworzonej przez nią sztuki. Kategorią oskrzydlającą umieszczoną w centrum artystkę, jest w analizowanym tekście amerykańskość oraz modernistyczność. Kategorie te są bezpośrednio powiązane z osobą malarki, wynikają z jej funkcjonowania w USA w pierwszych dekadach XX wieku, których przebieg i szybko następujące w ich obrębie zmiany wpłynęły na nową świadomość czasu, owocującą pojawieniem się sztuki abstrakcyjnej.

Kwestia amerykańskości zostaje wywołana już w tytule tekstu, a właściwie w nazwie samej rubryki, w ramach której ukazał się artykuł, brzmiącej *Amerykanie których lubimy: Georgia O’Keeffe*⁴⁶⁶. Malarka została więc ukazana jako ulubienica Amerykanów. Uosabia cechy świadczące o amerykańskości. W ten sposób budzi pozytywne emocje i umożliwia czytelnikom zidentyfikowanie się z nią. Będąc bohaterką stałej magazynowej sekcji, staje się jedną z postaci formujących to, co amerykańskie, a dokonana przez O’Brien charakterystyka wyszczególnia aspekty składające się na ową amerykańskość.

Rozważanie twórczej aktywności O’Keeffe przebiega u O’Brien w łączności z negowaniem wszelkich związków artystki z tradycją Starego Kontynentu. Jak pisze: „Georgia O’Keeffe jest ikonoklastką względem starych europejskich tradycji”⁴⁶⁷. Dalej wskazuje obce artystce tendencje, równocześnie wiążąc je z wcześniejszą schedą, wywodzącą się z Europy. Jako jej przykład wymienia m.in. nagłe, zesłane z niebios natchnienie, nazywając je reliktem przeszłości⁴⁶⁸. Taki sposób myślenia, odrywający twórczość Amerykanki od tradycji europejskiej, jest szczególnie bliski temu, który pięć lat wcześniej w odniesieniu do O’Keeffe prezentował Seligmann, ujawniający w tekście tendencję, którą zdiagnozowałam jako objaw kulturowego kompleksu. Autorka wskazała dalej, iż twórczość O’Keeffe jest wyłącznym owocem amerykańskiego życia. Sama artystka, niechętna Europie, nie odczuwała potrzeby poznania

⁴⁶⁶ Americans We Like: Georgia O’Keeffe.

⁴⁶⁷ „Georgia O’Keeffe is an iconoclast to the old European tradition (...)”.

⁴⁶⁸ „We begin to believe that inspiration really comes out introspection, human sympathy, profound contacts rather than as we were taught to believe, out of a bottle”.



europiejskiego kontynentu, jego sztuki oraz tradycji, a tym bardziej korzystania z autorytetu europejskich twórców (o czym pisali już wcześniej w pozytywnym tonie inni recenzenci, zajmujący się sztuką O'Keeffe)⁴⁶⁹.

Po raz pierwszy kwestia amerykańskości pojawiła się w jednej trzeciej tekstu: „Ameryka jest kolebką wszelkiej różnorodności; tu powstał jazz oraz black bottom, to, co tak proste i ascetyczne, nowa religia dla artystów”⁴⁷⁰. O'Keeffe zaś jest przez O'Brien postrzegana jako zakorzeniona w Ameryce, co wpływa na jej sztukę. Krytyczka napisała bowiem: „O'Keeffe jest produktem własnym Ameryki”⁴⁷¹. A dalej dodała: „I w jej obrazach, i w niej samej, jest rozproszona dusza Ameryki, która wchodzi do swego królestwa”⁴⁷².

Ameryka wiąże się w tekście O'Brien z kategorią różnorodności. Różnorodność zostaje potraktowana jako źródło inspiracji, stanowiące ważny rezerwuuar dla aktywności artystki oraz innych twórców działających na terenie USA. Jak wynika z przytoczonego w poprzednim akapicie cytatu, ową różnorodność autorka widzi przede wszystkim pod postacią zjawisk kulturalnych, takich jak jazz czy black bottom (związany z muzyką jazzową taniec, niezwykle popularny pośród modnych wielkomiejskich środowisk Ameryki)⁴⁷³.

Amerykańskość funkcjonuje w tekście jako spichlerz, z którego można czerpać inspiracje, uciekając od obcych Amerykanom źródeł, które mogłyby kształtować ich sztukę. Poprzez wymienienie muzyki jazzowej i black bottom, O'Brien szkicuje obraz Ameryki jako kraju imigrantów, miejsca zderzeń różnych tradycji, które na nowym, neutralnym łądziej, gdzie wszyscy są obcy i przyjezdni, wchodzi z sobą we wzajemny dialog. Rezultatem owego dialogu są hybrydy mieszające różne i pierwotnie sobie obce elementy. Stanowią one nie tyle patchwork wcześniejszych tendencji, ile eklektyczną mieszankę. Tworzą zupełnie nowe artystyczne jakości, w których pierwotne elementy, inspirujące pewne rozwiązania, stają się niemożliwe do wyróżnienia w swojej dawnej formie.

O'Brien, wskazując na różnorodność jako na aspekt formujący lokalną sztukę, wyraziła szersze nastroje towarzyszące amerykańskiemu społeczeństwu w pierwszej połowie XX wieku. Łączenie amerykańskości z różnorodnością było wówczas wyraźnie zakorzenione w tradycji Stanów Zjednoczonych, co uwidacznia się zwłaszcza w ideologii politycznej państwa początków XX wieku. Należy tu przede wszystkim wspomnieć przemówienia amerykańskich prezydentów Theodora Roosevelta

i Thomasa Woodrowa Wilsona⁴⁷⁴. W wystąpieniach tych prezydenci popularyzowali nową wizję amerykańskiej tożsamości, budowanej na wierze w Nowy Świat, który powstał w oparciu o idee wolności oraz równości jego wszystkich imigranckich mieszkańców⁴⁷⁵. To właśnie na wolności i równouprawnieniu miało, zdaniem prezydentów, oprzeć się tworzące młode społeczeństwo Ameryki. Celem było skutecznienie w praktyce wizji pokojowej koegzystencji jednostek o różnych doświadczeniach i przyzwyczajeniach, koniecznej w obliczu społeczeństwa budowanego od XVII wieku przez religijnych uciekinierów i poszukiwaczy przygód, których wcześniej nie łączyło wiele⁴⁷⁶.

Prezentowana przez polityków wizja multikulturalizmu⁴⁷⁷, a więc pokojowej koegzystencji osób o różnym pochodzeniu i normatywnym systemie, wynikała w latach kolejnych, a zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, z otwarcia się Stanów Zjednoczonych na przyjezdnych. Za polityką multikulturalizmu stała wspomniana już potrzeba pozyskania siły roboczej, niezbędna do napędzania prężnej, choć nadal młodej narodowej gospodarki. Równocześnie politycy w Waszyngtonie wydawali się zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie wiąże się z wielokulturowym różnorodnym społeczeństwem, jak opisuje to w swojej książce Abrahams⁴⁷⁸. Należy tu wymienić m.in. przeszczepienie na grunt amerykański konfliktów pomiędzy różnymi grupami narodowymi lub etnicznymi, które rozwinęły się wcześniej na obszarach europejskich, oraz chęć izolowania się pewnych grup nowego społeczeństwa dla ochrony swojej pierwotnej tożsamości. Aby zapobiec tym zjawiskom, wdrożono w życie program budowania amerykańskiej tożsamości, bazując na wielokulturowości i pokojowej współegzystencji ludzi, którzy w momencie przybycia do Stanów Zjednoczonych stworzyć mieli nową narodową wspólnotę. Cechami charakterystycznymi owej nowej wspólnoty stały się różnorodność, wynikająca z historii jej członków, a także równouprawnienie ich zapatrywań i praktyk.

Amerykańską tożsamość postrzegano powszechnie już w XIX wieku jako w pewnej mierze eklektyczną, oderwaną od doświadczeń poszczególnych imigrantów przybywających do USA, którzy wraz z osiedleniem się w państwie przyjmowali złożoną i różnorodną w swoich fundamentach tożsamość Amerykanina. Składała się na nią suma wszelkich doświadczeń członków całego społeczeństwa, jak opisuje to inny badacz zagadnienia, John Higham⁴⁷⁹. Idea ta wydaje się być również wcielana w tekście O'Brien, która łączy amerykańskość z różnorodnością i inkluzywnością.

⁴⁶⁹ W. Corn, *op. cit.*, s. 241; B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 162-166, 237-248.

⁴⁷⁰ „America is versatile – producing alongside of jazz and the Black Bottom so austere and ascetic a religion for artists”.

⁴⁷¹ „O'Keeffe is America's its own product”.

⁴⁷² „In her painting as in herself is the scattered soul of America come into kingdom”.

⁴⁷³ S. Altman, *The Encyclopedia of African-American Heritage*, Nowy Jork 1997.

⁴⁷⁴ *Americanism: Addresses by Woodrow Wilson, Franklin K. Lane, Theodore Roosevelt – Americanization Department, Veterans of Foreign Wars of the United States*, 15,2. Za: E. Abrahams, *op. cit.*, s. 16-22.

⁴⁷⁵ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 18.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, s. 5.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, s. 1-22.

⁴⁷⁹ J. Higham, *Strangers in the Land*, Londyn 2002, s. 3-11.



Zamiast europejskich tradycji kulturowych, O'Brien wspomina zjawiska rodzące się w USA. Black bottom, podobnie jak jazz, stały się interesującym przykładem kulturowego konglomeratu idei. Jazz, w czasie pisania przez O'Brien tekstu, był czerpiącą z kultury afrykańskiej muzyką nowojorskiej bohemy. Narodził się w początkach XX wieku na zamieszkanym w większości przez Afroamerykanów południu USA⁴⁸⁰. Mieszkańcy tego miejsca, mając jeszcze pamięć własnej rdzennej kultury afrykańskiej, przystosowali ją do nowych warunków życia na amerykańskim południu, gdzie, wykorzeni z pierwotnej społecznej struktury, stali się niewolniczymi pracownikami wielkich gospodarstw. Stworzyli nowy rodzaj muzyki, mieszającej zapamiętane brzmienia przodków z europejską tradycją muzyczną, przywiezioną na południe przez białych osadników, z którymi spotykali się w nowych amerykańskich warunkach. Muzyka rozwijała się dalej własnym rytmem, zmieniając się w zupełnie nowe brzmienie, w którym nierozpoznawalne stawały się wcześniejsze tradycje.

Podobna historia charakteryzuje black bottom, który, wywiedziony z tradycji afroamerykańskiej, stał się tańcem bohemy największych amerykańskich miast⁴⁸¹. Do ruchu o afrykańskiej ludowej genezie dodano wykonawstwo pozbawione afrykańskiego doświadczenia, naznaczone za to europejską tradycją tańca klasycznego i rozrywkowego. Obie przywołane przez O'Brien formy charakteryzują się amerykańskim pochodzeniem, będąc konglomeratem różnorodnych doświadczeń obywateli USA, o różnej przeszłości i przynależności do obcych sobie, poza amerykańskim kontynentem, narodów i kultur. Jazz i black bottom mają rozpoznawalną specyfikę, nie nosząc w sobie jednak znamion charakterystycznych dla tradycji Starego Kontynentu.

Sztuka O'Keeffe została przez autorkę tekstu pozbawiona – na płaszczyźnie dyskursywnej – związków z europejską tradycją. Odrzucony został też mit romantycznego artysty zapatrzonego w swoje wnętrze, które dostarcza mu unikalnych doświadczeń, za sprawą których widzi więcej niż zwykli śmiertelnicy i jest w konsekwencji w stanie olśnić widownię czymś zupełnie jej obcym, poszerzając jej horyzont wiedzy o aspekty nadprzyrodzone⁴⁸². O'Brien zrezygnowała też w swoim tekście z doszukiwania się w sztuce O'Keeffe europejskości w kontekście inspiracji i natchnienia. Odrzuciła antyczną tradycję weny zesłanej artystom przez niebios⁴⁸³, jako mającej być artystce obcą. Zamiast tego wskazała na amerykańską różnorodność jako formującą sztukę

⁴⁸⁰ P. Elliot, *The Crazy American Music*, Port Washington, 1970, s. 90–94.

⁴⁸¹ J. Skinner, *The Jive Story*, w: *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, red. H. Kringelbach, J. Skinner, Nowy Jork 2012, s. 32–33.

⁴⁸² C. Battersby, *op.cit.*, s. 18, 148–153.

⁴⁸³ *Ibidem*, s. 75.

artystki, wydającą się znajdować powiązanie z ówczesnym dyskursem politycznym.

Kategoria różnorodności była wykorzystywana przez piszących o amerykańskości i nowoczesności sztuki O'Keeffe już wcześniej. O'Brien dokonuje jednak w swoim tekście znaczącego przesunięcia. Różnorodności szuka przede wszystkim w wytworach kultury, a nie w naturze czy w doświadczaniu egzystencji na amerykańskim kontynencie, jak miało to miejsce w latach wcześniejszych. Amerykański modernizm w 1927 roku wydaje się być formowany wobec bardziej racjonalnych elementów rzeczywistości, które podporządkowane są ludzkiej sprawczości, wynikając z coraz mocniej industrializującej się rzeczywistości.

W omawianym tekście O'Brien wskazała również na amerykańską edukację artystki u Williama Chase'a na nowojorskiej Art Students League⁴⁸⁴. O'Keeffe przedstawiona została jako wychowana i wyedukowana w USA. Choć w Nowym Jorku poznała technikę europejskiego salonu – jak powiada O'Brien – to malarka wybrała amerykańską różnorodność, czerpiąc z lokalnego *genius loci*. O'Keeffe ma odrzucać Europę nie tylko jako źródło formalnych inspiracji, ale i rezygnować ze wspomnianych już europejskich wzorów artystycznej działalności, zasadzających się na czekaniu na boskie nadprzyrodzone natchnienie. Jej sztuka staje się więc działaniem w pełni świadomym. W latach ubiegłych, jeśli pisano o artystce, to albo wskazywano na intuicyjność jej działań, przemilczając edukację, albo pomijano jej kobiecość, gdzie przywołanie jej edukacji miało służyć wpisaniu O'Keeffe w schemat męskiego świadomego podmiotu. W tekście O'Brien malarka zostaje najpierw sportretowana jako kobieta, która odważnie wchodzi w świat sztuki, osiągając oszałamiający sukces, a jej płęć nie jest obszarem przemilczenia. Wzmiankowanie edukacji artystycznej służy natomiast przedstawieniu modelu artystki, jaki O'Keeffe wprowadza w świat sztuki: kobiecej i malującej w oparciu o swoje doświadczenia, wiedzę i artystyczne wybory, świadomie odrzucającej tradycję sztuki europejskiej.

Sztuka O'Keeffe została przez O'Brien ukazana także w kontekście działalności kręgu Stieglitza, pod wpływem którego pozostawała autorka opisywanego artykułu. O'Brien napisała o tym w następujący sposób: „W tym okresie Alfred Stieglitz czynił w jego słynnej galerii 291 przy Piątej Alei – instytucji pamiętanej do dziś przez zaledwie garstkę inteligencji, a stanowiącej nie mniej

⁴⁸⁴ „Born in Sun Prairie, Wisconsin, and with a childhood spent in Virginia and Texas, she absorbed an atmosphere untrained by theories, by cultural traditions. When she came to New York, William Chase, at the Art Students League, was explaining to young America the brushwork technique of Paris salons”.



ważny rozdział w historii amerykańskiej sztuki, bez którego ciężko byłoby dojść do tego punktu, z perspektywy którego dziś piszę – bohaterskie wysiłki, które zmierzały do zaprezentowania Europie Ameryki z jej własnymi artystami”⁴⁸⁵.

Krytyczka wyraźnie akcentuje w powyższej wypowiedzi trud, który Stieglitz poniósł w misji wykształcenia i promocji amerykańskiej sztuki. Działania Stieglitza, z perspektywy O'Brien piszącej w 1927 roku, jawiły się jako nieco już zapomniane, choć ich wpływ na współczesną jej rzeczywistość był niebagatelny i formujący amerykańską współczesną sztukę (której O'Keeffe, jak jeszcze zostanie to wyraźnie wykazane, ma być najlepszą przedstawicielką).

Warto również zwrócić uwagę na sposób, w jaki została określona rola galerii 291 (a także jej założyciela Stieglitza). Miejsce to zaprezentowano jako istotne dla tradycji artystycznej na kontynencie amerykańskim, stanowiące istotny rozdział w historii amerykańskiej sztuki. Galeria 291 przez została przez O'Brien scharakteryzowana jako miejsce, gdzie widowia była stale zaskakiwana sztuką Picassa czy Matisse'a. Twórczość modernistycznych Europejczyków spotykała się jednak ze znacznym niezrozumieniem⁴⁸⁶. Stieglitz zaś, nie zważając na trudności, swoimi działaniami miał zaznaczać Amerykanów z awangardą, doprowadzając ostatecznie do przyjęcia jej jako zasadniczego artystycznego idiomu. Jak zostało to zaznaczone w rozdziale *Nowojorskie praktyki*, zadanie promocji awangardy w USA okazało się niełatwe, a pomysłowość Stieglitza w tej kwestii była nadzwyczajna. Awangarda, z racji rezygnacji z mimetyzmu, spotykała się z niezrozumieniem, w związku z czym poszukiwanie klucza interpretacyjnego, który przysporzyłby jej widowni, było zasadniczym zadaniem. Działania Stieglitza z perspektywy czasu zostały więc ujęte jako wpływające na sposób budowania dyskursu o amerykańskiej sztuce. O'Brien, przypominając je w swoim artykule, wskazuje na nie jako na realnie kształtujące sposób myślenia o amerykańskiej sztuce, w tym na sposób funkcjonowania w niej O'Keeffe.

Sposób, w jaki O'Brien pisze dalej o Stieglitzu, jego galerii, zadaniu, jakim była popularyzacja europejskiej i amerykańskiej awangardy, oraz kręgu artystów i intelektualistów, wymaga analiz. Okazuje się on bowiem odgrywać rolę w formowaniu kwestii modernizmu i amerykańskości, które przewijają się w tekście. Autorka, w odniesieniu do kręgu Stieglitza, określa jego członków jako dalekowzrocznych i spoglądających wręcz z religijną wiarą

⁴⁸⁵ „At that time, Alfred Stieglitz, was making his brave struggle to present America with its own artists and Europe's in his famous „291” Fifth Avenue, an institution remembered today by but a few of the intelligentsia, but an all important chapter in the history of American art – when we get to the point where we can write one”.

⁴⁸⁶ „To „291” came the academicians and native art dealers to shake with uproarious laughter at walls hung with Matisse and Picasso”.

na najnowsze manifestacje nowoczesnej sztuki, a także jako spierających się wciąż o zalety najnowszych artystycznych tendencji⁴⁸⁷.

Możliwą przyczyną, dla której O'Brien łączy galerię 291 i krąg Stieglitza z dalekowzrocznością i szczególnym rodzajem religijnej gorliwości, jest sposób, w jaki sami członkowie kręgu w początkach XX wieku, przed napisaniem przez O'Brien analizowanego tekstu, mówili o tym miejscu i działaniach w nim się odbywających. O sposobie tworzenia narracji wokół galerii 291 pisałam szeroko w rozdziale *Modernistyczny podmiot*. W tym miejscu chcę się jednak skupić na stosowaniu przez autorkę religijnych analogii wobec działań w galerii. Identyfikacyjny język do użytego przez O'Brien można bowiem znaleźć w książce Waldo Franka, przyjaciela Stieglitza. Frank pisał o działaniach tego nowojorskiego promotora sztuki, że są one religijnym objawieniem, nadal zbyt mało rozpozszechnionym, jednak zmierzającym do odnowy oblicza Stanów Zjednoczonych⁴⁸⁸.

Przypisywanie galerii sztuki religijnego charakteru wydaje się być działaniem bez mała osobliwym. Łączenie sztuki i sposobu jej oddziaływania ze sferą sacrum służy podkreśleniu znaczenia miejsca. Stieglitz, Frank i wreszcie O'Brien używają go, aby podkreślić rolę galerii 291 w tworzeniu amerykańskiej sztuki oraz demiurgiczną moc miejsca. Amerykańskiej sztuce nie można zatem przypisać cech ewolucyjnych przemian. Te nie ujawniają się ani w wypowiedziach kręgu Stieglitza, ani w tekście O'Brien. Działania formacji Stieglitza polegają bardziej na patrzeniu w przyszłość, niż na analizie przeszłości i wyzwaniu się z jej okowów. Język religijnych konotacji zostaje natomiast zaadaptowany przez świeckich twórców sztuki nie po to, aby umacniać i budować w Amerykanach religijne sympatie; przeciwnie, chodzi o zastąpienie prawdziwej religijności taką, w której to sztuka staje się nową transcendencją.

Warstwa narracyjna, służąca O'Brien do ukonstytuowania znaczenia nowoczesnej modernistycznej amerykańskości, czerpie z biblijnej Księgi Rodzaju. Język sacrum, stosowany wobec osiągnięć galerii 291 i kręgu przy niej działającego, służy podkreśleniu roli jego właściciela i wpływu odbywających się w niej wystaw, mając oddziaływać dydaktycznie. Podobnie jak język religii wynika z potrzeby określenia kształtu rzeczywistości oraz wyznaczenia jej celu⁴⁸⁹, język, który występuje w tekście O'Brien, nastawiony jest na zbieżne funkcje. Sztukę traktuje się jako narzędzie do

⁴⁸⁷ „Also a select and very small group of the far-seeing to gaze with religious awe at new and significant manifestations such as these, and to quarrel about their virtues”.

⁴⁸⁸ W. Frank, *Our America*, Nowy Jork 1919, s. 184.

⁴⁸⁹ M. Scott, *Religious Language*, Nowy Jork 2013, s. 41.



realizacji zamierzenia, jakim jest negacja sztuki o europejskich korzeniach i odnowa ściśle amerykańskiej sceny artystycznej. Wspominani przez O'Brien miłośnicy sztuki, członkowie intelektualno-artystycznej formacji Stieglitza, choć pozostają zdolni do dalekosiężnego oglądu rzeczywistości, spoglądają z niemal religijną wiarą na nowe artystyczne objawienia, spierając się o ich zalety.

O'Brien, będąc czytelniczką sztuki O'Keeffe, musiała być świadoma sposobu, w jaki działał Stieglitz i jego współpracownicy. Wydaje się zatem odwoływać do języka, który został wypracowany w tym kręgu. Przejmuje go i – zgodnie z intencjami tego środowiska – upowszechnia. Działania podejmowane przez Stieglitza i jego krąg okazują się wpływać na jej język.

Język kręgu Stieglitza pełen jest odniesień do nowatorskiej sztuki, tworzonej przez artystów i wspieranej przez dalekowzrocznych miłośników. Szczególnie istotny stał się on w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy artyści i myśliciele związani ze Stieglitzem dokonywali bardzo wyraźnych dookreśleń prowadzonych przez siebie działań. Równocześnie należy dodać, iż druga połowa lat dwudziestych nie przyniosła takich dookreśleń. W tym czasie Stieglitz nie wydawał żadnego czasopisma, a jego działalność była na tyle mocno rozpoznawalna, że nie wymagała dodatkowej popularyzacji. Sięgnięcie po taką poetykę wypowiedzi wydaje się wyrastać z dostrzegania przez O'Brien produktywności takiego języka dla jej własnej analizy.

Wyraźnym rysem powyższych dyskursywnych sposobów formułowania kategorii amerykańskości i nowoczesności jest, poza religijno-dydaktycznym podejściem, tkwienie w koncepcjach działania o wyraźnie lewicowej proveniencji⁴⁹⁰, charakterystycznych zresztą i dla pisma, w którym umieszczono omawianą tu wypowiedź. Krąg Stieglitza wielokrotnie wskazywał na konieczność służenia sztuką amerykańskiemu społeczeństwu. W propagowanych przezeń poglądach wyraźnie widoczna jest chęć traktowania wszelkich działań podejmowanych przez jednostki nie jako nastawionych na indywidualny interes, ale na służbę i przemienianie innych. Celem jest czynienie świata lepszym.

Jeśli Amerykanie wyraźnie wskazywali, że istniejący stan sztuki nie jest zadowalający ze względu na fakt braku jej oddziaływania na rzeczywistość społeczną, to równocześnie zajęli się wytyczaniem dróg, które miały doprowadzić do pożądanego przemiany. Przemiana ta polegała na poddaniu krytyce tradycyjnej religijności

⁴⁹⁰ E. Abrahams, *op. cit.*, s. XI; A. Antliff, *op. cit.*, s. 32–36.

i wypełnieniu potrzeb duchowych Amerykanów materią sztuki. Owa tendencja, jak zaznaczył badacz kręgu Stieglitza Abrahams⁴⁹¹, utrzymywała się mimo upływu lat, stanowiąc tło dla refleksji końca lat dwudziestych. Namysł prowadzony przez O'Brien można więc łączyć z tą tendencją.

Najbardziej jaskrawym przejawem refleksji nad stanem amerykańskiej sztuki i programem jej naprawy jest książka Van Wyck Brooksa *The Wine of Puritans*⁴⁹². Autor wskazał na jej łamach, że amerykańska kultura została przesycona doświadczeniem sekt chrześcijańskich, mając na myśli przede wszystkim purytan. Dowodził, iż to właśnie zasady religijne doprowadziły w USA do zaniku koncepcji opartych o przyjemność estetyczną i troskę o dobro wspólnoty. Religijna koncentracja na indywidualnym zbawieniu, w którym przeszkodzić mogły zmysłowe przyjemności, a do takich należy zaliczyć m.in. sztukę, doprowadziła, zdaniem Brooksa, do atomizacji amerykańskiego społeczeństwa.

Podobnie o roli religijności w formowaniu się społeczności USA, a następnie i sztuki, pisali też inni związani ze Stieglitzem autorzy. Sadakichi Hartman⁴⁹³ wskazywał, iż religijność protestancka uczyniła społeczeństwo USA jednym z najbardziej materialistycznych na świecie, a Amerykanów – osamotnionymi i wyrwanymi z tradycyjnych więzów rodzinnych oraz przyjacielskich. W sztuce upatrywał siły mogącej ten stan rzeczy odmienić. Jej moc generowania uczuć i znajdowania relacji pomiędzy stanem nastającym w wyniku oglądu dzieła, a tym doświadczonym przez artystę, zdawała mu się mieć przemieniającą moc. Do podobnych wniosków doszedł także Marius de Zayas⁴⁹⁴, piszący wręcz o zaprzepaszczeniu amerykańskiego ducha w gorączkowej pogoni za materialnym, która związana jest z religijnym dziedzictwem kraju i protestanckim przekonaniem o predestynacji. Również i on szukał w sztuce remedium, sądząc, iż może ona skutecznie wytworzyć nową więź, która w duchu tolerancji, różnorodności i zrozumienia połączy młody amerykański naród.

Zdaniem członków kręgu Stieglitza, nowoczesna amerykańska sztuka winna w efekcie zyskać społeczną funkcję, odczarowując religijne przywiązanie, mające być w USA niezwykle żywe. Religia traktowana jest przez nich jako siła alienująca i z tego względu wymagająca radykalnych przemian. W kręgu zdawano sobie jednak sprawę, iż nie można unieważnić potrzeb duchowych Amerykanów. Wypełnić je miała jednocząca cały naród sztuka. Dostarczając estetycznej przyjemności, winna więc ona otwierać

⁴⁹¹ E. Abrahams, *op. cit.*, s. 178–180.

⁴⁹² Van Wyck Brooks, *The Wine of Puritans*, Londyn 1908.

⁴⁹³ S. Hartman, *On the Vanity...*, *op. cit.*, s. 21–23; S. Hartman, *On the Lack of Culture*, „Camera Work” nr 6/1904, s. 19–22; S. Hartman, *Puritanism its Grandeur and Shame*, „Camera Work” nr 32/1910, s. 17–18.

⁴⁹⁴ M. De Zayas, *The Sun Has Set*, „Camera Work” nr 39/1912, s. 18–22.



się na obszary wolności, wiążąc się w tym miejscu z koncepcją amerykańskości jako wielonarodowej wspólnoty różnorodności.

3.2.3. Modernistka nietrywialna

O'Brien na sam koniec podsumowując swoje rozważania, powróciła wyraźnie do kwestii modernizmu: „W ten sposób, ze wszystkich naszych modernistycznych malarzy, ona [O'Keeffe] jest najmniej przesiąknięta trywialnościami jako estetyczną modą naszych czasów”⁴⁹⁵. Tymi słowami O'Keeffe zostaje wyraźnie wpisana w modernistyczny amerykański idiom. Krytyczka ukazuje ją jako oryginalną twórczynię, nie podążającą za artystycznymi modami i poszukującą autentyzmu. Modernizm u O'Keeffe, zdaniem O'Brien, nie jest tylko rodzajem mody, ale czymś więcej.

Kategoria amerykańskości i modernizmu w artykule O'Brien została zbudowana wobec wątków zaczerpniętych z już istniejącego dyskursu, jak i takich, które modyfikują dawne myślenie o sztuce. Wszystko to wyrażone zostało za sprawą wyjątkowego języka, którego źródła tkwią w sferze sacrum. Co znamienne, język wiary i religijności wykorzystany został w nietypowy sposób, służąc krytyce protestanckiej mentalności, która, jak zostało to zademonstrowane, miała uniemożliwiać tworzenie społecznych więzi. Te zaś, zarówno zdaniem członków kręgu Stieglitza, jak i polityków, a wreszcie samej O'Brien, wymagały wzmocnienia. Ów cel zdawał się być osiągalny przez sztukę O'Keeffe.

Stworzony przez O'Brien obraz artystki ma charakter transformacyjny. Widoczne są w nim zarówno elementy zastane w rzeczywistości dyskursywnej, jak i zupełnie nowe. Taki sposób pisania wydaje się wynikać ze specyfiki czasu, umacniania się abstrakcyjnego wokabularza form w rzeczywistości artystycznej, jak i krzepnięcia społecznej roli kobiet w USA. Elementem nowym w sposobie pisania o O'Keeffe jest fakt, że artystkę przedstawia się jako dokonującą świadomych decyzji, świetnie wykształconą i nie odrzucającą swojej kobiecości, a wręcz przeciwnie, ją akcentującą. Kobiecość nie tyle staje się tu uzupełnieniem męskiej rzeczywistości świata sztuki, ale jest w nim normalną kondycją tworzącego podmiotu.

⁴⁹⁵ „That is way of all our modern painters she is the least influenced by any of the trivialities, the aesthetic fashion of the time (...)”.

Stworzona przez O'Brien sylwetka artystki zostaje włączona w dawne sposoby myślenia o amerykańskiej sztuce, które autorka przywołuje ze świadomością, iż są to współcześnie głosy nieco już zapomniane. O'Brien, prawdopodobnie ze względu na przyjaźń ze Stieglitzem i jego kręgiem, a także fascynację myślą dlań charakterystyczną, adaptuje schematy, mające swoją genezę na początku XX wieku, w warunkach zgoła odmiennych od rzeczywistości roku 1927. Dokonuje w nich subtelnych zmian, jak gdyby ich aktualizacja jawiła się jako konieczna. Kategorię amerykańskiej różnorodności łączy ze sferą kultury, a nie natury, wskazując przy tym na inne amerykańskie pozamalarskie osiągnięcia w dziedzinie sztuki. Abstrakcja zdaje się nie potrzebować bardziej dosadnych wytłumaczeń, mogąc się plasować pośród innych dyscyplin sztuki i świadcząc o amerykańskiej szkole malarskiej.

Krytyczka stara się również usensownić sztukę O'Keeffe. Nie służy ona wyłącznie estetycznym celom. Sztuka malarki zyskuje w ten sposób istotną społecznie rolę, czyniąc amerykańskich odbiorców czułymi na wspólnotę, z której wyrugowane zostają dawne zarzewia konfliktu – czynniki o potencjalnie wywrotowej mocy.



3.3.

AMERYKAŃSKA WIELKOŚĆ

3.3. AMERYKAŃSKA WIELKOŚĆ

Kolejnym okresem, kiedy w namyśle nad twórczością O'Keeffe pojawiła się kwestia amerykańskiego modernizmu był koniec lat dwudziestych. Malarka zajmowała wówczas istotne miejsce w rzeczywistości artystycznej; była uznaną twórczynią, której prace były pożądane przez publiczność, licznie odwiedzającą ekspozycję z 1929 roku, oraz przez kolekcjonerów, gotowych płacić wysokie kwoty za jej obrazy⁴⁹⁶. Był to też czas, jak pokażę, kiedy krytyka szukała nowych sposobów na dookreślenie roli O'Keeffe jako malarki amerykańskiej nowoczesności.

Postrzeganie modernistycznej nowoczesnej amerykańskości przez pryzmat natury i stworzonej z inspiracji nią art déco pojawiło się w tekście Henry'ego McBride'a, opublikowanym na łamach *New York Sun* w 1929 roku⁴⁹⁷. Ów tekst pojawił się w ramach cyklu esejów o sztuce i bieżących wydarzeniach artystycznych znajdujących się na kartach tego nowojorskiego tytułu i relacjonował wystawę malarstwa O'Keeffe, która odbyła się w 1929 roku w The Intimate Gallery, kolejnym miejscu założonym przez Stieglitza⁴⁹⁸. Samo pismo *New York Sun* stanowiło nowojorską gazetę codzienną, ale o zdecydowanie bardziej konserwatywnym profilu, niż podobna mu prasa miejska, reprezentowana przez tytuły takie jak *The New York Times* czy *New York Herald Tribune*⁴⁹⁹. Pisarstwo McBride'a z jednej strony korespondowało z profilem pisma, autor bowiem z rezerwą podchodził do radykalnych przemian społecznych, co będzie widoczne w analizie powyższego tekstu, jak również wychodziło poza jego ramy, propagując nowoczesną sztukę, w którą McBride głęboko wierzył, jako w siłę mogącą przemienić rzeczywistość artystyczną i pozaartystyczną.

McBride⁵⁰⁰ swoją karierę w świecie sztuki zaczął od pracy nauczyciela, ucząc uznanych amerykańskich artystów, m.in.

⁴⁹⁶ B. B. Lynes, *Catalogue...*, *op. cit.*, s. 1144.

⁴⁹⁷ H. McBride, *Paintings by Georgia O'Keefe (sic): Decorative Art That Is Also Occult at the Intimate Gallery*, „*New York Sun*” 9.2.1929, s. 7.

⁴⁹⁸ W.I. Homer, *op. cit.*, s. 261–262.

⁴⁹⁹ J. Steel, *op. cit.*, s. 1–6.

⁵⁰⁰ W.I. Homer, *op. cit.*, s. 238.

Abrahama Walkowitza czy Jacoba Epsteina. Krytyką sztuki zajął się po 1913 roku w wieku czterdziestu pięciu lat, pracując dla różnorodnych pism, takich jak *The Dial*, *New York Sun* czy *Creative Art*. Wtedy swoje praktyczne doświadczenie zaczął wykorzystywać w procesie pisania. Pomimo, tego że nie pisał dla periodyków wydawanych nakładem Stieglitza, to pozostawał nim w przyjaznych relacjach, regularnie uczestnicząc w organizowanych przez niego wydarzeniach o charakterze oficjalnym oraz prywatnym. Przyjacielska więź obu mężczyzn wynikała z podobnych przekonań⁵⁰¹. McBride wierzył bowiem, podobnie jak Stieglitz, w konieczność promocji sztuki nowoczesnej i artystów tworzących w wizjonerskim i awangardowym idiomie.

Krytyczne piarstwo McBride'a uchodziło za niezwykle odważne, propagujące najnowsze tendencje w sztuce⁵⁰². Służyło ono nie tylko publiczności, ale i innym uczestnikom życia artystycznego, choćby Marcelowi Duchampowi, który pod pseudonimem Rose Sélavy część z pisanych przez McBride'a tekstów, skierowanych właśnie do *New York Sun*, opublikował w książce *Some French Moderns*⁵⁰³.

Fascynacja tego amerykańskiego autora sztuką współczesną rozpoczęła się około 1893 roku, kiedy młody jeszcze McBride wyruszył w podróż do Europy. W Paryżu spotkał Gertrudę Stein, która zaraziła go pasją do nowoczesnej sztuki. Natrafił wówczas również na środowisko Stieglitza, które w tamtym okresie często odwiedzało miasto i samą Stein. To w Paryżu McBride dowiedział się, iż Stieglitz chce wystawiać w USA sztukę młodych europejskich eksperymentatorów i zaangażował się w pomoc w tym przedsięwzięciu. Zawiązana wówczas między Amerykanami relacja przetrwała lata, a intensywnie wymieniana korespondencja dotyczyła przede wszystkim sztuki. Mężczyźni dyskutowali o najświeższych artystycznych zjawiskach; Stieglitz konsultował swoje fotograficzne pomysły, przesyłając McBride'owi zdjęcia, i oczekiwał jego krytycznej opinii⁵⁰⁴. McBride w pisanych przez siebie tekstach często podejmował się analizy prac stworzonych przez krąg Stieglitza. Pisywał również o O'Keeffe, a jeden z jego artykułów był przeze mnie przywoływany przy okazji refleksji wokół *Seven Americans*. Jednak nigdy dotąd w swoim tekście McBride nie podjął kwestii związków pomiędzy twórczością malarki a zjawiskami amerykańskiego modernizmu. Przyjacielska i zawodowa więź autora ze Stieglitzem trwała długie lata, aż do śmierci Stieglitza w 1946 roku.

⁵⁰¹ B. B. Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz...*, op. cit., s. 313.

⁵⁰² D. Raverty, *Struggle Over the Modern: Purity and Experience in American Art Criticism, 1900-1960*, Cranbury 2005, s. 70-72.

⁵⁰³ R. Sélavy, *Some French Moderns Says McBride*, Nowy Jork 1922.

⁵⁰⁴ *The Henry McBride Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Series I, Correspondence*. <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1515> [dostęp: 1.07.2019].

Omawiany w tym rozdziale tekst został napisany w sposób charakterystyczny dla McBride'a. Autor użył wielu bezpośrednich zwrotów do czytelników. Skoncentrował się na tym, co zostało pokazane na płótnach i wyraźnie podkreślił, iż proponowana przez niego perspektywa jest jego indywidualnym punktem widzenia, który nie musi zostać podzielony przez odbiorców. Postąpił więc zdecydowanie inaczej, niż inni interpretujący sztukę O'Keeffe krytycy, którzy przez konstrukcję tekstu uniwersalizowali swój punkt widzenia (jak robił to choćby Rosenfeld w 1922 roku). McBride skupił się na charakterystyce obrazów O'Keeffe, ale czyni to przez pryzmat anegdot, dzięki czemu jego styl pisania stał się niezwykle lekki i bliski felietonowi. Jak sugeruje to tytuł tekstu, dwa motywy w sposób szczególny zdominowały jego myślenie. Były to dekoracyjność sztuki O'Keeffe i jej nadprzyrodzone oraz mistyczne właściwości.

Kategoria amerykańskości znajduje się w centrum artykułu McBride'a. Stanowi ona, jak u większości dotąd przywoływanych autorów i autorek, punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Refleksja McBride'a biegnie dwutorowo. Raz amerykańskość analizowana jest w odniesieniu do malarstwa O'Keeffe. W drugim wariancie stanowi przedmiot osobnych rozważań, w ramach których autor odwołuje się do doświadczania natury Stanów Zjednoczonych przez O'Keeffe i ekstrapoluje je na pozamalarskie obszary.

3.3.1. Ameryka Whitmanna

McBride rozważał amerykańskość sztuki O'Keeffe w następujący sposób: „Kalie, namalowane przez O'Keeffe, proszę, wiercie mi na słowo, są pierwszorzędne. Nic nie mogę na to poradzić, że gdy na nie patrzę, to myślę o Walcie Whitmanie. Jak być może sobie przypominacie, Walt Whitman miał wielkie i dalekosiężne plany wobec Ameryki. Nic nie było wystarczające dobre dla Ameryki, bo to Ameryka była najlepsza. Niestety, w czasach Walta Whitmana żaden malarz nawet nie marzył o takich kaliach, jakie wyśniła O'Keeffe. Jej kalie składają hołd całemu gatunkowi tych roślin; w pewnym sensie pozostają nieuchwytnie na płótnie, choć malarka zarysowała je wystarczająco, tak, by ci widzowie, którzy są władni, mogli w nich dostrzec splendor Stanów Zjednoczonych”⁵⁰⁵.

W swoim tekście McBride połączył amerykańską sztukę z ideą jej wielkości, która jego zdaniem możliwa była do osiągnięcia

⁵⁰⁵ „Miss O'Keeffe's calla – lilies this year are – I beg you to believe me – fully a yard wide. I could not help thinking of Walt Whitman while studying them. Walt Whitman had grand ideas for America as you may remember. Nothing was too good for America, and too it was America that produced goods. But no painter in Walt Whitman's day ever dreamed of such calla – lilies as Miss O'Keeffe has dreamed of. They represent the apotheosis of calla – lilies, and in an elusive but definite enough way for those who are at all psychic, the present grandeur of these United States”.



⁵⁰⁶ Na podstawie reprintsu dokumentacji wystawy z 1929 roku, zamieszczonej w katalogu prac O'Keeffe, autorstwa Barbary Buhler Lynes, wiadomo iż O'Keeffe pokazała wówczas pięć kompozycji z kaliami: *White Calla Lily no. I*; *White Calla Lily no. II*; *White Calla Lily no. III*; *Yellow Calla Lily no. I*; *Yellow Calla Lily no. II*. W związku z brakiem dokumentacji fotograficznej i faktem, iż McBride nie używa nazw kompozycji wymienionych w druku z 1929 roku w katalogu zebranych prac O'Keeffe, pewne rozpoznanie pokazanych wówczas dzieł jest niemożliwe. Proponowane przeze mnie wskazania są możliwościami prawdopodobnymi, gdyż wzmiankowane kompozycje powstały na przełomie 1927 i 1928 roku, ukazując kalie w sposób monumentalny.

przez zainteresowanie naturą, jako źródłem inspiracji. Odwołał się do spuścizny Whitmana, stanowiącej także ważny punkt odniesienia dla Seligmanna, o poglądach którego pisałam w rozdziale pt. *Amerykański pejzaż*. Natura wyznaczała dla McBride'a użyteczny punkt odniesienia do scharakteryzowania twórczości malarki oraz zdefiniowania samej amerykańskości. Przywołał przede wszystkim optymizm poety względem Stanów Zjednoczonych (Whitman uważał, że Ameryka, ze względu na swoją młodość oraz różnorodność pejzaży, może dostarczyć światu nowego spojrzenia na rzeczywistość z wcześniej nieznanych punktów widzenia). W obserwacji natury i przełożeniu tejże na dzieła sztuki upatrywał Whitman środka do osiągnięcia celu. McBride przejął propozycje Whitmana i, tak jak poeta, uważał, że wielka sztuka amerykańska może narodzić się w wyniku zainteresowania różnorodnością natury. O'Keeffe malująca kwiaty stała się w efekcie wykonawczynią życzenia Whitmana. McBride użył więc natury w swojej narracji inaczej, niż czynił to Seligmann. Dla McBride'a inspiracja amerykańskim pejzażem przysparza sztuce malarki wyjątkowego statusu: u Seligmanna tłumaczyła ona wyjątkowość form zawartych na płótnach artystki. W 1929 roku abstrakcyjna forma wydaje się nie wymagać już dłużej objaśnień, jakie towarzyszyły jej na początku dekady, stając się tendencją oczywistą dla opisywanego przez McBride'a okresu.

Kalie O'Keeffe miały – zdaniem McBride'a – realizować idee wielkiej amerykańskiej sztuki, pełnej splendoru, w taki sposób, w jaki dokładnie zakładał to Whitman. McBride uważał, że zainteresowanie O'Keeffe naturą pozwala artystce na wykreowanie w sztuce zupełnie nowej perspektywy jej rozwoju, a także szerzej oglądu rzeczywistości. W efekcie, właśnie dzięki kaliom, malarce ma udać się wprowadzić nowe sposoby widzenia do amerykańskiej sztuki, a także przywrócić człowieka ery industrialnej do właściwego mu stanu balansu pomiędzy cywilizacją oraz przyrodą, co było przedmiotem refleksji kręgu Stieglitza, zwłaszcza przy organizacji wystawy *Seven Americans*.

3.3.2. Amerykańskie art déco

Interesującym aspektem analizowanej wypowiedzi są też same kalie i wybór tych kompozycji spośród innych, wystawianych przez O'Keeffe w 1929 roku⁵⁰⁶. Można przypuszczać, iż McBride

3.3. AMERYKAŃSKA WIELKOŚĆ

wybrał je ze względu na szczególną harmonię obrazu i własny indywidualny smak, który był dlań niezwykle ważny, co zaznaczał w tkance tekstu, prezentując siebie jako wysoce zindywidualizowany podmiot. Niemniej, same kalie są kwiatami w sposób szczególny związanymi z USA, co być może również odgrywało rolę w wyborze tej kompozycji spośród innych. Choć kalie nie wywodzą się z północnej Ameryki, a z Afryki, skąd rozprzestrzeniły się na wszystkie pozostałe kontynenty⁵⁰⁷, to właśnie w USA mocno zyskały na popularności. Wykorzystywano je od początku w celach dekoracyjnych, a od początku XX wieku stanowiły rośliny powszechne, wręczane jako podarunek albo ozdobiące wnętrze. Co interesujące w omawianym kontekście, kalie były roślinami towarzyszącymi stylowi art déco, święcącemu triumfy w USA w początkach XX wieku, a więc w okresie, w którym żyli i krytyk, i artystka. To w nim zaczęły się pojawiać jako roślinne uzupełnienie wnętrza lub były przekształcane we floralne elementy zdobnicze⁵⁰⁸.

Art déco w początkach XX wieku, pomimo europejskiej proveniencji, był przez Amerykanów postrzegany jako bez mała styl rodzimy⁵⁰⁹. Krajowe realizacje szybko okazały się być znacząco różne od europejskich, w efekcie czego styl widziany był jako cechujący się osobną amerykańską specyfiką. Należy tu zwrócić uwagę zwłaszcza na monumentalne realizacje, na przykład te powstałe tylko w Nowym Jorku, zarówno do lat dwudziestych (m.in. Western Union Building czy Bryant Park Hotel, który częstokroć malowała O'Keeffe na swoich płótnach), jak i ukończone w latach trzydziestych ikoniczne Empire State Building, Chrysler Building czy Rockefeller Center. Wszystkie one dalece mocniej, niż budowle powstające w Europie, rozwijały stylizację art déco, wykorzystując ją do ogromnych projektów o skali nieznaną dla Starego Kontynentu. Elementy tego stylu były w USA konsekwentnie stosowane w kształtowaniu wnętrza i zewnątrz w sposób nieznaną po drugiej stronie Atlantyku.⁵¹⁰

Styl art déco kojarzony był więc z nowoczesną Ameryką, która wykształcała w latach dwudziestych i trzydziestych własną wrażliwość⁵¹¹. Kalie natomiast były kwiatami uważanymi za najbardziej stosowne we wnętrzach, pełnych szlachetnych materiałów, takich jak marmur, kość słoniowa czy heban, o czystych, podstawowych lub metalicznych barwach i wyrazistych, ale niebanalnych formach, opartych o najprostsze geometryczne kształty. Mięsisty kielich kalii, regularnie pocięty drobnymi żyłkami (podobnie jak ma to miejsce w przypadku marmuru), czysta biel rośliny, delikatna falująca linia i wyniosła łodyga, pozwalająca

⁵⁰⁷ S. Wóycicki, *Uprawa roślin ozdobnych*, Warszawa 1957, s. 133.

⁵⁰⁸ A. Duncan, *Art Deco*, Londyn 2001, s. 75-70, 162-174.

⁵⁰⁹ C. Robinson, R. Bletter, *Skyscraper Style, Art Deco New York*, Oxford 1975; E.H. Varian, *American Art Deco Architecture*, Nowy Jork 1975.

⁵¹⁰ S. Cheney, M. Cheney, *Art and The Machine: An Account of Industrial Design in 20th Century America*, Nowy Jork 1936.



roślinie osiągnąć znaczną wysokość, uważane były za cechy idealnie komponujące się z wyżej wymienionymi wnętrzami.

Zainicjowane przez Whitmana przeświadczenie o lokalizacji źródeł amerykańskiej sztuki w naturze, jej obserwacji, kontemplacji i twórczym przetworzeniu w dzieła, wpłynął na sposób myślenia o amerykańskości w tekście McBride'a. Tezę tę wspiera nieprzypadkowy wybór dzieła, znajdującego się w centrum artykułu, a więc ukazanie przez O'Keeffe kalii. Powiązanie kalii z tradycją stylu art déco, kojarzonym w USA jako styl amerykański, wydaje się służyć podkreśleniu, iż malowana przez artystkę natura jest amerykańska z kilku przyczyn, a owa amerykańskość ma mieć pozytywny wpływ na tradycję artystyczną oraz odbiorców tej twórczości. Po pierwsze należy zaznaczyć, iż kwiaty maluje Amerykanka, mająca kontakt z amerykańskim inspirowanym pejzażem. Po wtóre O'Keeffe wybiera element natury – kalie, których forma najlepiej pasuje do najbardziej amerykańskiego ze stylów, współczesnego malarstwa, co wydaje się nie być przypadkiem. McBride rozwijał więc popularną na początku XX wieku koncepcję, łącząc elementy natury z kulturą oraz wskazał na wpływ języka przyrody na język sztuki, który po takiej przemianie zasila słownik nowoczesnych artystów.

Co znamienne, w analizach dedykowanych twórczości O'Keeffe, badacze wskazują na secesję i art déco jako na źródła jej sztuki. Dotąd jednak nikt z badaczy nie wskazał na dostrzeganie tych aspektów w krytyce artystycznej dotyczącej O'Keeffe jeszcze za życia samej malarki. Bram Dijkstra wskazuje na wyraźną fazę zainteresowania O'Keeffe sztuką art déco, która uformowała język jej dojrzałych wypowiedzi artystycznych⁵¹². Twierdzi, iż zaważył na nim zwłaszcza okres, w którym malarka realizowała ilustratorskie zlecenia dla *Vanity Fair* na przełomie 1916 i 1917 roku. Łączy płynną linię widoczną w jej sztuce oraz operowanie mocnym kontrastem z fascynacją tym dekoracyjnym stylem i graficzną praktyką w jego obrębie, którą odbyła malarka na początku swojej twórczej drogi. Do podobnych wniosków dochodzą również biografki O'Keeffe Sarah Whitaker-Peters i Barbara Buhler Lynes, jednak momentu spotkania malarki ze stylem upatrują wcześniej – około 1908 roku, kiedy O'Keeffe łączyła naukę sztuki z pracą dla prasy w Chicago⁵¹³. Wówczas tworzyła ilustracje inspirowane silnie zgeometryzowanym stylem art nouveau, który stylistycznie zasilać będzie późniejsze art deco. Interesującym aspektem tych analiz jest jednak to, że, pomimo iż relacja sztuki O'Keeffe z art déco jest uchwytana, to analizuje się ją wyłącznie w odniesieniu

⁵¹¹ A. Duncan, *op. cit.*, s. 175–205.

⁵¹² B. Dijkstra, *op. cit.*, s. 118–119.

⁵¹³ S. Whitaker-Peters, *op. cit.*, s. 43–44; B.B. Lynes, *Georgia O'Keeffe: Circling...*, *op. cit.*, s. 16–17.

do zagadnień stylistycznych, podczas gdy jej amerykańskość pozostaje na dalszym planie. Niniejszy fragment tekstu będzie w efekcie analizował ten dotąd nieprzebadany obszar.

Wybór przez McBride'a kalii O'Keeffe, jako zasadniczego działu analizowanego w tekście, chcę postrzegać nie tylko przez wzgląd na indywidualny gust krytyka bądź przez wyróżniającą się na tle innych prac jakość tej kompozycji, a przez pryzmat myślenia o amerykańskości. Odniesienie obrazu zarówno do wątku kontemplacji amerykańskiej kultury, jak również marzeń Whitmana o powstaniu wielkiej amerykańskiej sztuki, wydaje się nie być przypadkowe. Amerykańskość kalii jawi się też nie tyle przez wzgląd na amerykański rodowód rośliny, ile przez ich wszechobecność w sztuce i dekoracji wnętrz. Niewystępująca w warunkach naturalnych kalia nie mogła bowiem być obiektem oglądu w czasie zadumy nad naturalnym krajobrazem USA. Refleksja ta była możliwa tylko przez pryzmat zachwytu nad amerykańską architekturą, w dużej mierze uformowaną zgodnie z zasadami art déco, pośród których kwestia wykorzystania kalii jawiła się jako niezwykle wyraźna.

3.3.3. Architektoniczne wzory natury

Powyższa teza wydaje się być uzasadniona ze względu na zainteresowanie malarki nie tylko naturą, ale właśnie miejskim pejzażem. Fascynacja ta w sposób szczególny objawiła się w drugiej połowie lat dwudziestych. Z lat 1925–1932 znana jest cała seria szkiców⁵¹⁴ pokazujących Nowy Jork, a na omawianej wystawie pokazano miejskie pejzaże O'Keeffe. Także na nie swoją uwagę zwraca McBride, łącząc sposób ich ukazywania z mistycznym wyrazem poświęconych naturze prac O'Keeffe: „Zarzucając na chwilę swoje mistyczne moce, panna O'Keeffe oddaje hołd miastu – swojemu chwilowemu miejscu pobytu – w postaci lotniczych studiów jego rzek i sąsiedztw. Zostały one wykonane na szczycie hotelu Shelton i zaplanowane (...) jako jedno z najbardziej niesamowitych scen na tej ziemi. Port Nowego Jorku, widziany z lotu ptaka, tak jest piękny, że zapiera dech w piersiach, nie potrzebując żadnego mistycyzmu”⁵¹⁵. Poza wspomnieniem o obecności na wystawie prac ukazujących miejski pejzaż, McBride subtelnie zwrócił uwagę na przesycony mistycyzmem klimat wokół twórczości O'Keeffe. Nawiązał w ten sposób do już opisanego tradycji mówienia o jej

⁵¹⁴ B.B. Lynes, *Catalogue...*, *op. cit.*, s. 290–291.

⁵¹⁵ „Dropping her mystic powers for the nonce, Miss O'Keefe (sic) pays tribute to the city of her transient stay by a large aerial study of its rivers and environs. This has been done from the top of the Shelton Hotel. It had been intended as (...) one of the most amazing scenes on earth. The harbor of New York, as seen from the air, is wonderfully beautiful but also breath-taking and mere facts are overpowering without any mysticism”.



obrazach, w ramach której dotąd wymienieni autorzy podkreślali esencjonalną kobiecość jej dzieł oraz nadzwyczajną umiejętność dotarcia do mistyki życia i śmierci. McBride wyraźnie dystansuje się od takich odczytań i zwraca uwagę na to, co na płótnach malarki namacalne. Taki sposób jego myślenia nie jest zresztą nowością, McBride był bowiem zagorzałym przeciwnikiem analiz fetyszyzujących esencjonalną kobiecość twórczości artystki, jak pisał o tym choćby w tekście z 1923 roku o znaczącym tytule *Streszczenie ciekawych odpowiedzi na twórczość Panny O'Keefe (sic); Wolna bez pomocy Freuda, teraz mówi o tym o czym tylko chce mówić*⁵¹⁶. W artykule tym zwrócił uwagę na użycie właśnie języka mistycyzmu w lekturze prac O'Keefe, jak i na pogląd wielu krytyków sztuki, iż malarka, jako pierwsza z kobiet, zyskała moc wyrażenia pełni siebie i objawiła światu kobiecą naturę, dotąd niewidoczną ze względu na dawny porządek społeczny, zdominowany przez mężczyzn. McBride uważał, iż takie interpretacje są nazbyt spekulatywne, w związku z czym, jak sugeruje, skoncentrował się na tym, co faktycznie zawarte w twórczości O'Keefe.

Zwrócił więc uwagę na malowane przez O'Keefe obrazy miasta, na których artystka starała się uchwycić strzelistą sylwetkę Nowego Jorku i niebo pocięte szczytami nowoczesnych budynków. Na kartach notatników, począwszy od 1925 roku, widać, iż dążyła do możliwego uabstrakcyjnienia miejskiego pejzażu, chwytając skomplikowaną geometrię jego linii. Zimą 1926 roku zaczęła tworzyć cykl widoków Nowego Jorku, tym razem jako obrazów olejnych. Wówczas powstało słynne *East River From The Shelton no. 1*, a później kolejne płótna pokazujące East River, które zawisły na ścianach The Intimate Gallery w 1929 roku.

Obrazy te charakteryzują się wysokim horyzontem, umieszczonym tuż pod górną krawędzią pola obrazowego. W ten sposób O'Keefe oferuje wyjątkowy punkt widzenia, pozwalając spojrzeć na Nowy Jork z lotu ptaka, o którym wspomina McBride. Przedstawiony przez nią świat jest ściśle wypełniony budynkami, przeniknięty dymami, sączącymi się z fabrycznych kominów, i przesiąknięty przymglonym światłem, przez które delikatnie przebijają się fioletowe i różowe promienie słońca industrialnego świata nowoczesności. O'Keefe obdarza też swoją uwagę ikoniczne już wówczas drapacze chmur. Maluje Ritz Tower czy Radiator Building. O nich także wspomina autor omawianej recenzji, pisząc: „Ten mały widok rzeki, obraz Ritz Tower nocą, nokturnowe studium fali oraz wielkie kalie, wszystkie te cztery prace z tej wystawy chciałbym uhonorować wzmianką”⁵¹⁷. McBride nie zachwyca się więc tylko kaliami, ale właśnie zwraca

⁵¹⁶ H. McBride, *Abstract Curious Responses to Work of Miss O'Keefe (sic) on Others; Free without Aid of Freud, She Now Says Anything She Wants to Say*, „New York Herald” 4.2.1923, s. 7.

⁵¹⁷ „This small view of the river, a view of the Ritz Tower at night, the study of the wave at night, and the enormous calla-lilies, are the four works in the exhibition that I would honorably mention”.

uwagę na widoki miasta i jego dominanty, utrzymane w modnym stylu art déco, upatrując w nich zasadniczych i amerykańskich wartości sztuki O'Keefe.

O'Keefe ujmuje miasto i jego niebotyczne wieżowce nieodmiennie w ostrym skrócie perspektywicznym, tak iż wydają się być wyższe niż w rzeczywistości. Często pokazuje je w nocy. Jest rozświetlone, zarówno własnym światłem, emitowanym z wnętrza przepastnych budynków, jak i odbitym oraz zwielokrotnionym przez wszechobecne w Nowym Jorku szkło, które formuje architekturę nowego świata. Drapacze chmur wylaniają się z pierzei ulic i majestatycznie górują nad wąskim kanionem ulic, gęsto wypełnionym domostwami, biurami, sklepami i miejscami rozrywki. Nowy Jork u O'Keefe jest ciasny i świetlisty, wprawiając odbiorcę w zdumienie nad ludzką wolą przekształcania świata i odtwarzania w nowym miejskim pejzażu relacji znanych ze świata natury. Miejskie pejzaże O'Keefe, choć ukazują świat stworzony ludzką ręką, to ujawniają te same cechy w rozmieszczaniu kompozycyjnych osi i rozegraniu efektów oświetleniowych, które znane są z jej późniejszych prac pokazujących dzikie przestrzenie Teksasu, a następnie i inne dzikie ostępy Stanów Zjednoczonych.

Jak wskazuje badaczka Anna C. Chave, zajmująca się tematem miasta u O'Keefe, malarka zainteresowała się nim w połowie lat dwudziestych, a na sposób jego postrzegania wpłynęło przeprowadzenie się jej wraz ze Stieglitzem na 28 piętro Shelton Hotel⁵¹⁸. Tekst Chave tłumaczy źródła inspiracji miejskim krajobrazem oraz pozwala na rekonstrukcję kontekstu, który oddziaływał na twórczość artystki w opisywanym przez McBride'a okresie. Stieglitz i O'Keefe zamieszkiwali w hotelu Shelton pomiędzy 1925 a 1936 rokiem. Para wprowadziła się do budynku rok po jego wybudowaniu, kiedy stanowił najwyższy punkt w mieście, a także źródło inspiracji dla innych drapaczy chmur mających dopiero powstać, z Empire State Building na czele. Para zajmowała jeden ze znajdujących się niemal na samym szczycie apartamentów, gdzie O'Keefe urządziła swoją pracownię, w której gościła autorka poprzedniego tekstu – O'Brien. Sam budynek wzniesiony został jako obiekt luksusowy, wykończony zgodnie z panującą wówczas modą w geometrycznym i eleganckim stylu art déco. Stanowił on dla artystki niewątpliwe źródło inspiracji. Jak wskazuje Chave, O'Keefe przez wybór tematu miasta chciała pokazać amerykańskiego ducha, uznając iż wygląd Manhattanu jest na tyle unikalny, iż wymaga właściwego dla siebie ujęcia w sztuce, tak aby wyrażeniu mógł ulec wspomniany już w tej pracy po wielokroć

⁵¹⁸ A.C. Chave, „Who Will Paint New York?": „The World's New Art Center” and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keefe, „American Art” nr 1/2/1991, s. 86-107.



genius loci i *zeitgeist*⁵¹⁹. Patrząc na rozciągające się w dole miasto, O’Keeffe miała chłonąć jego klimat, stanowiący dla niej źródło inspiracji i przedmiot chwytny w kolejnych kompozycjach.

Początek 1929 roku był dla O’Keeffe momentem zasadniczej ewolucji jej zainteresowania drapaczami chmur i miejskim pejzażem. Malarka wykonywała wówczas ciemne, utrzymane w ciepłej kolorystyce obrazy abstrakcyjne. Były one zdominowane wertykalnymi formami, do złudzenia przypominającymi znane nowojorskie wieżowce, pozbawionymi jednak wszelkich szczegółów i ograniczonymi do fundamentalnej dla ich obecności strzelistości. Patrząc zwłaszcza na te kompozycje wydaje się, że miasto i jego duch przeniknęły malarstwo kobiety także w przedmiocie martwej natury. McBride, piszący o kaliach, niewątpliwie myśli o jednej z wówczas pokazanych kompozycji – *Calla Lily* z 1927 roku. Strzelistość pokazanej rośliny wydaje się naśladować wyniosłość nowojorskich gmachów. Wertykalna łodyga i wzniesiony pionowo kielich przypominają wysmukłe bryły z pejzażu Manhattanu. O floralnej naturze kompozycji świadczą tylko pręciki roślin w intensywnie żółtym, koncentrującym uwagę odcieniu. Także sposób, w jaki malarka oddaje delikatne pofałdowanie płatków, wydaje się być znajomym i przypomina chmury, które przepływają nowojorskie wieżowce. Kwiaty O’Keeffe jawią się więc zarówno jako owoc namysłu nad naturą, jak również jako efekt rozważania nad pięknem miasta, owocując dostrzeżeniem w jego dojmujących pionach pewnej zasady, organizującej patrzenie. Łączą w sobie to, co wywiedzione z przyrody, z tym, co charakterystyczne dla miasta. Jednak to miasto wydaje się stanowić mocniejszy bodziec. To ono jest źródłem charakteru obrazów. Tak formalnie rozegrana sztuka O’Keeffe okazuje się być realizacją słów wypowiedzianych cztery lata wcześniej, podczas wystawy *Seven Americans*, przez autorów piszących do towarzyszącego ekspozycji katalogu. Wypływając z obserwacji natury i doświadczenia miasta, wydaje się przywracać balans pomiędzy obiema sferami, tworząc odpowiednik amerykańskiego doświadczenia dostarczając, zdający się mieć realną moc w przywracaniu równowagi między drżącym miastem a spokojną prowincją, dokładnie tak, jak chcieli tego Anderson i Dove. Z drugiej strony, zwrócenie uwagi przez McBride’a na tak wyjątkowo zakomponowane przez O’Keeffe kalie, pokazuje więc dyskursu i praktyki twórczej, skupionej na Nowym Jorku, gdzie strzelistość pejzażu miejskiego staje się dla pisania o sztuce malarki kategorią aplikowaną wobec innych obrazów, niż dedykowane miastu.

Podsumowując, wybór kalii przez McBride’a otwiera jego analizę na bogactwo znaczeń, a związki sztuki Amerykanki z amerykańskością stają się bardziej skomplikowane niż miało to dotąd miejsce. Kalie są nie tylko efektem zadumy nad amerykańską naturą, ale też nad amerykańskim pejzażem w jego miejskim, a więc dotąd nieeksplorowanym wymiarze. Amerykańskość zasadza się na przepracowaniu natury przez język sztuki. Cechy prawdziwie amerykańskiego obrazu ujawniają się w wybieraniu wertykalnych kształtów, oddających strzelistość przemysłowych przestrzeni, oraz falujących form, pokazujących migotliwość miasta. Rozważania McBride’a zacierają granice pomiędzy naturą i kulturą. Elementy tej pierwszej żywo przenikają świat ludzkich działań i organizującej abstrakcyjnej woli, stając się jej elementem. Obrazy O’Keeffe, podążając za tytułem, który autor nadał swojemu tekstowi, są dekoracyjne, jednak ich forma nie służy wyłącznie wzrokowej przyjemności, ale buduje bardziej skomplikowane sensory. Przepracowana człowieczą ręką natura nie tylko ma upiększać i dekorować, ale też budować inne, bardziej głębokie sensory amerykańskości, które swoje korzenie mają nie tyle w tradycji przeżywania przyrody, ile w fundamentach drapaczy chmur, które stale zmieniały oblicze Nowego Świata w labirynt betonowych uskoków, skrzący się taflami szkła. Nowy człowiek – Amerykanin i Amerykanka – muszą znaleźć w nim swoje miejsce, a sztuka O’Keeffe w tej podróży wydaje się być wyraźnym drogowskazem. Odrzucając trwogę i zagubienie, kieruje uwagę ku zachwytowi nad miejską temporalnością i obywatelnością gęstym pejzażem, który jawi się w jej płótnach bardziej jako szansa na ciekawe życie, niż jako zagrożenie wynikające z konieczności egzystowania w miejskiej dżungli.

W opisywanym okresie krytyka nie traktowała już O’Keeffe jako nowicjuszek w świecie sztuki. Przedmiotem namysłu przestała być także jej kobiecość. Także McBride w swoim tekście mocno dystansuje się wobec narracji z lat wcześniejszych. Skupia się na formalnych elementach twórczości malarki widząc w nich emanację wielkości amerykańskiej sztuki. Nie kreuje jednak żadnej nowej narracji na temat kobiet w sztuce; nie podejmuje się również nowej charakterystyki O’Keeffe jako artystki.

⁵¹⁹ *Ibidem*, s. 96.



3.4. MODERNISTKA FEMINISTYCZNA

3.4. MODERNISTKA FEMINISTYCZNA

⁵²⁰ R. M. Coates, *Profiles: Abstraction – Flowers*, „New Yorker” nr 5/1929, s. 21–24.

⁵²¹ M. Roza, *Following Strangers: The Life and Literary Works of Robert M. Coates*, Columbia 2011.

⁵²² F. Nothorn Magill, *Survey of modern fantasy literature*, Ipswich 1983, s. 460–464; M.H. Roza, *American Literary Modernism, Popular Culture and Metropolitan Mass Life: The Early Fiction of Robert M. Coates*, w: *Uneasy Alliance: Twentieth-Century American Literature, Culture and Biography*, red. H. Bak, Amsterdam–Nowy Jork, 2004.

⁵²³ B. Yagoda, *op. cit.*, s. 269.

⁵²⁴ NN, ROBERT M. COATES, WRITER, 75, DEAD, „The New York Times” 10.2.1973, s. 34.

Ostatnim z tekstów z lat dwudziestych, poświęconym recepcji sztuki O’Keeffe, w którym pojawia się kwestia amerykańskiego modernizmu, jest opublikowany w *New Yorkerze* artykuł z cyklu *Profiles* autorstwa Roberta Myrona Coatesa⁵²⁰. Autor ten był amerykańskim krytykiem sztuki i pisarzem, aktywnie zaangażowany w intelektualne życie Stanów Zjednoczonych. Urodzony w USA na końcu XIX wieku, okres swojej młodości przeżył częściowo jako uczestnik I wojny światowej, dopiero po zakończeniu której rozpoczął młodzińcze życie, zgodne z własnymi marzeniami⁵²¹. Mieszkał we Francji, dokąd udał się po powrocie z frontu. Stał się wówczas członkiem artystycznej paryskiej bohemy. Utrzymywał stałe kontakty z Gertrudą Stein, Francisem Scottem Fitzgeraldem i Ernestem Hemingwayem, z którym łączyło go wojenne doświadczenie i związana z nim trauma. Jego losy są więc podobne do historii Rosenfelda, Seligmanna, McBride’a czy samego Stieglitza. Wszyscy oni rozpoczęli swoją przygodę ze sztuką dzięki transatlantyckim kontaktom, nawiązanym zwłaszcza z Gertrudą Stein.

Do Stanów Zjednoczonych Coates powrócił w roku 1926 i wkrótce zadebiutował pierwszą, zdaniem badaczy amerykańskiej literatury⁵²², książką dadaistyczną powstałą w języku angielskim, zatytułowaną *The Eater of Darkness*. Wraz ze zmianą miejsca zamieszkania, rozpoczął również pracę dla *New Yorkera*. Na jego łamach opublikował niżej omawiany tekst, jak również wiele innych artykułów, nie tylko zresztą o sztuce, choć ta, po paryskim epizodzie, pozostawała w centrum jego zainteresowania⁵²³. To w *New Yorkerze* upublicznił swoje opowiadania oraz krótkie powieści, z którymi jest współcześnie najmocniej kojarzony⁵²⁴.



New Yorker natomiast miał olbrzymi wpływ na czytelników w całym kraju, choć koncentrował się głównie na wydarzeniach nowojorskich, prezentowanych jako odbywające się w światowym centrum kulturalnego życia⁵²⁵. Pismo wydawane było od 1925 roku jako tygodnik, a Coates był autorem współpracującym z redakcją od niemal samego początku jej istnienia do ostatnich lat swojej pisarskiej aktywności.

Jak wynika z istniejących archiwaliów, autor omawianego w tym rozdziale tekstu nie utrzymywał przyjacielskich kontaktów ze Stieglitzem. Nie jest widoczny na fotografiach z Lake George – letniej posiadłości Stieglitzów, a w publikacjach na temat kręgu Stieglitzów próżno szukać śladów korespondencji wymienianej przez tych mężczyzn. Coates jawił się więc jako krytyk niezależny, bywający na wydarzeniach organizowanych przez Stieglitzów z reporterskiego obowiązku, jednak, w przeciwieństwie do Breuning, Read czy McBride'a, nie dystansował się względem tego artystycznego kręgu. Jak wynika z tekstu, który zostanie przedstawiony w kolejnych podrozdziałach, autor uznawał sztukę promowaną przez Stieglitzów, a tworzoną przez krąg tego promotora modernizmu, w tym między innymi O'Keeffe, za niezwykle ważną, nadającą ton amerykańskiej nowoczesności.

Coates wydaje się być jednym z uczestników nowojorskiego życia artystyczno-intelektualnego, który utrwalił pozycję kręgu Stieglitzów jako formującego amerykańską awangardę. W procesie tym rolę odgrywało również pismo, na łamach którego pojawił się tekst, a więc wspomniany już *New Yorker*. Jak wskazuje Thomas Grant w tekście *Mythologizing Manhattan: The New Yorker's New York*⁵²⁶, pismo to, koncentrując się na sprawach Nowego Jorku, stworzyło jego legendę jako centrum nieskrępowanej sztuki, gdzie poszukiwania najnowszych artystycznych rozwiązań swobodnie mieszały się z powstającym amerykańskim rynkiem awangardowej sztuki. Coates miał w zasadniczy sposób przyczynić się do budowania charakterystycznej wizji miasta jako tętniącego życiem i stale poszukującego nowości.

Tekst poświęcony O'Keeffe ukazał się w stałej sekcji tygodnika pt. *Profiles*, prezentującej nie tylko sylwetki poszczególnych postaci, ale też – przez ich pryzmat – szersze zjawiska i wyzwania aktualności⁵²⁷. Pisywali do niej różni autorzy, a spektrum prezentowanych postaci było ogromne. Przybliżano biografie, nie

⁵³⁰ „Toward the close of gloomy afternoon in November, 1915, a girl named Anita Pollitzer walked into the little picture gallery at 291 Fifth Avenue where for several years Alfred Stieglitz had been exposing the paintings of the French modernists to the gaze of a dismayed and irritated public. She had a roll of drawings under her arm; they had been sent, it appeared, by a friend of hers named Georgia O'Keeffe (...). „She told me particularly not to show these around – she said to throw them away when I'd done with them”. the girl explained (...), „but I just couldn't bear to. I felt I had to show them to somebody”.

Stieglitz turned the gaslights a little higher, and the drawings were unrolled. They were flower subject, done in charcoal, and the treatment was in the manner which, for want of a better word, has come to be called „abstract”. Stieglitz looked at them; he knew at once that he had struck of something very close to genius, and, in spite of Miss Pollitzer's objections, he insisted on exhibiting them”.

⁵³¹ *Lovingly, Georgia: The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe & Anita Pollitzer*, red. C. Giboire, Cambridge 1990; *My Faraway One: Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: Volume One, 1915-1933*, red. S. Greenough, New Haven 2011.

bacząc na płciowe różnice. Artyści stanowili zaledwie niewielką grupę reprezentowaną na łamach sekcji – częściej gościli tam sportowcy, pisarze czy ówcześni celebryci. O'Keeffe nie była pierwszą członkinią kręgu Stieglitzów obecną w *Profiles*. Przed nią, tuż po rozpoczęciu przez *New Yorkera* działalności, zaprezentowano na jego łamach samego Stieglitzów z jego promotorskimi działaniami⁵²⁸. Z całą jednak pewnością była pierwszą artystką, o której napisano we wspomnianej rubryce. Zjawisko to nie jest zaskakujące. Wpisuje się w praktykę, jaka przebiega przez przybliżane przede mną w tej pracy teksty. Choć w drugiej połowie lat dwudziestych kobiecość O'Keeffe nie była głównym wątkiem koncentrującym uwagę, to równocześnie zwraca uwagę brak, poza nielicznymi wyjątkami tekstów pisanych przez krytyczki, szerszych odniesień do feminizacji sceny artystycznej, która faktycznie się dokonywała, jak wskazała Pyne, badająca artystki kręgu Stieglitzów⁵²⁹.

Sam tekst dotyczący O'Keeffe doskonale mieści się w ramach specyfiki sekcji *Profiles*. Z jednej strony przybliży sylwetkę malarki, z drugiej – pokazuje sposób, w jaki pojawiła się ona na artystycznej scenie Nowego Jorku. Coates, jako pierwszy z piszących o O'Keeffe, przytoczył anegdotę mówiącą o początkach jej artystycznej kariery, która rozpoczęła się niejako przypadkiem, za sprawą przyjaciółki – Anity Pollitzer⁵³⁰. Ta, w tajemnicy przed O'Keeffe, postanowiła pokazać jej prace Stieglitzowi, jako autorytetowi cenionemu przez obie kobiety. Zachwyty, w jaki miał wpaść ten nowojorski promotor modernizmu, przesądził o karierze O'Keeffe, tak jak zostało to już w tej pracy opisane. Współcześnie wydarzenia te znane są z opublikowanej korespondencji, prowadzonej pomiędzy O'Keeffe, Pollitzer i Stieglitzem⁵³¹. W 1929 roku Coates był pierwszym, który ową historię rozpowszechnił. Ponadto autor przybliżył pierwsze lata obecności O'Keeffe w rzeczywistości artystycznej, które okazały się być niezwykle ważne dla jej dalszej artystycznej kariery. Następnie zrekonstruował źródła zainteresowania O'Keeffe sztuką, opisując okres jej wczesnego dzieciństwa oraz problemy natury finansowej, które musiała pokonać, aby stać się artystką, a które uformowały jej twórczą osobowość.

W dalszej części artykułu Coates starał się połączyć twórczość O'Keeffe ze zjawiskiem modernizmu. To właśnie ta kwestia znajdzie się w centrum mojego zainteresowania. Tekstowi towarzyszy ilustracja przedstawiająca O'Keeffe, co wpisuje się w charakter pisma, które od samego początku okraszane było

⁵²⁵ B. Yagoda, *op. cit.*, s. 25–94.

⁵²⁶ T. Grant, *Mythologizing Manhattan: The New Yorker's New York*, „American Studies” nr 1/1987, s. 31–46.

⁵²⁷ D. Remnick, *Life Stories: Profiles from The New Yorker*, Nowy Jork 2001, s. IX–XIII.

⁵²⁸ Search Light [Waldo Frank], *Profiles: Alfred Stieglitz*, „New Yorker” 18.4.1925, s. 9–10.

⁵²⁹ K. Pyne, *op. cit.*, s. 261.

licznie ilustracjami. Jej autorem jest Miguel Covarrubias, o czym świadczy jego sygnatura z prawej strony rysunku, meksykański karykaturzysta pracujący w omawianym okresie dla *New Yorkera*. W swojej praktyce posługiwał się prostą i zgeometryzowaną kreską, którą badacze łączą z inspiracjami ludową sztuką Mezoameryki i amerykańskich Indian⁵³². Czarno-biała ilustracja pokazuje malarzkę z profilu, a w jej wizerunku nie ma żadnej obłości. Rysy zostały wyraźnie i ostro zarysowane, szyja jest nienaturalnie długa a całe ciało niewiarygodnie wysmukłone. O'Keeffe trzyma w dłoni kalie, niemal tak smukłą jak ona sama.

Ilustracja znajduje swój szczególny wyraz w kontekście artykułu. Z jednej strony oddaje pewne elementy charakterystyki O'Keeffe, jakie zostały zawarte w tekście, z drugiej zaś pod pewnymi względami z nimi kontrastuje. Coates opisał artystkę przez pryzmat wypowiedzi jej szkolnych kolegów i koleżanek: „Miała długie włosy i skórę w kolorze kości słoniowej, była wolnym duchem, irlandzkim wesołkiem (...)”⁵³³. O'Keeffe pokazana jest na ilustracji jako wyniosła i dumna, a sposób ujęcia jej twarzy przypomina ilustracje ukazujące amerykańskich Indian. Taki sposób jej uchwycenia także nie wydaje się przypadkowy, mając na względzie uwagi Coatesa o wolnym duchu artystki („she had dashing air”) oraz przywołując na myśl wolną naturę rdzennych mieszkańców USA lub jej pierwszych *self-made manów*.

O'Keeffe na ilustracji jest pokazana przez pryzmat nowoczesnej konwencji artystycznej z wyraźnymi elementami kubizującymi. Wydłużenie jej sylwetki oraz kalii – rekwizytu trzymanego w dłoni, wydaje się także znajdować bezpośrednie odniesienie w sposobie ukazywania jej w tekście. Coates wspominał bowiem w części biograficznej swojego artykułu, iż O'Keeffe zamieszkuje nowojorski Hotel Shelton, wówczas najwyższy w mieście budynek. To z jego okien malowała miejskie pejzaże, chwytające miasto w dynamicznym ujęciu z lotu ptaka, co było przedmiotem mojego namysłu w poprzednim rozdziale. O'Keeffe jawi się na ilustracji nie tylko jako malarzka nowoczesnej amerykańskiej metropolii, jaką był Nowy Jork i jakim chcieli go widzieć twórcy *New Yorkera*; sama staje się w wizji Covarrubiasa uosobieniem nowoczesnego strzelistego miasta.

Kalia trzymana przez kobietę w ręce stanowi natomiast wyraźne odniesienie do cyklu obrazów, ukazujących kalie, który powstał

⁵³² A. Williams, *Covarrubias*, Austin, 1994.

⁵³³ „She had jet back hair and her skin was ivory white, she had dashing air, an Irish gaiety (...)”.

w latach 1927-1928 i który także został przybliżony w rozdziale poświęconym tekstowi McBride'a. Prace te spotkały się z dużym zainteresowaniem widowni, jak również okazały się z perspektywy czasu finansowym sukcesem, co szeroko komentowała prasa, pisząc choćby jak anonimowy autor *New York Timesa*, iż artystka malująca dla własnej przyjemności uzyskała 25.000 dolarów za sześciopanelowy obraz ukazujący właśnie ten gatunek kwiatów⁵³⁴. O aspekcie sprzedażowym twórczości O'Keeffe wspominał również Coates, wskazujący z jednej strony na ciągłe zaskoczenie malarki cenami, jakie osiągały jej dzieła, z drugiej – opisujący rzekomą niechęć O'Keeffe i Stieglitza do sprzedawania prac ze względu na przywiązanie do nich obojga.

O'Keeffe pokazana zostaje na ilustracji przez pryzmat nowoczesnej konwencji obrazowej, odznaczającej się geometrycznością, a tym samym różnej od pełnej obłości malarskiej maniery samej artystki. Autor ilustracji dąży jednak do wyrażenia istoty nowoczesnej sztuki, polegającej na syntetyzacji form, którą reprezentuje O'Keeffe. Malarka jawi się jako twórczyni nowoczesna, jednak atrybut w jej rękach – kwiat – nie kojarzy się bezpośrednio z nowoczesnymi dążeniami. Pozostaje przypisany naturze i temu, co poza obszarem ludzkiego przekształcania rzeczywistości, odwołując się do amerykańskości jako wywiedzionej z zadumy nad naturą, także już szeroko przeze mnie opisanej i zajmującej ważne miejsce w twórczości artystki.

Na podobnej zasadzie, względem tej organizującej ilustrację towarzyszącą tekstowi, skonstruowana została wypowiedź Coatesa. Z jednej strony odnosi O'Keeffe i jej malarstwo do nowoczesnego i modernistycznego idiomu, z drugiej – napotyka w tej argumentacji różnego rodzaju problemy, których rozwiązanie doprowadza go do stworzenia eklektycznej kategorii modernizmu, gdzie kwestia wolności, a wręcz anarchizmu, znajdować się będzie na pierwszym planie.

3.4.1. Twórczyni naiwna

O'Keeffe została w tekście sportretowana jako artystka niezadająca sobie sprawy z talentu, jaki posiada. Artykuł otwiera wspomniany już fragment, w ramach którego autor nakreślił sposób, w jaki

⁵³⁴ NN, *Artists Who Paints for Love Gets 25.000\$ for Six Panels*, „New York Times” 16.4.1928.



O'Keeffe trafiła do kręgu Stieglitza. Coates napisał następująco o braku wiary malarki we własny talent: „Pojawił się problem. O'Keeffe przyleciała do Nowego Jorku; wmaszerowała pod numer 291 i skrząc się irlandzkim gniewem zapytała: *Co sobie pomyślałeś wystawiając te rysunki?* – zażądała wyjaśnień. *Nie pozwoliłam ci na to wcale.* Ale Stieglitz, ze swoją powierzchownością utrudzonego proroka, ostudził jej gniew. (...) Odkrył, iż jej nastawienie jest głównie spowodowane chęcią obrony – [malarka] bała się, iż niektóre obce i przeplatające się formy, które namalowała patrząc na serca kwiatów i ich wijące się płatki, zdadzą się innym niestosownymi i głupimi”⁵³⁵.

Artystka zostaje w efekcie przedstawiona jako twórczyni w gruncie rzeczy prowincjonalna, bo bojąca się artystycznej innowacji; wybierająca konformizm zamiast artystycznego nowatorstwa, mieszczącego się w sylwetce twórczej osobowości od czasów romantyzmu⁵³⁶. Swoją kreatywność ma łączyć z zagrożeniem, bojąc się ewentualnych społecznych konsekwencji własnych artystycznych działań. Od rezygnacji ze sztuki chroni ją natomiast postać męskiego eksperta, który swoim autorytetem i posiadanymi środkami ratuje malarkę od zmarnowania posiadanego talentu. Poczucie to wzmaga opis jej dzieciństwa, spędzonego w Wisconsin w rodzinie o irlandzko-węgierskich korzeniach. Młoda O'Keeffe, jak relacjonował Coates, interesowała się tworzeniem sztuki, podglądając amatorów. Autor wskazuje, iż O'Keeffe: „Pamięta, że sąsiadka nazywająca się Mann nauczyła ją kopiować bratki”⁵³⁷. Początki jej malarstwa jawią się jako zainicjowane w wyniku naturalnej dziecięcej ciekawości. Nie intrygują jej jednak dzieła największych tuzów sztuki, a łatwe w odbiorze i kuszące oko obrazki pokazujące kwiaty.

Następnie autor opisał początki instytucjonalnej edukacji O'Keeffe, wspominając zwłaszcza studia w Nowym Jorku oraz Chicago pod kuratelą Johna Vanderpoela i Williama Merritta Chase'a. Tam, mimo iż na obu uczelniach studiowała zaledwie po kilka miesięcy, artystka miała poznać techniki, które pozwoliły jej stworzyć prace cechujące się interesującymi aspektami, wyróżniającymi jej płótna spośród innych, malowanych przez jej kolegów i koleżanki. Okres akademickiej edukacji zostaje więc zidentyfikowany jako zaważający na narodzinach jej świadomego malarskiego stylu. Co interesujące, autor wspominał też, iż O'Keeffe rozpoczęła swoją przygodę ze sztuką w okresie, kiedy zaczęły się w niej dokonywać

⁵³⁵ „There was trouble.

O'Keeffe came flying on to New York; she marched into no. 291 with all Irish anger flaring: „What do you mean by showing these drawings?” she demanded. „I gave you no permission at all”. But Stieglitz, with his air of weary prophet, wore down her wrath. (...) he discovered that her attitude was mainly defensive – she was afraid that those strange interlacing patterns she had drawn from the hearts of flowers or from their curling petals would seem incomprehensible and foolish to others”.

⁵³⁶ C. Moscovici, *Romanticism and Postromanticism*, Lanham 2007, s. 58.

⁵³⁷ „She remembers that a neighbor named Mrs. Mann taught her to copy pensies (...)”.

radikalne przemiany, zrywające z poszczególnymi zasadami, dotąd charakterystycznymi dla akademickiego malarstwa. Sama O'Keeffe została względem nich zdystansowana przez Coatesa: „O'Keeffe jednak nie wiedziała nic o tym [o kubizmie, futuryzmie, dynamizmie, symultanizmie, dadaizmie] i konsekwentnie, kiedy straciła zainteresowanie [sztuką], stwierdziła, iż problem musi tkwić w niej, nie zaś w systemie”⁵³⁸.

W następnych akapitach tekstu Coates wskazuje, iż O'Keeffe na pewien czas porzuciła twórczość artystyczną, zajmując się w zamian nauczaniem w szkole. Z czasem jednak powróciła do tworzenia. Jej malowanie nie bazowało jednak na przestrzeganiu jakiegokolwiek już zastanego systemu. Przeciwnie, wpływało ono z emocji artystki: „(...) maluje tak jak czuje, impulsywnie”⁵³⁹.

Obraz malarki, jaki wyłania się z tekstu Coatesa jest szczególnie jawi się ona jako amatorka, która emocjonalną szczerością zdobyła artystyczny szczyt. Nie zawdzięcza swojej pozycji latom spędzonym na studiowaniu sztuki, bądź doprowadzaniu pewnych artystycznych rozwiązań do doskonałości. Sposób, w jaki budowany jest jej wizerunek w tekście, bazuje na podkreślaniu naiwności i naturalności jej tworzenia, które ma abstrahować od świadomości awangardowych zjawisk artystycznych i artystycznej tradycji. Rodzi się ono natomiast w wyniku głębokiej i sięgającej okresu dzieciństwa pasji wobec sztuki oraz potrzeby emocjonalnego wyrażania samej siebie. Instytucjonalna edukacja, z której częściowo korzysta, okazuje się być jedynie pomocnym narzędziem, pozwalającym jej poznać te malarskie mechanizmy, które przysparzają jej sztuce profesjonalnej otoczki. O'Keeffe jest więc malarką naturalną, która jedynie przyswoiła fundamentalne zasady sztuki, umożliwiające jej celniejsze niż wcześniej wyrażenie się. W swoich działaniach nie kieruje się wiedzą, ale instynktem. Odrzuca trendy na rzecz szczerości oferowanych przez siebie kompozycji.

Omawiany sposób myślenia o artystycznej osobowości znajduje odzwierciedlenie w wiktoriańskim modelu kobiecości, w ramach którego kobieta postrzegana była jako osoba nie w pełni dorosła, która, podobnie jak dziecko, wymaga męskiej kurateli. Jak pisze badaczka zagadnienia Claudia Nelson w książce *Precocious Children and Childish Adults: Age Inversion in Victorian Literature*, ówczesni antropolodzy, jak m.in. Alexander Ecker, twierdzili, iż kobieta jest z natury pasywna i wroga wobec wszelkiego

⁵³⁸ „O'Keeffe, however, knew nothing of this [of Cubism, Futurism, Dynamism, Simultaneism, Dadaism], and consequently, when she lost interests she concluded that it must be herself, and not the system, that was to blame”.

⁵³⁹ „(...) she paints as she feels, impulsively”.



rozwoju⁵⁴⁰. Na dowód swoich poglądów, analizie poddawali nie tylko kobiece zachowania, ale także dokonywali paramedycznych eksperymentów na czaszkach przedstawicieli obu płci, dowodząc na podstawie mniejszych kobiecych głów braku ich większych możliwości intelektualnych. Co za tym idzie, kobiety miały plasować się w połowie drogi między mężczyznami i dziećmi. Ci pierwsi posiadali pełnię intelektualnych możliwości. Dzieci natomiast podporządkowane były tylko naturalnym instynktom, jednak dzięki ciekawości, odpowiedniej dla młodego wieku, mogły wyzwolić się spod władzy natury. W przypadku dzieci płci żeńskiej przemiana w dorosłych nie odbywała się w pełni. Pozostawały, zdaniem wiktoriańskich badaczy, uwięzione w dojrzałym ciele ze świadomością zasad rządzących światem dorosłych, którym jednak nie mogły im sprostać. W swojej egzystencji kierowały się tym co wewnętrzne, a więc emocjonalne i instynktowne.

Choć zjawisko postrzegania kobiet jako dzieci początkowo spopularyzowało się w Wielkiej Brytanii, szybko refleksja ta przedostała się na teren Stanów Zjednoczonych i przejęta została przez lokalnych psychoanalityków. Havelock Ellis w książce *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexular Characters* pisze, iż kobiety i mężczyźni nie tylko różnią się szeregiem psychicznych i fizycznych cech, ale odróżnia ich też dynamika naturalnych procesów, którym podlegają⁵⁴¹. To one, jak pisał ten autor, sprawiają, iż kobiety rozwijają się zupełnie inaczej niż mężczyźni. Wskazywał również na fakt, iż płęć żeńska pozostaje podporządkowana ciągle doświadczanym emocjom, które uniemożliwiają jej w pełni racjonalne postępowanie. Uważał zatem, iż kobiety nie są w stanie egzystować wyłącznie w odniesieniu do zasad organizujących życie społeczne, gdyż te są wytworem męskiej kultury. Wskazywał też na konieczność przebudowania społecznego porządku, tak by to, co męskie i kobiece, mogło w równej mierze ulec ekspresji. Miało to przynieść większą harmonię wewnątrzspołeczną, wynikającą z zaniechania represjonowania przyrodzonych płci, a więc ogólnoludzkich aspektów egzystencji. W efekcie Amerykanie przejęli punkty widzenia wiktoriańskiej Europy, dokonując jednak w ich ramach znaczących przesunięć. Badacze Amerykańscy, w przeciwieństwie do Europejczyków, nie waloryzowali natury obu płci i, notując różnice pomiędzy konsekwencjami z niej wynikającymi, dążyli do ich harmonizowania. Wątek ten był też przedmiotem rozważań badaczek, które przyglądały się awangardzistkom. Whitney Chadwick⁵⁴² eksponuje go w kontekście surrealistów,

⁵⁴⁰ C. Nelson, *Precocious Children and Childish Adults: Age Inversion in Victorian Literature*, Baltimore 2012.

⁵⁴¹ H. Ellis, *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexular Characters*, Nowy Jork 1894, s. 447.

⁵⁴² W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londyn 1991.

którzy kobiety woleli widzieć jako muzy, odnosząc się z dystansem do ich artystycznych działań. Autorka wskazuje na strategie podejmowane przez kobiety, służące wyrwaniu się z zastanych ram społecznych, jak również ukazuje ich efekty. Podobnie czyni Amelia Jones⁵⁴³ w kontekście nowojorskiego dadaizmu, naznaczonego wojenną traumą i kryzysem męskości, wobec którego podejmuje twórczość dadaistki Elsy von Freytag-Loringhoven. Autorki w swoich rozważaniach pokazują tło, na którym rozwijała się nowoczesna twórczość artystyczna, ufundowana na specyficznym myśleniu o płci, które pobrzmiewa również w przypadku O'Keeffe oraz artystek związanych z kręgiem Stieglitza i było przedmiotem refleksji Pyne⁵⁴⁴.

Tekst Coatesa w szczególny sposób odnosi się do tych koncepcji, pobrzmiewa w nim bowiem wiktoriański sposób myślenia o kobiecie. Amerykańska myśl, dążąca do przewartościowania tego, co dotąd męskie i kobiece, wydaje się w nim nieobecna. Autor pokazuje O'Keeffe jako kierowaną wyłącznie emocjami, a jej sztukę jako pochodzącą z wnętrza, nie zaś inspirowaną zewnętrznymi impulsami. Malarka związana zostaje z tym, co esencjonalnie kobiece. Zarówno kobiecość, jak i emocjonalność, znamionujące jej malarstwo, nie są wartościowane w pełni pozytywnie. Gdyby nie zostały poskromione przez Stieglitza, a więc mężczyznę, kariera O'Keeffe wydawałaby się niemożliwa. Wypowiedź Coatesa, w porównaniu do tekstów Rosenfelda i Seligmanna, ukazuje kobiecość jako wymagającą męskiej kurateli. Zjawisko to zostało rozpoznane dotychczas w badaniach prowadzonych przez Pyne, która zauważyła, iż budowanie wizerunku artystek kręgu Stieglitza wokół figury kobiety-dziecka, której historyczny rys zaprezentowałam powyżej, było częstą praktyką⁵⁴⁵. Coates, choć pozostawał poza kręgiem, zdaje się ten zabieg przejmować i używać w swojej narracji na temat O'Keeffe. Owo zjawisko jest tym bardziej frapujące, że wypowiedź ta jest chronologicznie najpóźniejsza i napisana została na łamach liberalnego pisma. Niemniej, ukazuje ona konserwatywne poglądy wciąż w tamtym okresie aktualne, pokazując, iż uprzedzenia wobec kobiet w późnych latach dwudziestych wciąż mogły pozostawać w mocy.

Ukazywanie kobiet jako emocjonalnych i naiwnych, nie radzących sobie z działaniem w rzeczywistości zorganizowanej przez mężczyzn, znajduje wytłumaczenie w studium wspomnianej w tej pracy wielokrotnie Fryd. Wskazuje ona, iż rozpoczęta na

⁵⁴³ A. Johns, *op. cit.*

⁵⁴⁴ K. Pyne, *op. cit.*, s. 154–156.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, s. 146.



przełomie XIX i XX wieku społeczna rewolucja i emancypacja kobiet zaowocowała w latach trzydziestych tendencją zgoła odwrotną, powracającą do najbardziej konserwatywnych i wiktoriańskich modeli kobiecości z epoki poprzedniej⁵⁴⁶. Owa tendencja fetysyzowała kobietę jako anioła i strażniczkę domowego ogniska, obowiązkowo zamkniętego w domowej przestrzeni, gdyż kontakt z zewnętrznym światem mógłby okazać się dla kobiety zbyt wielkim wyzwaniem i w efekcie zagrożeniem. Zjawisko to nasilił nadchodzący kryzys ekonomiczny, podważający pozycję mężczyzn jako aktywnych zawodowo i odpowiedzialnych za byt własnych rodzin. Powrót do modeli kobiecości, wydających się już być przebrzmiałymi, zdaje się służyć ochronie traconej przez nich pozycji w dobie wielkiego kryzysu. Być może opisywany przez Fryd mechanizm ma swoje źródła wcześniej, jeszcze w końcówce lat dwudziestych, kiedy pierwsze symptomy zarówno ekonomicznego, jak i obyczajowego przesilenia, zaczynają być widoczne i zdają się, jak widać to na przykładzie tekstu Coatesa, wpływać na dyskurs.

3.4.2. Anarchistyczny modernizm

Interesującym aspektem tekstu Coatesa jest też i to, że powyższa charakterystyka O'Keeffe jako artystki, która została skonstruowana częściowo wobec elementów konserwatywnego porządku, służy usytuowaniu jej twórczości w obrębie zjawiska modernizmu, plasującego się na przeciwległym, bo postępowym biegunie. Autor rozważał czym jest i czym wyróżnia się modernizm, pisząc o nim w odniesieniu do działań Stieglitza oraz jego szerokiej i międzynarodowej definicji. Sztuka O'Keeffe w wyniku namysłu nad modernizmem została przetestowana pod koniec artykułu na okoliczność plasowania się, lub nie, w modernistycznym idiomie.

Po raz pierwszy kwestia modernizmu pojawiła się w akapicie otwierającym tekst. Coates opisał w nim działania Stieglitza w 1915 roku, kiedy wspomniana już przyjaciółka O'Keeffe odwiedziła prowadzoną przez niego galerię 291, aby zaprezentować mu prace artystki. Coates ujął to w następujący sposób: „Pod koniec mrocznego popołudnia w listopadzie 1915 roku Anita Pollitzer wkroczyła do małej galerii obrazów przy Piątej Alei numer 291, gdzie od kilku lat Alfred Stieglitz wystawiał obrazy francuskich modernistów przed spojrzenie skonsternowanej i rozsierdzonej

⁵⁴⁶ V. Fryd, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁴⁷ „Toward the close of gloomy afternoon in November, 1915, a girl named Anita Pollitzer walked into the little picture gallery at 291 Fifth Avenue where for several years Alfred Stieglitz had been exposing the paintings of the French modernists to the gaze of a dismayed and irritated public”.

⁵⁴⁸ „One of the cruellest misconceptions ever perpetrated was that by which the modern painters came to be called „intellectual”. Its implications still remain to confuse the layman and stultify the artist in spite of the fact that by now everyone should know that the only mental process involved in non-representational art is negation, eliminating or otherwise nullifying the methods – of perspective, foreshortening, highlighting and shadowing – by which the older painters ally, the modern artist starts from scratch”.

⁵⁴⁹ A. Jones, *op. cit.*, s. 2–33.

⁵⁵⁰ W.I. Homer, *op. cit.*, s. 179–180.

⁵⁵¹ F. Naumann, *op. cit.*, s. 15–80.

publiczności”⁵⁴⁷. Modernizm został więc odniesiony do działań samego Stieglitza, który znany był ze swoich promotorskich przedsięwzięć i fascynacji nowoczesną sztuką, co było przedmiotem szczegółowego omówienia w poprzednich rozdziałach tej pracy.

Kolejne akapity artykułu czynią rozumienie modernizmu przez autora bardziej konkretnym. Pisał on o nim w następujący sposób: „Jednym z najbardziej okrutnych nieporozumień, jakie kiedykolwiek popełniono, było nazwanie modernistycznych malarzy intelektualistami. Ta implikacja wciąż wprowadza w błąd amatorów sztuki i umniejsza rolę artysty, pomimo iż wszyscy powinni wiedzieć, że jedynym mentalnym procesem, odgrywającym rolę w sztuce nieprzedstawiającej, jest negacja, eliminacja, czy innymi słowy unieważnienie metod, przez które starzy malarze tworzyli jedną grupę, malując podobnie, takich jak zasady perspektywy i towarzyszące im skróty oraz światłocien; malarz modernista zaczyna bowiem od zera”⁵⁴⁸. Modernistyczna sztuka w tekście Coatesa jawi się jako zupełnie pozbawiona zasad, odrzucająca wszystko to, co tkwi w tradycji malarskiej.

Należy również zaznaczyć, iż sposób powstawania modernistycznego dzieła w świetle tekstu Coatesa jest w gruncie rzeczy antyintelektualny i nastawiony na negację. Coates wydaje się w tym miejscu czerpać z ówczesnych praktyk artystycznych i towarzyszącego im języka. Zwłaszcza środowisko dadaistyczne korzystało z antyintelektualnych sił, przypadku i negacji⁵⁴⁹. W opisywanym okresie, jak zaświadcza o tym Homer, dadaistyczny krąg działający pod wodzą Arensberga silnie oddziaływał na nowojorskie środowiska artystyczne i intelektualne⁵⁵⁰. To także czas, kiedy w mieście działał Marcel Duchamp, najbardziej charyzmatyczna postać ruchu dadaistów. Wraz z nieustępującymi mu zaangażowaniem Manem Rayem oraz Francisem Picabia, Duchamp tworzył kolejne szokujące dzieła, kontestujące dotychczasowe zasady sztuki, jak i brał udział w licznych skandalach⁵⁵¹. Dadaistyczne widzenie sztuki musiało być bliskie także samemu Coatesowi, który sympatyzował z ruchem, tworząc dadaistyczną literaturę.

Antyintelektualizm jawi się jako znacząca cecha modernizmu. Dzieło sztuki ma być owocem działania automatycznego lub nieświadomego, jak chcieli tego zwłaszcza dadaści, a potem surrealiści. Dadaistyczny manifest, opublikowany przez Tristana



Tzarę, głosił, iż „Słowo *dada* wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych, którą z dnia powszedniego i w całym brutalnym realizmie wiernie przyjmuje sztuka dadaistyczna ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche. (...) *Dada* nie znaczy nic (...) – *dada* powstaje w ustach”⁵⁵². O irracjonalności epoki pisali szeroko i inni uczestnicy tych zjawisk artystycznych. Hans Richter, kronikarz dadaizmu, powiedział o nim przez pryzmat powyższego manifestu Tzary w następujący sposób: „Nie można zrozumieć *dada*, nie będąc świadomym wielkiego napięcia intelektualnego, towarzyszącego jego rozwojowi”⁵⁵³. Dalej zaznaczył „Te negatywne definicje dadaizmu powstały w wyniku odrzucenia tego, co odrzucić należało”⁵⁵⁴.

Sposób myślenia o dadaizmie, wcześniejszy względem omawianego tu tekstu o prawie piętnaście lat, pokazuje umocowanie pewnego typu modernistycznej refleksji, która wobec zmienionej nowoczesnej świadomości czasu pozostawała kontestatorska. To, co negatywne, a wypływające z odbywającego się dziejowego progresu, staje się punktem odniesienia i argumentem za odrzuceniem racjonalnego i celowego, których wszechobecność postrzegana jest jako zagrożenie.

Podobne, co w przypadku dadaistów, odrzucenie dynamiki postępu widoczne jest też w samym kręgu Stieglitza, na łamach pism wydawanych przez tego nowojorskiego promotora. Dallet Fuguet w wydaniu *Camera Work* z 1906 roku⁵⁵⁵ zwrócił uwagę na kategorię tajemniczości jako ważną dla formowania się języka artystycznego. Zauważył, iż łączy ona różne dziedziny egzystencji i, pomimo swojej nieprecyzyjności, pozwala ująć pewną niewyraźną innymi słowami część życia. Zawiesił w swoim tekście wiarę w ciągły progres rozszerzający ludzką wiedzę, wskazując na to, iż pewne obszary mogą pozostać nie w pełni poznanymi. Benjamin De Casseres w tekście zatytułowanym *The Ironic in Art*⁵⁵⁶ z 1912 roku wskazywał na ironię jako narzędzie pomocne zarówno w tworzeniu, jak i odbieraniu sztuki. Tekst ten stanowił wstęp do rozważań, które autor zaprezentował także w kolejnym roku na łamach *Camera Work*, pod tytułem *The Renaissance of the Irrational* z 1913 roku⁵⁵⁷. Pisał, iż irracjonalizm jest nową siłą napędzającą nowoczesną refleksję nad amerykańskością.

⁵⁵² T. Tzara, *Manifest dadaistyczny 1918 roku*, w: *Artyści o sztuce*.

Od Van Gogha do Picassa, red. E. Grabska, Warszawa 1969.

⁵⁵³ H. Richter, *Dadaizm*, Warszawa 1983, s. 14.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, s. 50.

⁵⁵⁵ D. Fuguet, *Mystery*, „*Camera Work*” nr 14/1906, s. 49.

⁵⁵⁶ B. De Casseres, *The Ironic in Art*, „*Camera Work*” nr 38/1912, s. 17–18.

⁵⁵⁷ B. De Casseres, *The Renaissance of the Irrational*, „*Camera Work*” nr 6/1913, s. 22–23.

Zwrócił uwagę, iż ośmieszenie, zakwestionowanie, a następnie zawieszenie klasycznej logiki może pozwolić na bardziej celne ujęcie rzeczywistości, tkwiącej w ciągłym ruchu. Twierdził, iż intuicja stanowi zdecydowanie lepsze narzędzie dla poznania złożonej rzeczywistości, a ludzki umysł nie jest perfekcyjną maszyną, mogącą działać tylko według matematycznych zasad. Apelowal więc o włączenie sił irracjonalnych w kanon mentalnych procesów, wierząc w ich znaczącą rolę w procesie zdobywania wiedzy o rzeczywistości i konceptualizowania nowoczesnego, szybko zmieniającego się czasu.

Kwestia irracjonalizmu i zawieszenia zasad sztuki, pojawiająca się w tekście Coatesa, okazuje się mieć szeroką tradycję sięgającą poprzedniej dekady i różnych kręgów artystycznych. Na problem ów globalnie spojrzał także kanadyjski badacz Alan Antliff, zajmujący się ideologią anarchistyczną. W książce *Anarchist Modernism* wskazuje on, iż amerykańska kultura początku XX wieku ukształtowana została przede wszystkim w oparciu o ideologie lewicowe, ze szczególnym uwzględnieniem anarchizmu⁵⁵⁸. Zaznacza, iż modernistyczny idiom z jego nastawieniem na ciągłą zmianę nie byłby możliwy bez kontestatorskiej natury anarchizmu. Uznaje więc anarchizm za siłę odgrywającą sprawczą rolę w formowaniu się nowoczesności. Sztuka spod znaku modernizmu zostaje przez niego określona jako zasadzona na kontestacji wszelkich zasad, której celem staje się wyzwolenie jednostek i dostarczenie im wiedzy o samych sobie i otaczającej ich rzeczywistości.

W efekcie tak przeprowadzonych przez Coatesa rozważań na temat modernizmu, zjawisko to jawi się jako powiązane ze sferą irracjonalności, odrzuceniem intelektualnych reguł oraz skierowaniem uwagi na instynkt i wewnętrzne czucie. Na przecięciu omawiających modernizm i przedstawiających twórczość O’Keeffe fragmentów tekstu pojawia się wyjątkowa diagnoza na temat nowoczesnego idiomu artystycznego. Zostaje on powiązany z wszystkim tym, co łączy się z żeńską stroną egzystencji. Jest niestały, instynktowny i pochodzący z wnętrza podmiotu.

Powyższy zestaw cech, które towarzyszą refleksji nad tym co modernistyczne, towarzyszy również kondycji kobiety artystki, wyłaniającej się z tekstu i sięgającej swoimi korzeniami wykluczającej tradycji wiktoriańskiej. O ile cechy posiadane przez

⁵⁵⁸ A. Antliff, *op. cit.*, s. 2–10.



O'Keeffe zostają przez autora zwaloryzowane negatywnie, o tyle gdy przypisane są one zjawisku artystycznemu, zyskują pozytywny wymiar. Emocjonalność malarki zdaje się być dla Coatesa zagrożeniem dla jej kariery, jednak gdy charakteryzuje ona fenomen artystyczny, wówczas takiej waloryzacji zostaje pozbawiona.

Dyskursywna konstrukcja kategorii modernizmu, która wyłania się z niniejszego tekstu, jest więc eklektyczna, a cechy znamionujące artystyczne zjawiska nowoczesności zmieniają swoją wartość zależnie od kontekstu, w którym występują. Refleksja Coatesa komplikuje się jeszcze mocniej w momencie, gdy autor próbuje umieścić O'Keeffe w modernistycznym idiomie, sprawdzając przystawalność jej sztuki względem ram nowoczesności.

3.4.3. Nowoczesny idiom

W ostatnich akapitach swojego tekstu Coates usytuował O'Keeffe w obrębie modernizmu. Sprawdził, na ile jej działania mieszczą się w zakresach nowoczesności i w jakim stopniu wykraczają poza zakreślone przez niego zarysy zjawiska. Napisał następująco: „W wyrafinowany sposób ona zupełnie nie jest modernistką; nigdy nie czytała Freuda; nie lubi gierki, nosi długie spódnice i długie włosy, wreszcie nigdy nie była we Francji. Niemniej, jest żarliwą feministką”⁵⁵⁹.

Modernistyczność, pomimo iż wcześniej nakreślona przez Coatesa w odniesieniu do odrzucenia wszelkich zasad, w omawianym fragmencie została doprecyzowana. Wiąże się z wątkiem psychoanalitycznym i wyrafinowaną formą, związaną z ciągłymi poszukiwaniami coraz to nowych rozwiązań, co zostało poruszone także przez innych autorów przypatrujących się tej kwestii oraz omówione w poprzednich częściach tej pracy. W wypowiedzi tej przebija także wątek europejskiego kompleksu, który zajął ważne miejsce w rozważaniach nad poprzednio przytoczonymi wypowiedziami krytyki artystycznej z lat wcześniejszych.

Niewątpliwie nowym aspektem modernistycznej kategorii, który pojawił się w omawianym tu tekście, jest ten związany z modą. O'Keeffe w tkance tekstu (i w kontrze wobec nowoczesnej manieri

⁵⁵⁹ „She is, in the sophisticated sense, not a modern at all; she has never read Freud; doesn't like plays, wears long skirts and long hair, and has never been to France. She is however, an ardent feminist”.

ilustracji, towarzyszącej jej profilowi w *New Yorkerze*, która bardziej niż ilustracją do tekstu jest ilustracją do twórczości malarki) na powrót zostaje ukazana w sposób konserwujący dawne, wiktoriańskie modele kobiecości. Jej strój oraz fryzura – spódnica i długie włosy – mają być zachowawcze. Autor porównał w tym miejscu wizerunek O'Keeffe z wizerunkiem nowej kobiety – ikony modernistycznego czasu.

Wizerunki nowoczesnych kobiecych sylwetek i krojów ubrań, pochodzące z pierwszych dwóch dekad XX wieku, są szeroko rozpowszechnione. Były seryjnie reprodukowane w kobiecych magazynach oraz masowo pokazywane w reklamach, drukowanych na stronach coraz to nowych czasopism, w tym na łamach omawianego tu wydania *New Yorkera*. Patricia A. Cunningham w książce *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*⁵⁶⁰ pisze, iż kobiecy strój początków XX wieku ostatecznie uwolnił żeńską garderobę od elementów związanych z ujarzmianiem kobiecego ciała. Wskazuje, iż w powszechnej świadomości strój lat dwudziestych jest namacalnym dowodem na przemiany społeczne, których punkt kulminacyjny przypadł na początek wieku i w ramach których doszło do włączenia kobiet w przestrzeń publiczną. W efekcie garderoba kobiet zaczęła być lekka oraz pozbawiona elementów deformujących ciało i podkreślających jego krągłości. Stała się niezwykle geometryczna, dążąc, w kontrze do dotychczasowej tradycji mody, do ukrycia kobiecego ciała, czyniąc je androgynicznym. Strój stał się też zdecydowanie krótszy, a spódnice i sukienki częstokroć odkrywały kobiece kostki i łydki. Ponadto zmianie uległa kobieca fryzura oraz makijaż. Ta pierwsza, podobnie jak strój, stała się niezwykle krótka, nawiązując do uczesania dotąd przysługującego wyłącznie mężczyznom. Makijaż stał się natomiast zdecydowanie ciemniejszy niż dotąd i bardziej wyrazisty.

Kwestia wizerunkowa, związana z funkcjonowaniem O'Keeffe na artystycznej scenie Nowego Jorku była niezwykle ważką. Jej image był przedmiotem wzmożonych działań zarówno Stieglitz, jak i O'Keeffe, a ich pomysły częstokroć były zgoła odmienne, doprowadzając w połowie lat dwudziestych do przejęcia przez malarkę kontroli nad własnym wizerunkiem, który od tej chwili znalazł się całkowicie pod jej kontrolą.

⁵⁶⁰ P. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent 2003, s. 1-4.



Tuż po debiucie artystki jej wizerunek – podobnie jak malarska kariera – stał się przedmiotem wyłącznych promotorских działań Stieglitza. Akcentował on przede wszystkim kobiecość malarki, zarówno na płaszczyźnie tekstualnej, jak i wizualnej. Ta pierwsza z dróg kreowania jej wizerunku manifestowała się w tekstach krytycznych, pisanych przez zaprzyjaźnionych i sympatyzujących ze Stieglitzem autorów. Część z nich została przywołana w poprzednich rozdziałach, gdzie kobiecość twórczyni stawiała się przedmiotem namysłu, a autorzy rozważali wpływ kobiecej płci na twórczość.

Druga droga polegała na działaniach samego Stieglitza, który wykonywał zdjęcia O’Keeffe, budując przez nie jej wizerunek. Łącznie wykonał ich 329, wykorzystując w nich różne konwencje, od klasycznego portretu, po akt. Wiele z nich pokazuje tylko detale, dłonie czy szyję artystki. Jak pisałam w artykule *Georgia O’Keeffe: kobieta, chłopczyca, dandyska*⁵⁶¹, najważniejsza dla procesu tworzenia artystycznego image’u malarki zdaje się być pewna część ogółu fotografii, na których ciało O’Keeffe ukazywane jest na tle jej obrazów i naśladuje kształty uwiecznione na malarskich kompozycjach. Jedną z najczęściej reprodukowanych fotografii przedstawiających O’Keeffe na tle własnego obrazu jest *Georgia O’Keeffe: A Portrait – Head* z 1918 roku. W czarno-białym kadrze Stieglitza znalazł się obszerny fragment kompozycji malarskiej, zawieszony na galeryjnej ścianie, oraz ujęta od szyi w górę kobieta, wznosząca ręce ku górze. Jak sygnalizuje już tytuł fotografii, przedstawiona została na niej O’Keeffe i to właśnie sposób prezentacji jej osoby wydaje się być najciekawszym aspektem zdjęcia. Postać artystki, znajdująca się w dolnej partii kadru, zajmuje mniej niż połowę zdjęcia, a jej twarz nie stanowi najważniejszego punktu kompozycyjnego, co jest zabiegiem osobliwym, zważywszy na intencjonalnie portretowy charakter fotografii. Główny akcent został położony na ręce O’Keeffe. Są one wzniesione ponad głowę i ułożone w nienaturalny sposób, odzwierciedlający jednak przebieg linii widocznych w kompozycji malarskiej, znajdującej się za artystką. Górną część wypełnia natomiast fragment obrazu o cechach charakterystycznych dla twórczości O’Keeffe, z typowymi dla niej falistymi kształtami oraz obłymi i delikatnymi konturami. Częściowe ukazanie kompozycji malarskiej uniemożliwia jednak jej pewną identyfikację, choć można przyjąć, że jest to najprawdopodobniej jedno z płócien pochodzących z tzw. serii muzycznej, tworzonej około 1917/18 roku, czyli w czasie tożsamym z okresem

⁵⁶¹ K. Rosiejka, *Georgia...*, op. cit.

wykonania przez Stieglitza omawianej fotografii. Sztuczne ustawienie modelki, która, zważywszy na przebiegający w dolnej partii zdjęcia gzyms dzielący ścianę, musiała pozować w mało komfortowej pozycji, jak również interesujące skadrowanie zdjęcia, zdradza ciekawy koncept, zaproponowany tu przez fotografa. Za sprawą wyżej opisanych zabiegów, zaakcentowany zostaje związek artystki z obrazem – bliski, cielesny i fizyczny jej kontakt z płótnem. Fakt, iż układ ciała jest tu kontynuacją linii widocznych w obrazie, a ciemne rozpuszczone włosy korespondują z cieniem zajmującym dolną partię pola obrazowego, zamazaniu ulega granica pomiędzy autorką i płótnem. Stieglitz, podobnie więc jak czynili to w swoich tekstach wcześniej opisani krytycy, przez swoją fotografię rozpuszcza cezurę rozdzielającą osobę twórczyni i efekt jej pracy. Mechanizm zamazywania granic między O’Keeffe i jej kompozycjami jest także widoczny w pozostałych zdjęciach wykonanych przez Stieglitza⁵⁶².

W 1921 roku w nowojorskiej The Anderson Galleries Alfred Stieglitz wystawił wiele swoich prac fotograficznych ukazujących O’Keeffe, w tym również akty, uzupełniając je o obrazy malarki. Tym samym ekspozycja zyskała niespotykaną kobiecą aurę, gdzie za sprawą dzieł obojga twórców stworzono klimat zmysłowości, bijącej nie tylko z odważnych fotografii, ale także z abstrakcyjnych kompozycji, w których wielu odbiorców upatrywało zarysów kobiecego ciała i intymnej anatomii, sugerowanych zresztą wprost wyżej opisaną fotograficzną praktyką Stieglitza. W wyniku obu powyższych zabiegów, których bezpośrednim pomysłodawcą i architektem był Stieglitz, twórczość artystki została w konsekwencji uznana za ikoniczną dla twórczości kobiecej, czyli takiej, która mówi o doświadczeniu kobiecości językiem artystycznym rozpoznanym jako kobiecy⁵⁶³.

Sposób, w jaki O’Keeffe fotografowana była na zdjęciach portretowych pod koniec drugiej i na początku trzeciej dekady XX wieku, gdzie wizerunek abstrahowany jest od jej prac, również charakteryzuje się kobiecością. Nie jest ona jednak wzmocniana przez podkreślanie analogii pomiędzy kobiecym ciałem twórczyni a obłociami jej obrazów. Strój malarki wydaje się nie wyróżniać na tle jej rówieśniczek, a ona sama wpisuje się po prostu w ówczesną modę kobiecą. Nie jest to jednak strój nowoczesny, o jakim pisze Coates – ten zacznie być prawdziwie popularny dopiero od połowy lat dwudziestych. Być może uwaga autora

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ibidem*.



wynika więc właśnie z faktu, iż znał on O’Keeffe z aktów lub właśnie owych starszych fotografii, faktycznie nie pozwalających na połączenie wizerunku abstrakcjonistki z modnym w latach późniejszych wizerunkiem chłopczycy, co jednakowoż nie było efektem jej świadomych wyborów, ale achronologicznej lektury tych prac przez Coatesa.

Z całą pewnością można jednak powiedzieć, że O’Keeffe nie podążyła za modami, na co zresztą zwróciła uwagę O’Brien, widząc w tym zasadniczą wartość wizerunkową malarki. W kolejnych latach jej strój nie nawiązywał do wizerunku chłopczycy, znacznie przekraczając go w radykalnym adaptowaniu elementów męskiej garderoby i tworzeniu imagu wręcz androgynicznego, a nawet związanego z płciową transgresją. Jak wskazuje jedna z biografek artystki Laurie Lisle, bliscy O’Keeffe, kiedy mówili o artystce, zwracali uwagę na jej strój⁵⁶⁴. Był mocny i złożony w ogromnej mierze z elementów pochodzących z męskiej garderoby. W kolejnych latach taki wizerunek malarki na stałe do niej przylgnął i nie rozstała się z nim aż do swojej śmierci. Fotografia Ansela Adamsa z 1937 roku, kiedy wpływ Stieglitz na O’Keeffe był już znacznie mniejszy, a zdobyta przez kobietę rozpoznawalność pozwoliła jej kreować własny wizerunek na swoich zasadach, wywraca logikę wcześniejszych wizerunkowych zabiegów czynionych na artystycznym wizerunku abstrakcjonistki. O’Keeffe pokazana została na tle zachmurzonego nieba, a samo zdjęcie wykonano na pustyni w Nowym Meksyku, dokąd wyprowadziła się artystka. Kobieta pokazana jest wraz z Orvillem Coxem, swoim przyjacielem, a ich wygląd jest uderzająco podobny. Oboje noszą kapelusze z szerokim rondem oraz ciemne obszerne płaszcze. Brak makijażu i ukryte pod nakryciem głowy włosy nie zdradzają płci malarki. Strój artystki jawi się jako wyraźnie męski. Choć tendencje, polegające na transgresji elementów w stroju O’Keeffe, miały miejsce w czasie powstawania tekstu Coatesa, to zostały przez niego przemilczane, służąc, jak się okazało, koherencji budowanej przez niego narracji o malarce.

Drugi zarzut, skierowany wobec O’Keeffe przez Coatesa łączy się z odmówieniem jej miana modernistki ze względu na zbyt małe wyrafinowanie i nieoddawanie się ówczesnym podnietom. O’Keeffe nie mieści się według autora w stereotypowym wizerunku artystycznej osobowości, który Coates prawdopodobnie zapożyczył ze znanej sobie rzeczywistości francuskiej bohemy, pośród której

⁵⁶⁴L. Lisle, *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O’Keeffe*, Nowy Jork 2010, s. 97, 118.

3.4. MODERNISTKA FEMINISTYCZNA

⁵⁶⁵„(...) I was a very stupid fool not to at least paint as I wanted to and say what I wanted to (...)”.

Za: G. O’Keeffe (statement), *Alfred Stieglitz Presents One Hundred Pictures: Oil, Watercolors, Pastels, Drawings, by Georgia O’Keeffe, American* [katalog wystawy], Nowy Jork 1923.

⁵⁶⁶„Everyone has associations with a flower. You put out your hand to touch it, or lean forward to smell it, or maybe touch it with your lips almost without thinking, or give it someone to please them. But one rarely takes the time to really see a flower. I have painted what each flower is to me and I have painted it big enough so that others would see what I see”. Za: G. O’Keeffe (statement), *Fifty Recent Paintings by Georgia O’Keeffe* [katalog wystawy], Nowy Jork 1926.

spędził przecież swoją młodość. Powyższe stwierdzenie musi zachować jednak formę domniemania, gdyż autor nie określił w tekście *expressis verbis* co uznaje za czynniki składające się na wizerunek nowoczesnej artystki. O’Keeffe ze swoją niechęcią wobec psychoanalizy i współczesnych rozrywek, czemu wyraz dawała niejednokrotnie w swoich wypowiedziach, publikowanych w broszurach towarzyszących jej wystawom, nie jawiła się jako postać artystycznej i rozdyktowanej cyganerii. Także niechęć wobec wszelkich konwenansów, jak również jej bezkompromisowość, o której na początku tekstu wspominał przecież Coates, uniemożliwiały artystce skuteczne wpisanie się w dominujący obraz członka bohemy.

Powyższą niechęć artystki widać w jej wspomnianych powyżej wypowiedziach, które towarzyszyły ekspozycjom obrazów malarki. O’Keeffe zupełnie nie zależało na zdaniu innych, a własną artystyczną wolę chciała realizować bez względu na okoliczności, jak mówiła o tym w broszurze towarzyszącej jej wystawie z 1923 roku: „Byłam naprawdę głupia, nie malując tak, jak tego chciałam, i nie mówiąc tego, co miałam na myśli”⁵⁶⁵. W 1926 roku, kiedy łączenie jej sztuki z wątkami psychoanalizy było już niezwykle popularne, O’Keeffe zdecydowała się wyraźnie opowiedzieć przeciwko niej, mówiąc, iż zwłaszcza przedstawiane przez nią kwiaty nie są formami kobiecego ciała, ale po prostu floralnymi kompozycjami, wpisującymi się w martwą naturę. Jak podkreśliła wówczas malarka: „Každy ma jakieś skojarzenia z kwiatami. Wystawiacie swoją dłoń, aby je dotknąć, albo pochylacie się, by je powąchać, bądź też przystawiacie je wręcz bezmyślnie do ust, jak i dajecie je komuś, aby sprawić mu przyjemność. Ale rzadko poświęcacie kwiatom czas, aby je naprawdę zobaczyć. Ja namalowałam dokładnie to, co każdy kwiat dla mnie znaczy, i namalowałam je na tyle duże, tak aby każdy z was zobaczył to, co i ja widzę”⁵⁶⁶.

Przez pryzmat powyższych wypowiedzi, jak i tych już wcześniej przytoczonych w poprzednich rozdziałach, artystka wydaje się być raczej typem samotniczki, niż salonową lwicą, osobowością na miarę szalonych w swoich pomysłach dadaistów, przemierzających wówczas ulice Nowego Jorku.

Bezkompromisowość O’Keeffe jest natomiast łączona z innym zjawiskiem – feminizmem, kobiecą wolą do włączenia się



w rzeczywistość bez zważania na krzywdzące stereotypy, co także uwidocznili się w postawie malarki. O'Keeffe, jak pokazałam powyżej, wolała podążać własną drogą. Nie poddawała się modom ani promotorskim zabiegom Stieglitza. Sama w trzeciej dekadzie XX wieku dobierała sobie lektury oraz poszukiwała źródeł inspiracji do malowanych dzieł. Coates zdaje się tę odrębność zauważać, wskazując, iż O'Keeffe w pewnym sensie wymyka się modernizmowi, który chce rozumieć jako rodzaj aktualnej w opisywanych przez niego czasach mody.

Rozpoznanie dokonane przez Coatesa buduje więc napięcie pomiędzy kondycją chłopczycy, członkini artystycznego kręgu, a feministki. Dwie pierwsze wydają się być pozbawione pragnienia walki o płciowe równouprawnienie, feminizm natomiast – w formie, w jakiej był rozumiany w latach dwudziestych, o czym pisałam w drugiej części tej pracy – jawi się jako produktywna i uosabiana przez O'Keeffe siła, pozwalająca odmienić rzeczywistość artystyczną. Coates nie znajduje jednak słowa, które mogłoby opisać taką sfeminizowaną i nastawioną na równouprawnienie rzeczywistość artystyczną. Wydaje mu się ona wykraczać ponad horyzont amerykańskiego modernizmu.

Prowadzona przez Coatesa refleksja ma szczególny wymiar. Widoczne są w niej i aspekty wsteczne, konserwujące dawne przekonania i elementy zupełnie nowe. Wydaje się to świadczyć z jednej strony o transformacyjnym charakterze refleksji nad obecnością kobiet w świecie sztuki i jej modernistycznym wydaniem, z drugiej – o zmieniających się warunkach zewnętrznych związanych z wielkim kryzysem i kryzysem męskości. Wypowiedź Coatesa jest eklektyczna, tak jak wcześniejsza wypowiedź O'Brien, będąc symptomem problemów trapiących refleksję nad amerykańskim modernizmem w końcu lat dwudziestych. Z jednej strony widoczna jest chęć nowego dookreślenia czasów, z drugiej – kłopotliwe staje się zdystansowanie względem dotychczasowych elementów formujących modernizm.

Najciekawszym aspektem tekstu jest nowy sposób pisania o O'Keeffe, która ukazywana jest jako feministka, wpływająca na realność artystyczną. Zaakcentowana zostaje jej buntowniczość i chęć podążania swoimi ścieżkami oraz brak poszanowania dla dotychczasowych zasad sztuki. Jak jednak twierdzi Coates (konserwując dawne przekonania, pobrzmiwające w jego

eklektycznej wizji), na obserwowanym przez niego etapie kobiecość potrzebuje męskiej kurateli, która pozwoli się jej odnaleźć w świecie sztuki. To, co kobiece, choć jest pozytywne w kontekście myślenia o modernizmie, nie służy rozwojowi artystycznej kariery.

O'Keeffe w świetle rozważań Coatesa wychodzi poza modernizm, nie mieszcząc się w proponowanym przez tego autora sposobie jego rozumienia. Wydaje mu się wyprzedzać nowoczesność, zapoczątkowując feminizację sztuki, która niestety, w obliczu braku innych artystek, jawi się jako wciąż nieostra i niemożliwa do dookreślenia w 1929 roku.

PODSUMOWANIE

PODSUMOWANIE

⁵⁶⁷ W innych tekstach, zwłaszcza powstających od momentu debiutu artystki do połowy lat dwudziestych, rozpatruje się twórczość O'Keeffe pod kątem poruszanych przez nią tematów, estetycznych wrażeń generowanych przez jej prace, oraz sposobu malowania i artystycznej drogi. Później piszący koncentrują się na formalistycznych atutach, cenach osiągniętych na rynku sztuki przez prace O'Keeffe, oraz elementach biograficznych z życia malarki.

Kwestia amerykańskiego modernizmu pojawia się w recenzjach poświęconych O'Keeffe, pochodzącym z drugiej i trzeciej dekady XX wieku, z różną częstotliwością⁵⁶⁷. Pierwszym momentem jej intensywnego funkcjonowania jest okres tuż po debiucie artystki. Później powraca w okresie nieobecności malarki na scenie artystycznej, służąc popularyzacji jej twórczości. Zdecydowanie najczęściej kwestia ta poruszana jest w 1925 roku, podczas wystawy *Seven Americans*. W latach kolejnych powraca ona u niektórych piszących, starających się przemyśleć ją w kontekście zmian zachodzących w rzeczywistości pozaobrazowej, związanych z jednej strony z utrwaleniem się obecności kobiet w życiu społecznym, z drugiej zaś – z kryzysem ekonomicznym końca lat dwudziestych, wpływającym na dyskurs wokół płci. Wnioski, do jakich dochodzą autorzy, wielokrotnie odznaczają się podobieństwami do wypowiedzi wcześniejszych. Świadczy to o zakorzenieniu dyskursu krytyki artystycznej w wypowiedziach zastanych. Zmiany w analizowanym dyskursie wynikają natomiast z przemian społecznych i artystycznych inicjowanych poza dyskursem.

Teksty, które podejmują interesujące mnie w tej pracy zagadnienie, publikowane były w różnych tytułach. Znalazła się tu prasa nowojorska, zarówno pod postacią gazet codziennych, jak i magazynów. O modernistyczności i amerykańskości sztuki O'Keeffe pisano też czasami w tytułach lokalnych, wychodzących w innych amerykańskich metropoliach. Analizowane przeze mnie wypowiedzi drukowane były wreszcie w ogólnokrajowych magazynach o ogromnych nakładach i szerokim spektrum oddziaływania na zróżnicowane grupy czytelników. Trafiły również na strony niszowych wydawnictw o sztuce, adresowanych



do niewielkiego grona specjalistów. Część z wypowiedzi stanowią klasyczne recenzje, odpowiadające na potrzeby świata sztuki, przybliżające czytelnikom bieżące życie artystyczne oraz dokonujące jego wyrazistej i mocnej oceny. Inne teksty to prezentacje sylwetki malarki, popularyzujące jej twórczość i budujące pozycję w świecie artystycznym. Kwestie modernistycznej twórczości artystycznej, reprezentowanej przez O'Keeffe, oraz ustaleń, czym jest amerykańskość i nowoczesność, skupiały więc uwagę zróżnicowanych grup odbiorców i autorów. Część piszących zastanawiała się nad pracami malarki i otaczającym je kontekstem; inni koncentrowali się bardziej na promowaniu jej działań. Niektóre z tekstów, zwłaszcza z drugiej i początku trzeciej dekady XX wieku, próbują oswoić czytelnika z abstrakcją, podczas gdy te późniejsze wyraźniej nakierowane są na określenie istoty amerykańskość i modernistyczności, a wypowiedzi z końca lat dwudziestych koncentrują się na kwestiach stylistycznych.

Większą część analizowanych przeze mnie tekstów napisali autorzy związani z kręgiem Stieglitza. Świadczy to o tym, iż, zgodnie z dotąd istniejącymi rozpoznaniem, krąg Stieglitza odgrywał zasadniczą rolę w animowaniu nowojorskiego życia artystycznego, a w centrum jego uwagi znajdowała się dyskusja nad amerykańskością i modernistycznością. Oznacza to również, że twórczość O'Keeffe rzadziej była postrzegana przez krytykę spoza kręgu Stieglitza, jako skłaniająca do dyskusji o tym, co nowoczesne i amerykańskie. Możliwe jest także, iż ta grupa recenzentów nie była tak mocno, jak krąg Stieglitza, zainteresowana dokonywaniem szerokich rozpoznań otaczającej ich rzeczywistości artystycznej i pozaartystycznej, koncentrując się na zagadnieniach formy oraz stylu.

Przeprowadzone w tej pracy analizy pozwoliły na wskazanie pewnych, osadzonych w konkretnym czasie, tendencji, jakie funkcjonowały w praktyce pisarskiej o O'Keeffe jako przedstawicielce amerykańskiego modernizmu. Tuż po debiucie malarki piszący skoncentrowali się na scharakteryzowaniu jej prac i znalezieniu ekwiwalentów słownych dla tego, co jej twórczość wyróżnia z dotychczasowej tradycji artystycznej. Kwalifikowali jej działania jako bezpośrednio modernistyczne, a kwestia ich amerykańskość nie była jeszcze podnoszona. Modernizm znamionował się w tych rozpoznaniach jako nowoczesna forma operująca językiem abstrakcji, która otwiera sztukę na zupełnie nowe sposoby jej percepcji. Tym, co w modernizmie najważniejsze,

jest zaofiarowanie wolności, zarówno tej twórczej, jak i tej interpretacyjnej, widzom i artystom.

Postulowany tuż po artystycznym debiucie O'Keeffe, przez wówczas piszących Tyrella, Stieglitza, Fischera, sposób rozumienia jej prac, pozwalał wyrwać malarstwo z norm wieków ubiegłych. Taki sposób pisania zdaje się tkwić w sposobie myślenia o abstrakcji, będącej czymś zupełnie nowym na artystycznej scenie, wymagającym dookreślenia jej atutów, które mogłyby zafascynować publiczność. Działaniem nakierowanym na ten cel było niewątpliwie wskazanie przez Stieglitza na wówczas niezwykle popularną psychoanalizę, jako mogącą być pomocną w rozumieniu obrazów i zaciekawieniu nimi publiczności, wciąż nieoswojonej z radykalnie nową awangardą.

Temat płci jest niezwykle ważny dla krytyków, począwszy od drugiej dekady XX wieku. Został on zainicjowany przez pierwszego z piszących o O'Keeffe – Henry'ego Tyrella; u kolejnych autorów był jednak nie mniej widoczny. Wątek płci łączył się z próbami popularyzacji modernistycznej sztuki, pozwalając publiczności oswoić nowe malarstwo. Płeć pozwalała krytyce rozważać również to, czym jest amerykańskość, wiążąc się z dyskusjami poprzedzającymi przyznanie Amerykankom praw wyborczych. Służyła integracji kobiecego podmiotu w świecie sztuki z szerszymi społecznymi przemianami, dokonującymi się w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku. Także kobiecość samej O'Keeffe podlegała dookreśleniu. Została ona zanurzona w stereotypowym obrazie tego, co żeńskie, związane z delikatnością, emocjonalnością czy możliwościami reprodukcji. Tłumaczyła oryginalność sztuki malarki. Kobiecość, mająca znamionować jej twórczość, nie była więc, jak chciały dotąd niektóre badaczki recepcji prac O'Keeffe, owocem seksistowskiego działania, mającego marginalizować twórczość artystki. Przeciwnie, w świetle historycznego kontekstu zdaje się być określeniem pozytywnie wartościującym jej sztukę, odnoszącym się do innowacyjności jej płócien i otwierania nowego kobiecego horyzontu w sztuce.

Owy kobiecy horyzont był rozszerzany przez kolejnych piszących na początku następnej dekady. O'Keeffe pozostawała wówczas bierna wystawienniczo. Jednak Stieglitz – promotor jej kariery – starał się podtrzymać zainteresowanie opinii publicznej jej sztuką. Był to czas eksploracji wątków, istniejących w obrębie recepcji jej prac. Kwestia kobiecości została intensywnie wykorzystana, ale i znacznie rozwinięta przez wszystkich piszących:



Rosenfelda, Seligmanna i Tyrella. Przeprowadzone w drugiej części niniejszej pracy analizy pokazują, iż Stieglitz zainicjował myślenie o sztuce O’Keeffe jako poddającej się quasi-psychoanalitycznym interpretacjom. Autorzy tekstów opisywanych w drugiej części tej pracy znacznie poszerzyli ten problem i poddali go reinterpretacji, co świadczy o dokonujących się w tym kręgu intelektualnych przepływach w wyznaczaniu granic amerykańskiego modernizmu.

W latach 1920–1923 O’Keeffe nadal jawiła się ówczesnym jako wyjątkowa, bo kobieca, uczestniczka rzeczywistości artystycznej. Wątek przełożenia jej płci na malowane formy dominował analizowany w tej pracy namysł z wymienionego okresu. Nadal też mówiono o kobiecości stereotypowej. Wątek ten był jednak ściśle połączony z amerykańskością i nowoczesnością. Kobiecość pozostawała pozytywnie wartościowana, nie służyła marginalizacji twórczości malarki, czy zamknięciu jej w nieprzekraczalnych ramach kobiecego malarstwa, separujących ją od sztuki właściwej – stworzonej przez mężczyzn, jak wskazywały na to badaczki kariery O’Keeffe. Przeciwnie, kobiecość widziana była przez wszystkich wówczas piszących jako siła mogąca ulepszyć rzeczywistość artystyczną i ogólnoludzką, a tzw. kobiece domknięcie było, zdaniem piszących, światu niezbędne.

Kobiecość była włączona do dyskusji o nowoczesnej Ameryce. Autorzy analizowanych przeze mnie tekstów zastanawiali się nad otaczającą ich realnością i brakiem wyrazistej amerykańskiej tożsamości, domagającej się jej dookreślenia w państwie o coraz większych ambicjach, chcącym być światowym centrum w możliwie wszystkich dziedzinach. Namysł nad twórczością O’Keeffe był podszyty tożsamościowymi eksploracjami, inicjowanymi refleksją Bourne’a, Whitmanna, czy fascynacją psychoanalizą jako pomocną w masowych procesach dookreślenia. Do idei, zainicjowanych głosem Stieglitza, dołączyły więc w kolejnych latach inne intelektualne wątki, zyskujące w kręgu nowojorskich intelektualistów popularność.

Dyskursywne uwydatnienie poprzez sztukę pozytywnej roli kobiecości w procesach społecznych i możliwości myślenia o skomplikowanych relacjach wewnątrz amerykańskiego narodu doprowadziło do zyskiwania przez malarstwo abstrakcyjne coraz większej popularności. Za sprawą tekstów o sztuce przestało się ono w połowie lat dwudziestych jawić jako niezrozumiałe

konglomerat form, o czym świadczy przemiana dyskursu. Od połowy lat dwudziestych krytyka przestała koncentrować się na poszukiwaniu produktywnej społecznie roli dla abstrakcji, a skupiła się na kwestiach wyłącznie artystycznych.

Dyskurs pozytywnie waloryzujący kobiecość, jak choćby ten tworzony przez Tyrella, zwłaszcza w wypowiedzi z 1923 roku, domaga się też dalszych badań. Potencjalnie torując drogę dla innych artystek, powinien zostać przeanalizowany w odniesieniu do innych twórczyń tej dekady. Takie spojrzenie, dokonane nakładem badaczy zajmujących się amerykańską sceną artystyczną w latach dwudziestych, mogłoby w nowy sposób oświetlić wczesne kariery kobiet artystek oraz, szerzej, amerykańską scenę modernistycznej sztuki.

Rok 1925 wydaje się być istotnym momentem dla przemiany dynamiki dyskursu, eksponującego kwestię amerykańskiego modernizmu w odniesieniu do twórczości O’Keeffe. Odbyła się wtedy zbiorowa wystawa nowoczesnego amerykańskiego malarstwa pt. *Seven Americans*, na której znalazły się prace artystki. Z jednej strony w warstwie tekstowej towarzyszącej wystawie, stworzonej przez jej organizatora na łamach katalogu, kumulowały się dotychczasowe wątki myślenia o nowoczesnej amerykańskości, jako różnorodnej współnocie narodowościowej, etnicznej i płciowej, zmierzającej do kompletnego otwarcia na wielość i tolerancję. Z drugiej strony – był to czas niezgody na zastaną interpretację abstrakcji. Autorzy w kolejnych tekstach krytycznych zaczęli sprzeciwiać się psychoanalitycznej logice namysłu nad sztuką oraz ekspozycji esencjonalnej kobiecości; szukając innych wątków, które były ich zdaniem kluczowe w sztuce amerykańskiego modernizmu. Warto zauważyć, iż zmienił się również status piszących autorów. Coraz częściej nie byli to przyjaciele Stieglitza. Może to świadczyć o wzmożeniu zainteresowania sztuką O’Keeffe oraz namysłem nad amerykańskością i modernizmem.

Na zmianę dyskursu zdają się wpływać elementy spoza porządku dyskursywnego. Doszło wówczas m.in. do ugruntowania pozycji abstrakcji, która z osobliwości przekształciła się w dominującą tendencję, i jako taka nie wymagała dalszego zaciekawiania nią publiczności. Dotychczasowe wątki, poszukujące dla malarskiego modernizmu pozaartystycznego sensu, straciły na znaczeniu.



Prace O'Keeffe zaczęły być od 1925 roku rozpatrywane jako interesujące układy formalne.

Ugruntowanie zawodowej obecności kobiet w połowie lat dwudziestych również doprowadziło do zmiany dyskursu na ich temat. W przypadku O'Keeffe proces ten wzmacniała również rosnąca popularność malarki, co widocznie jest w wypowiedziach krytyki, opisującej *Seven Americans*. Niezwiązani ze Stieglitzem autorzy eksponowali swój sprzeciw wobec interpretacji, proponowanych w katalogach do poprzednich wystaw kobiety, polegających na esencjonalizowaniu abstrakcji artystki jako ekspozycji jej z gruntu kobiecego doświadczenia. Kolejni piszący zwrócili uwagę na coraz to inne aspekty działań O'Keeffe.

Od 1927 do 1929 roku autorzy wprowadzali nowe elementy w myśleniu o amerykańskiej i modernistycznej twórczości O'Keeffe. O'Brien charakteryzowała O'Keeffe jako artystkę świadomą, czerpiącą nie tyle ze swojego kobiecego instynktu, ile z zebranych doświadczeń artystycznych. Kobiecość w jej narracji nie jest dłużej dopełniającym składnikiem rzeczywistości i jej kobiecym domknięciem, ale alternatywną możliwością. O'Brien stworzyła nowy wzór artysty, który mieści w sobie to, co związane z kobiecością. McBride z kolei rozwijał dotychczasowe narracje o amerykańskości, które odnoszą się nie do poczucia amerykańskiej duchowej wspólnoty, ale do doświadczenia amerykańskiej metropolii. Uczucia towarzyszące przemieszczaniu się po nowoczesnych miastach, ujmowane przez O'Keeffe w obrazach i w ten sposób dostępne widzowi, widzi jako konstytutywne dla amerykańskiej kondycji sztuki. Amerykańskość nie jest już doświadczeniem amerykańskiej natury, ale miejskiej cywilizacji. Coates zaś uznał działania O'Keeffe za z gruntu feministyczne, dotyczące fundamentów sztuki.

Pomimo optymizmu, przebijającego z późniejszych recenzji, w postrzeganiu nowoczesnej Ameryki jako miejsca radykalnego otwarcia na różnorodność i awangardę w sztuce, pewne aspekty namysłu pozostawały jednak niezmiennie względem poglądów wyrażanych na początku dekady. U O'Brien pozostała dążność do usensownienia abstrakcji pozaestetycznym znaczeniem. U Coatesa zaś, być może w związku z wielkim kryzysem i nadciągającym społecznym kryzysem męskości – w tym męskości dotychczasowych domyślnych aktorów sceny artystycznej – ujawnił

się dystans wobec kobiet artystek. Kobiecość pokazana została jako niesamodzielna i wymagająca męskiej kurateli. Choć O'Keeffe jawiła się mu, jako twórczyni nowoczesna, to nie w pełni mogła, zdaniem autora, sprostać oczekiwaniom, jakie on sam żywił wobec modernistycznej sztuki. Coates określił kobiecość O'Keeffe jako nieostrą, wydając się być nadal niemożliwą dla znanego mu świata sztuki.

Kończąc niniejszą pracę, należy mocno zaznaczyć, że w analizach wyraźna jest ciągłość podejmowania kwestii płci. Początkowo kategoria płci służy oswojeniu i zrozumieniu abstrakcji, następnie angażowana jest w ustalenia związane z modernistycznym dyskursem tożsamościowym w Stanach Zjednoczonych, aż w końcu analizowanego okresu zaczyna być wiązana z wątkami feministycznymi i traktowana jako aspekt wyróżniający działania malarki. Pod koniec lat dwudziestych widoczne stały się również tendencje, chronologicznie wsteczne, w ramach których kobiecość zaczyna być postrzegana, na powrót, jako nie w pełni samodzielna i wymagająca męskiego nadzoru. Obraz kobiecości wyłaniający się z przeprowadzonych analiz, bez względu na analizowany rok, jest obrazem pozytywnym i zanurzonym w stereotypach. Wątek płci żywo współformował pojęcie amerykańskiego modernizmu. Jest on rozwijany na płaszczyźnie dyskursywnej, za sprawą namysłu nad źródłami nowoczesnej amerykańskiej tożsamości i dyskusji o sposobach oddziaływania nowej sztuki. Zjawisko amerykańskiego modernizmu kształtują także fenomeny pozadyskursywne: imigracja do Stanów Zjednoczonych, fascynacja psychoanalizą i polityczne równouprawnienie kobiet. Na poglądy o amerykańskim modernizmie żywo wpływała więc kategoria płci, która wyraźnie została uwydatniona przez krytykę artystyczną piszącą po raz pierwszy o nietypowej, bo kobiecej, uczestniczącej zmaskulinizowanego świata sztuki, jaką była Georgia O'Keeffe.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Alfred Stieglitz Presents Fifty – one Recent Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings by Georgia O’Keeffe [katalog wystawy], Nowy Jork: The The Anderson Galleries, 1924

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 and Alfred Stieglitz [katalog wystawy], red. Stieglitz Alfred, Nowy Jork: The Andreson Galleries, 1925

Bourne Randolph, *The Radical Will: Selected Writings 1911-1918*, red. Hansen Olaf, Berkeley: University of California Press, 1992

Brook Alexander, *February Exhibitions: Georgia O’Keeffe*, „The Arts” nr 3/1923

Breuning Margaret, *Seven Americans*, „New York Evening Post” 14.03.1925

Buffet Gabrielle, *Modern art and the Public*, „Camera Work” nr 6/1913

Burroughs Allan, *Studio and Gallery*, „New York Sun” 3.2.1923

Caffin Charles, *Of Verities and Illusions, Part III*, „Camera Work” nr 14/1906

Caffin Charles, *Impressionism: What is it?*, „Camera Notes” nr 3/1901

Carlos Williams William, *In the American Grain*, Nowy Jork: A. & C. Boni, 1925

Carpenter Edward, *The Drama of Love and Death: A Study of Human Evolution and Transfiguration*, Londyn, Nowy Jork: Mitchell and Kennerley, 1912

- Casseres Benjamin De, *The Great American Sexquake*, „The International” nr 8/1914
- Casseres Benjamin De, *Insincerity: A New Vice*, „Camera Work” nr 42/43/1913
- Casseres Benjamin De, *The Renaissance of the Irrational*, „Camera Work” nr 6/1913
- Casseres Benjamin De, *The Ironical in Art*, „Camera Work” nr 38/1912
- Coates Robert Myron, *Profiles: Abstraction – Flowers*, „New Yorker” nr 5/1929
- Cortissoz Royal, *Random Impressions in Current Exhibitions*, „New York Tribune” 11.2.1923
- Dell Floyd, *Intellectual Vagabondage*, Nowy Jork: George H. Doran Company, 1926
- Dell Floyd, *The Science of the Soul*, „The Masses” nr 8/9/1916
- Dell Floyd, *Women as World Builders: Studies in Modern Feminism*, Chicago: Forbes and Company, 1913
- Dow Arthur Wesley, *Composition*, Nowy Jork: Page and Company, 1913
- Ernst Meyer Agnes, *How Versus Why*, „291” nr 1/1915
- Fisher William Murrell, *The Georgia O’Keeffe Drawings and Paintings at 291*, „Camera Work” nr 49/50/1917
- Frank Waldo, *The Re-discovery of America: An Introduction to a Philosophy of American Life*, Nowy Jork: Charles Scribner’s sons, 1929
- Frank Waldo, *Time Exposures*, Nowy Jork: Boni and Liveright, 1926
- Frank Waldo, *Our America*, Nowy Jork: Boni and Liveright, 1919
- Fuguet Dallett, *Mystery*, „Camera Work” nr 14/1906
- Hartley Marsden, *Adventures in the Arts: Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets*, Nowy Jork: Boni and Liveright, 1921
- Hartman Sadakichi, *Puritanism its Grandeur and Shame*, „Camera Work” nr 32/1910
- Hartman Sadakichi, *On the Lack of Culture*, „Camera Work” nr 6/1904
- Hartman Sadakichi, *On the Vanity of Appreciation*, „Camera Work” nr 5/1904
- Haviland Paul, *untitled*, „291” nr 1/1915
- Haviland Paul, *untitled*, „Camera Work” nr 47/1914

- Haviland Paul, *Conception and Expression*, „Camera Work” nr 33/1911
- Hudson W. H., *A Man of Nature*, „MSS” nr 5/1923
- Huneker James, *The Pathos of Distance: A Book of Thousand and One Moments*, Nowy Jork: Charles Scribner’s sons, 1913
- Huneker James, „Henrik Ibsen” in *Iconoclasts: A book of Dramatists*, Nowy Jork: Charles Scribner’s sons, 1905
- McBride Henry, *Paintings by Georgia O’Keeffe: Decorative Art That Is Also Occult at the Intimate Gallery*, „New York Sun” 9.2.1929
- McBride Henry, *Georgia O’Keeffe’s Work Shown: Fellow Painters of Little Group Become Fairly Lyrical Over It*, „New York Sun” 15.1.1926
- McBride Henry, *Abstract Curious Responses to Work of Miss O’Keeffe on Others; Free without Aid of Freud, She Now Says Anything She Wants to Say*, „New York Herald” 4.2.1923
- O’Brien Frances, *Americans We Like: Georgia O’Keeffe*, „Nation” nr 125/1927
- O’Keeffe Georgia, *To MSS and Its 33 subscribers and Others Who Read and Don’t Subscribe, Letter to the editor*, „MSS” nr 4/1922
- Oppenheim James, *What Jung Has Done*, „New Republic” nr 7/1916
- Rassay Charles, *untitled*, „Camera Work” nr 47/1914
- Read Helen Appleton, *The Feminine View – Point in Contemporary Art*, „Vogue” nr 71/1928
- Read Helen Appleton, *The Arts, New York Exhibitions: Seven Americans*, „The Arts” nr 4/1925
- Read Helen Appleton, *Georgia O’Keeffe – Woman Artist Whose Art is Sincerely Feminine*, „Brooklyn Sunday Eagle Magazine” 6.4.1924
- Read Helen Appleton, *New and Views on Current Art: Alfred Stieglitz Presents 7 Americans*, „Brooklyn Daily Eagle” 15.3.1925
- Rood Ronald, *The Origin of the Poetical Feeling in Landscape*, „Camera Work” nr 11/1905
- Rosenfeld Paul, *Port of New York: Essays on Fourteen American Moderns*, Nowy Jork: Harcourt, Brace and Company, 1924
- Rosenfeld Paul, *The Paintings of Georgia O’Keeffe: The Work of the Young Artist Whose Canvas Are to Be Exhibited in Bulk For The First Time This Winter*, „Vanity Fair” nr 19/1922
- Rosenfeld Paul, *American Painting*, „The Dial” nr 12/1921
- Search Light [Waldo Frank], *Profiles: Alfred Stieglitz*, „New Yorker” 18.4.1925



- Sélavy Rose, *Some French Moderns Says McBride*, Nowy Jork: Société Anonyme, 1922
- Seligmann Herbert, *Why Modern' Art? Six artists in Search of Media for Their Various Capricious Spirits Demonstrates That Modern Art Is Not Merely Contemporary Art*, „Vogue” nr 62/1923
- Seligmann Herbert, *Georgia O'Keeffe, American*, „MSS” nr 5/1923
- Seligmann Herbert, *The Negro Faces America*, Nowy Jork: Harper, 1920
- Steichen Edward, *Art in Relation to Life*, „Camera Work” nr 2/ 1903
- Stieglitz Alfred, *Georgia O'Keeffe, C. Duncan – Rene – Lafferty*, „Camera Work” nr 48/1916
- Strand Paul, *Georgia O'Keeffe*, „Playboy: A portfolio of Art and Satire” nr 9/1924
- Strauss J.F., *Symbolism*, „Camera Notes” nr 1/ 1901
- Tridon Andre, *Psychoanalysis, Its History, Theory and Practice*, Nowy Jork: B.W. Huebsch 1921
- Tyrell Henry, *Art Observatory: High Tide in Exhibitions Piles Up Shining Things of Art: Two Women Painters Lure wits Sauve Abstractions...*, „New York World” 4.2.1923
- Tyrell Henry, *New York Art Exhibition and Gallery Notes: Esoteric Art at 291*, „Christian Science Monitor” 4.5.1917
- Tyrell Henry, *New York Exhibitions and Gallery News: Animadversions on the Tendencies of the Times in Art – School for Sculpture on New Lines, Georgia O'Keeffe – C. Duncan, Rene Lafferty*, New York, 291, 23/05-05/07/1916, „The Christian Science Monitor” 2.6.1916
- Wilson Edmund, *The progress of psychoanalysis*, „Vanity Fair” nr 16/1920
- Van Wyck Brooks, *The Times of Melville and Whitman*, Nowy Jork: E.P. Dutton, 1947
- Van Wyck Brooks, *America's Coming Of Age*, Nowy Jork: B.W. Huebsch, 1923
- Van Wyck Brooks, *The Wine of Puritans*, Londyn: Sisley's ltd, 1908
- Zayas Marius de, *Modern Art in Connection with Negro Art*, „Camera Work” nr 48/1916
- Zayas Marius de, *untitled*, „291”, nr 12/1916
- Zayas Marius de, *untitled*, „291” nr 7/8/1915
- Zayas Marius de, *untitled*, „291” nr 4/5/1915
- Zayas Marius de, *untitled*, „291” nr 1/1915

- Zayas Marius de, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, Nowy Jork: 291, 1913
- Zayas Marius de, *The Sun Has Set*, „Camera Work” nr 39/1912
- Zayas Marius de, *Pablo Picasso*, „Camera Work ” nr 34/35/1911
- NN, *Women Painters of America Whose Work Exhibits Distinctiveness of Style and Marked Individuality*, „Vanity Fair” nr 18/1922
- NN, *Artists Who Paints for Love Gets 25.000\$ for Six Panels*, „New York Times” 16.4.1928.
- NN, *I Can't Sing So I Paint! Says Ultra Realistic Artist; Art is Not a Photography – It Is Expression of Inner Life! Miss Georgia O'Keeffe Explains Subjective Aspects of Her Work!*, „New York Sun” 5.12.1922

Literatura przedmiotu

- Abrahams Edward, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the origins of cultural radicalism in America*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1988
- Albright Daniel, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: University of Chicago Press, 2004
- Altman Susan, *The Encyclopedia of African-American Heritage*, Nowy Jork: Facts on File, 1997
- Antliff Allan, *Anarchist Modernism*, Chicago: University of Chicago Press, 2001
- Austin John L., *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tł. Chwedeńczuk Bogdan, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993
- Bachtin Mihail, *Problem tekstu: próba analizy filozoficznej*, Londyn: Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, 1977
- Baigell Matthew, *Artists and Identity in 20th Century America*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Baker Jean, *Votes for Women: The Struggle for Suffrage Revisited*, Oxford: Oxford University Press, 2002
- Balken Debra, *Dove/O'Keeffe: Circles of Influence*, Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2009
- Balken Debra, *Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde*, Nowy Jork: American Federation of Arts, 2003
- Battersby Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington: Women's Press, 1994



- Baur John, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1958
- Beebe John, *A Clinical Encounter with the Cultural Complex*, w: *The Cultural Complex: Contemporary Jungian perspectives on Psyche and Society*, red. Singer Thomas, Kimbels Samuel, Nowy Jork: Bruner – Routledge, 2004
- Bello Patrizia di, Koureas Gabriel, *Other than the Visual: Art, History and the Sense*, w: *tychże, Art, History and the Sense 1830 to the Present*, Nowy Jork: Routledge, 2016
- Benke Britta, *Georgia O'Keeffe, 1887-1986: Flowers in the Desert*, Kolonia: Taschen, 2003
- Beneke Chris, *Beyond Toleration: The Religious Origins of American Pluralism*, Oxford: Oxford University Press, 2008
- Binns Henry Bryan, *A Life of Walt Whitman*, Nowy Jork: Haskell, 1969
- Bradstreet Christina, *A Trip to Japan in Sixteen Minutes: Sadakichi Hartmann's Perfume Concert and the Aesthetics of Scent*, w: *Art, History and the Sense 1830 to the Present*, red. Bello Patrizia di, Koureas Gabriel, Nowy Jork: Routledge, 2016
- Brennan Marcia, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge: MIT Press, 2001
- Brennan Marcia, *Alfred Stieglitz and Paul Rosenfeld An Aesthetics of Intimacy*, „History of Photography” nr 23/1999
- Brown Milton Wolf, *American Painting. From The Armory Show to the Depression*, Princeton: Princeton University Press, 1972
- Bryson Norman, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Londyn: Reaktion Books, 2013
- Burnham John, *After Freud Left: A Century of Psychoanalysis in America*, Chicago: University of Chicago Press, 2012
- Burns Sarah, *Davis John, American Art to 1900*, Berkley: University of California Press, 2009
- Cameron Deborah, *Feminism and Linguistic Theory*, Londyn: Macmillan, 1985
- Castro Jan, *The Art & Life of Georgia O'Keeffe*, Nowy Jork: Three Rivers Press, 1995
- Chadwick Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londyn: Thames and Hudson, 1991
- Change and Continuity in American History in the 1920's*, red. Breaman John, Columbus: Ohio State University Press, 1968

- Chave Anna C., «Who Will Paint New York?»: «The World's New Art Center» and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe, „American Art” nr 1/2/1991
- Chave Anna C., *O'Keeffe and the Masculine Gaze*, „Art in America” nr 1/1990
- Cheney Sheldon, *Cheney Martha, Art and The Machine: An Account of Industrial Design in 20th Century America*, Nowy Jork: McGraw-Hill, 1936
- Clark Lenore, *Forbes Watson: Independent Revolutionary*, Kent: Kent State University Press, 2001
- Clarkson Austin, *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, red. Johnson Steven, Londyn: Routledge, 2012
- Connor Celeste, *Democratic Visions. Art and Theory of the Stieglitz Circle*, Berkeley: University of California Press, 2001
- Corn Wanda, *Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley: University of California Press, 1999
- Cunningham Patricia, *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*, Kent: Kent State University Press, 2003
- Delany Samuel R., *Longer Views: Extended Essays*, Middletown: Wesleyan University Press, 2011
- Dijk Teun van, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, red. Dijk Teun van, tł. Dobrzyńska Teresa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011
- Dijk Teun van, *Discourse and Power. Contributions to Critical Discourse Studies*, Houndsmills: Macmillan, 2008
- Dijkstra Bram, *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*, Princeton: Princeton University Press, 1998
- Douglas Ann, *Feminization of American Culture*, Nowy Jork: Doubleday, 1988
- Duncan Alistair, *Art Deco*, Londyn: Thames and Hudson, 2001
- Dupeyrix Alexandre, *Zrozumieć Habermasa*, tł. Wróblewska Marta Natalia, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2013
- Dutton Richard, *Brooklyn: The Brooklyn Daily Eagle Postcards, 1905-1907*, Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2004
- Eldredge Charles, *Georgia O'Keeffe: American and Modern*, New Haven: Yale University Press, 1996
- Elliot Paul, *The Crazy American Music*, Port Washington: Kennikat Press, 1970
- Ellis Havelock, *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexular Characters*, Nowy Jork: Scott, 1894



- Fairclough Norman, *Discourse and Social Change*, Hoboken: Wiley, 1993
- Ferguson Lucy, *Gender, Work and the Sexual Division of Labor*, w: *The Oxford Handbook of Gender and Politics*, red. Waylen Georgina, Celis Karen, Kantola Johanna, Weldon Laurel, Oxford: Oxford University Press, 2003
- Fleming Ted, *Habermas o społeczeństwie obywatelskim, świecie życia i systemie: odkrywanie społecznego wymiaru teorii transformatywnej*, tł. Nizińska Adrianna, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja : kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” nr 1/2009
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, tł. Siemek Andrzej, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977
- Frelik Edyta, *Gender (według) Georgii O’Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, z. 2/2018, s. 51-62.
- Fryd Vivienne, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O’Keeffe*, Chicago: University of Chicago Press, 2003
- Gender and Discourse*, red. Wodak Ruth, Londyn: SAGE, 1997
- Gleckner Robert, *Romanticism: Points of View*, Detroit: Wayne State University Press, 1975
- Glueck Grace, *It’s just what’s in my head*, „New York Times” 18.10.1970
- Grant Thomas, *Mythologizing Manhattan: The New Yorker’s New York*, „American Studies” nr 1/1987
- Grasso Linda, *Equal Under the Sky: Georgia O’Keeffe and Twentieth-Century Feminism*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017
- Greenspan Ezra, *Walt Whitman’s Song of Myself: A Sourcebook and Critical Edition*, Nowy Jork: Routledge, 2013
- Groseclose Barbara, *Nineteenth-century American Art*, Oxford: Oxford University Press, 2000
- Habermas Jürgen, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tł. Łukasiewicz Małgorzata, Kraków: Universitas, 2007
- Habermas Jürgen, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tł. Lipnik Wanda, Łukasiewicz Małgorzata, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007
- Habermas Jürgen, *Faktyczność i obowiązywanie. Teoria dyskursu wobec zagadnień prawa i demokratycznego państwa prawnego*, tł. Romaniuk Adam, Marszałek Robert, Warszawa: Scholar, 2006
- Habermas Jürgen, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, tł. Krzemień-Ojak Krystyna, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004

- Habermas Jürgen, *Działanie komunikacyjne i decentralizacja rozumu*, tł. Lipnik Wanda, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004
- Habermas Jürgen, *Teoria działania komunikacyjnego tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, tł. Kaniowski Andrzej Maciej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999
- Habermas Jürgen, *Teoria działania komunikacyjnego tom II: Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, tł. Kaniowski Andrzej Maciej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002
- Hale Nathan, *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917-1985*, Oxford: Oxford University Press, 1995
- Hamby Alonzo, *Progressivism: A Century of Change and Rebirth*, w: *Progressivism and the New Democracy*, red. Milkis Sidney, Mileur Jerome, Cambridge: University of Massachusetts Press, 1999
- Hapke Laura, *Daughters of the Great Depression: Women, Work, and Fiction in the American 1930s*, Athens: University of Georgia Press, 1995
- Haskell Barbara, *Georgia O’Keeffe: Abstraction*, New Haven: Yale University Press, 2009
- Haskell Barbara, *The American Century: Art and Culture 1900-1950*, Nowy Jork: Whitney Museum of American Art, 1999
- Henderson Joseph, *The cultural unconscious. In Shadow and Self*, Wilmette: Chiron, 1990
- Henderson Joseph, *Cultural attitudes in psychological perspective*, Toronto: Inner City Books, 1984
- Henderson Joseph, *The archetype of culture*, w: *Der Archetyp. Proceedings of the 2nd International Congress for Analytical Psychology*, red. Guggenbühl Craig, Bazylea, Nowy Jork: Karger, 1962/1964
- Hicks John Donald, Mowry George, Burke Robert, *The American Nation*, Boston: Houghton Mifflin, 1971
- Higham John, *Strangers in the Land*, Londyn: Rutgers University Press, 2002
- Hollinger David, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, Nowy Jork: Basic Books, 1995
- Homer William Innes, *Alfred Stieglitz and the American Avant – Garde*, Boston: New York Graphic Society, 1979
- How, When, and Why Modern Art Came to New York*, red. Naumann Francis, Cambridge: MIT Press, 1998
- Hunter Sam, *Modern American Painting and Sculpture*, Nowy Jork: A Dell Book, 1959



- Hutton Turner Elizabeth, *Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things*, New Haven: Yale University Press, 1999
- Jarociński Stefan, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972
- Jones Amelia, *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge: MIT Press, 2005
- Juergens George, *Joseph Pulitzer and the New York World*, Princeton: Princeton University Press, 2015
- Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, tł. Fijałkowski Stanisław, Łódź: Państwowa Galeria Sztuki 1996
- Kaplinsky Catherine, *Shifting Shadows: Shaping Dynamics in the Cultural Unconscious*, „The Journal of Analytical Psychology” nr 53/2008
- Keller Morton, *Regulating a New Society: Public Policy and Social Change in America, 1900-1933*, New Haven: Harvard University Press, 1994
- Kimbels Samuel, *A cultural complex operating in the overlap of clinical and cultural spaces*, w: *The Cultural Complex: Contemporary Jungian perspectives on Psyche and Society*, red. Singer Thomas, Kimbels Samuel, Nowy Jork: Bruner – Routledge, 2004
- King Richard H., *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955*, Nowy Jork: Oxford University Press, 1980
- Kirschke Amy Helene, Aaron Douglas, *Art, Race, and the Harlem Renaissance*, Jackson: University Press of Mississippi, 1999
- Kopińska Violetta, *Krytyczna analiza dyskursu – podstawowe założenia, implikacje, zastosowanie*, „Rocznik Andragogiczny” nr 23/2016
- Kramer Jonathan, *Foreword*, w: *Music of the Twentieth-century Avant-garde*, red. Sitsky Larry, Westport: Greenwood, 2002
- Krytyczna analiza dyskursu*, red. Fairclough Norman, Duszak Anna, Kraków: Universitas, 2008
- Krzyżanowska Natalia, *(Krytyczna) analiza dyskursu a (krytyczna) analiza gender: zarys synergii teoretycznej i metodologicznej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” nr 1/2013
- Kuenzli Katherine, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2010
- Lasch Christopher, *The New Radicalism in America, 1889-1963: The Intellectual As a Social Type*, Nowy Jork: W. W. Norton, 1997
- Leighton Isabel, *The Aspirin Age: 1919-1941*, Nowy Jork: Amereon, 2010

- Lisle Laurie, *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe*, Nowy Jork: Simon and Schuster, 2010
- Lombardo Emanuela, Meier Petra, *The Symbolic Representation of Gender: A Discursive Approach*, Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2014
- Loving Jerome, *Emerson, Whitman, and the American muse*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982
- Lovingly Georgia. The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe and Anita Pollitzer*, red. Giboire Clive, Nowy Jork: Simon & Schuster, 1990
- Lynes Barbara Buhler, *Georgia O'Keeffe: Circling Around Abstraction*, Manchester: Hudson Hills, 2008
- Lynes Barbara Buhler, *O'Keeffe's O'Keeffes: The Artist's Collection*, Milwaukee: Thames & Hudson, 2001
- Lynes Barbara Buhler, *Georgia O'Keeffe: Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale University Press, 1999
- Lynes Barbara Buhler, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989
- Mattis Olivia, *Physical and abstract*, w: *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, red. Johnson Steven, Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2012
- May Henry, *The End of American Innocence: A Study of First Years of Our Own Time, 1912-1917*, Nowy Jork: Columbia University Press, 1992
- Merrill John C., Fisher Harold A., *The World's Greatest Dailies: Profiles of Fifty Newspapers*, Nowy Jork: Hastings House, 1980
- Meyer Michael, *Critical Discourse Analysis: history, agenda, theory and methodology*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Meyer Michael, Wodak Ruth, Londyn: SAGE, 2009
- Mitchell Marilyn Hall, *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study*, „Signs” nr 3/1978
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005
- Modernism and Music: An Anthology of Sources*, red. Albright Daniel, Chicago: University of Chicago Press, 2004
- Moreau John Adam, *Randolph Bourne: legend and reality*, Ann Arbor: Public Affairs Press, 1966
- Moscovici Claudia, *Romanticism and Postromanticism*, Lanham: Lexington Books, 2007
- Murray W.M, *Music of color*, „Camera Notes” nr 3/1898



- My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz vol. 1*, red. Greenough Sarah, New Haven: Yale University Press, 2011
- Naumann Francis M., *New York Dada, 1915-1923*, Ann Arbor: Harry N. Abrams, 1994
- Nelson Best Kate, *The History of Fashion Journalism*, Londyn: Bloomsbury Publishing, 2017
- Nelson Claudia, *Precocious Children and Childish Adults: Age Inversion in Victorian Literature*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012
- Nothorn Magill Frank, *Survey of modern fantasy literature*, Ipswich: Salem Press, 1983
- Paul Sherman, *Randolph Bourne*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966
- Price Kenneth, *Whitman and Tradition*, New Haven: Yale University Press, 1990
- Pyne Kathleen, *Modernism and the Feminine Voice. O'Keeffe and the Women of the Stieglitz Circle*, Berkeley: University of California Press, 2008
- Raverty Dennis, *Struggle Over the Modern: Purity and Experience in American Art Criticism, 1900-1960*, Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 2005
- Remnick David, *Life Stories: Profiles from The New Yorker*, Nowy Jork: Random House Publishing Group, 2001
- Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*, red. Powell Richard, Bailey David, Berkeley: University of California Press, 1997
- Richter Hans, *Dadaizm*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1983
- Robinson Cervin, *Bletter Rosemarie, Skyscraper Style, Art Deco New York*, Oxford: Oxford University Press, 1975
- Rose Barbara, *O'Keeffe's Originality*, w: *The Georgia O'Keeffe Museum*, red. Hassrick Peter, Nowy Jork: Harry N. Abrams, 1997
- Rose Barbara, *American Art Since 1900*, Nowy Jork: Praeger, 1975
- Rose Barbara, *American painting: the twentieth century II*, Lozanna: Skira, 1970
- Rose Phyllis, *Alfred Stieglitz: Taking Pictures, Making Painters*, New Haven: Yale University Press, 2019
- Rosiejka Karolina, *Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarska Georgii O'Keeffe 1905-1914*, „Sensus Historiae” nr 4/2014
- Rosiejka Karolina, *Przed Alfredem Stieglitzem. Wczesna twórczość malarska Georgii O'Keeffe 1915-1917*, „Sensus Historiae” nr 3/2014

- Rosiejka Karolina, *Kobieta, chłopczyca, dandyska*, „Kultura i historia” nr 23/2012
- Roza Mathilde, *Following Strangers: The Life and Literary Works of Robert M. Coates*, Columbia: University of South Carolina Press, 2011
- Roza Mathilde, *American Literary Modernism, Popular Culture and Metropolitan Mass Life: The Early Fiction of Robert M. Coates*, w: *Uneasy Alliance: Twentieth-Century American Literature, Culture and Biography*, red. Bak Hans, Amsterdam, Nowy Jork: Rodopi, 2004
- Rudnick Lois Palken, *Mabel Dodge Luhan: New Woman, New Worlds*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983
- Samuel Lawrence, *Shrink: A Cultural History of Psychoanalysis*, Lincoln: Univeristy of Nebraska Press, 2013
- Scott Michael, *Religious Language*, Nowy Jork: Palgrave MacMillan, 2013
- Scrutinizing Feminist Epistemology: An Examination of Gender in Science*, red. Pinnick Cassandra, Koertge Noretta, Almeder Robert, New Brunswick: Rutgers University Press, 2003
- Shaw-Miller Simon, *Disciplining the Senses: Beethoven as Synesthetic Paradigm*, w: *Art, History and the Sense 1830 to the Present*, red. Bello Patrizia di, Koureas Gabriel Nowy Jork: Routledge, 2016
- Singer Thomas, Kaplinsky Catherine, *Kompleksy kulturowe*, tł. Kalinowska Małgorzata, portal: Polskie Towarzystwo Analizy Jungowskiej, [http://analizajungowska.pl/aspekty-spoeczne-i-kulturowe/kompleksy-kulturowe-thomas-singer-catherine-kaplinsky/] dostęp: 11.03.2018
- Singer Thomas, Kimbels Samuel, *The cultural complex: Contemporary Jungian perspectives on psyche and society*, London, Nowy Jork: Routledge, 2004
- Singer Thomas, *The Cultural complex and archetypal defences of the collective spirit*, „The San Francisco Library Journal” nr 20/2002
- Singer Thomas, *The Vision Thing: Myth, politics and Psyche in the World*, Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2000
- Skinner Jonathan, *The Jive Story*, w: *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, red. Kringelbach Helene, Skinner Jonathan, Nowy Jork: Berghahn Books, 2012
- Steel Janet, *The Sun Shines for All: Journalism and Ideology in the Life of Charles A. Dana*, Syracuse: Syracuse University Press, 1993



Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe: the Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art, red. Mintz Messinger Lisa, Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 2011

Strategic Ambiguity: The Obscure, Nebulous, and Vague in Symbolist Prints, red. Vendlin Carmen, Philadelphia: La Salle University Art Museum, 2013

Soble Allan, Keller on Gender, Science and McClintock. A Feeling for the orgasm, w: Scrutinizing Feminist Epistemology: An Examination of Gender in Science, red. Pinnick Cassandra, Koertge Noretta, Almeder Robert, New Brunswick: Rutgers University Press, 2003

Szahaj Andrzej, Krytyka, Emancypacja, Dialog. Jürgen Habermas w poszukiwaniu nowego paradygmatu teorii krytycznej, Warszawa: Universitas, 1990

Szacki Jerzy, Historia myśli socjologicznej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005

Taylor Lisa, Willis Andrew, Medioznawstwo, tł. Król Marek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006

The Best of The Nation: Selections from the Independent Magazine of Politics and Culture, red. Vidal Gore, Navasky Victor, Heuvel Katrina, Nowy Jork: PublicAffairs, 2000

The Harlem Renaissance, red. Bloom Harold, Philadelphia: Chelsea House Publications, 2004

The Henry McBride Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Series I, Correspondence. <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1515> [dostęp: 1.07.2019]

The Routledge Research Companion to Modernism in Music, red. Heile Björn, Wilson Charles, Londyn: Routledge, 2018

Tood Emily, The New Woman Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street, Berkeley: University of California Press, 2003

Tzara Tristan, Manifest dadaistyczny 1918 roku, w: Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa, red. Grabska Elżbieta, tł. Klimowiczowa Zofia, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1969

Wagner Anne, Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe, Berkeley: University of California Press, 1998

Weber's Rationalism and Modern Society, red. Waters Tony, Waters Dagmat, Nowy Jork: Springer, 2015

Wertheim Arthur, The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism, and Nationalism in American Culture, 1908-1917, Nowy Jork: New York University Press, 1976

Whitaker-Peters Sarah, Becoming O'Keeffe: The Early Years, New Haven: Abbeville Press, 2001

Williams Adriana, Covarrubias, Austin: University of Texas Press, 1994

Wilson Edmund, The American Earthquake, Nowy Jork: Farrar, Straus and Giroux, 1979

Wodak Ruth, Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy, w: Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych, red. Wodak Ruth, Krzyżanowski Michał, tł. Przepiórkowska Danuta, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2011

Wodak Ruth, The discourse-historical approach, w: Methods of Critical Discourse Analysis, red. Meyer Michael, Wodak Ruth, Londyn: SAGE, 2009

Wodak Ruth, Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka pisanego, w: Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej, red. Duszak Anna, Fairclough Norman, Kraków: Universitas, 2008

Wodak Ruth, Reisigl Martin, Discourse and Discrimination, Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2001

Wóycicki Stanisław, Uprawa roślin ozdobnych, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, 1957

Wynn Neil, From Progressivism to Prosperity: World War I and American Society, Nowy Jork: Holmes & Meier Publishers, 1987

Varian Elayne, American Art Deco Architecture, Nowy Jork: Finch College Museum of Art, 1975

Vaughan Leslie, Randolph Bourne and the Politics of Cultural Radicalism, Lawrence: University Press of Kansas, 1997

Voices from the Harlem Renaissance, red. Huggins Nathan Irvin, Oxford: Oxford University Press, 1995

Yagoda Ben, About Town: The New Yorker And The World It Made, Boston: Simon and Schuster, 2001

Yarbrough Jean, American Virues, Lawrence: University Press of Kansas, 1998

NN, Helen Read, Critic and art historian, „The New York Times” 5.12.1974

NN, ROBERT M. COATES, WRITER, 75, DEAD, „The New York Times” 10.2.1973



INDEKS

INDEKS

- A**brahams Edward: 52, 79, 80, 149, 151-153, 237, 243
Adams Ansel: 276
Anderson Sherwood: 204, 205, 207, 228, 256
Antliff Allan: 52, 271
Appleton Read Helen: 85, 158, 201, 209
Arensberg Walter Conrad: 69, 269
Austin John: 10, 21, 26
- B**achtin Michail: 10
Baker Eddy Mary: 71
Balken Debra: 45-49
Bayley R.C.: 153
Beebe John: 171
Bement Alon: 75, 136
Beneke Chris: 120
Berg Alban: 184
Bluemner Oscar: 153
Bourdieu Pierre: 9
Bourne Randolph: 52, 107, 148-153, 167, 174, 189, 284
Brennan Marcia: 15, 50, 79, 100, 101, 188, 209, 224
Breuning Margaret: 200-203, 207-211, 213, 226, 228, 260
Brigman Ann: 112, 133, 233
Brill Abraham: 112
- Brook Alexander: 85
Brueghel Jan: 159
Buffet Gabrielle: 110, 152, 153
Buhler Lynes Barbara: 57-59, 231, 252
Burroughs Allan: 215
- C**affin Charles: 109, 123, 124
Cameron Deborah: 11, 12
Carpenter Edward: 112, 188
Cassatt Mary: 85, 158, 200
de Casseres Benjamin: 108, 124, 189, 270
Castro Jan: 45
Chadwick Whitney: 266
Chase Merritt: 75, 210, 264
Chave Anna C.: 56, 93, 161, 255
Churchill Winston: 232
Clark Lenore: 219, 220, 225
Coates Robert Myron: 234, 259-272, 275-279, 286, 287
Colman Smith Pamela: 133, 223
Connor Celeste: 51, 79, 167
Corn Wanda: 51, 132
Cortissoz Royal: 215
Covarrubias Miguel: 262
Cox Orvill: 276
Cunningham Patricia A.: 273



Debussy Claude: 184
 Dell Floyd: 108, 148
 Demuth Charles: 68, 138, 203
 Dewey John: 26
 van Dijk Teun: 10
 Dijkstra Bram: 15, 50, 252
 Dodge Luhan Mable: 69
 Dove Arthur: 45, 68, 203, 205, 207, 313, 256
 Duchamp Marcel: 49, 248, 269
 Duncan Charles: 63, 72, 73, 77, 79-85
 Duszak Anna: 11

Eisenhower Dwight: 232
 Eldredge Charles: 45
 Eliot Thomas Stearns: 101
 Ellis Havelock: 112, 266
 Emerson Ralph Waldo: 167-168, 219, 226
 Epstein Jacob: 248
 Ernst Meyer Agnes: 68, 80, 113, 115, 153, 185

Fairclough Norman: 11
 Ferguson Lucy: 123
 Fitzgerald Francis Scott: 259
 Foucault Michel: 9, 11
 Fox Keller Evelyne: 135
 Frank Waldo: 13, 68, 79, 100, 241,
 Frelik Edyta: 56, 57, 67.
 Freud Zygmunt: 214, 215.
 Fryd Vivienne: 15, 46, 47, 148, 188, 267, 268
 Fuguet Dallet: 270.

Giddens Anthony: 9
 Gramsci Antonio: 10
 Grasso Linda M.: 58, 59
 Gregory Alyse: 151

Habermas Jürgen: 9, 10, 14, 17, 21, 22,
 25-28, 31-36, 39
 Hale Nathan: 112
 Hall Mitchell Marilyn: 55, 56, 93, 161

Hartley Marsden: 68, 84, 85, 158, 159,
 203
 Hartmann Sadakichi: 109
 Haskell Barbara: 45
 Haviland Paul B.: 68, 107, 123, 132
 Hemingway Ernest: 259
 Henderson Joseph: 171
 Henri Robert: 210
 Hesse Eva: 46
 Higham John: 237
 Hollinger David: 149
 Homer Winslow: 123, 124
 Hopper Edward: 46
 Hudson W.H.: 167
 Huneker James: 79, 115
 Hutton Turner Elisabeth: 45
 Huxley Aldous: 101

Innes Homer William: 49, 68, 132, 156,
 164, 269

Kandinski Wasilij: 185
 Kaplinsky Catherine: 171
 Käsebier Gertruda: 112, 223
 Keller Morton: 16
 Kimbels Samuel: 171
 Kopińska Violetta: 9
 Krasner Lee: 46
 Krzyżanowska Natalia: 39
 Kuenzli Katherine: 185

Laclau Ernesto: 9
 Lafferty Rene: 63, 73
 Lasch Christopher: 149
 Luhmann Niklas: 9

Marin John: 68, 138, 164, 199, 203
 Matisse Henri: 131, 133
 Mayer Michael: 9
 McBride Henry: 85, 159, 215, 247-257,
 259, 260, 263, 286

Moreau John Adam: 151
 Mumford Lewis: 68
 Murell Fisher William: 90-92
 Murray W.M.: 186

Nash Rhoades Katherine: 112, 133, 223
 Nelson Claudia: 265

O'Brien Frances: 231-245, 255, 276, 278,
 286
 Oppenheim James: 108
 Ornstein Leo: 117, 184

Paul Sherman: 149
 Picabia Francis: 269
 Picasso Pablo: 240
 Pollitzer Anita: 63, 64, 261, 268
 Prendergast Maurice: 200
 Pyne Kathleen: 58, 59, 74, 112, 188, 223,
 261, 267

Quine Willard: 26

Rassay Charles: 107, 115, 123
 Richter Hans: 270
 Rodin Auguste: 131, 133
 Rönnebeck Arnold: 205-207, 227
 Rood Roland: 110
 Roosevelt Eleanor: 232
 Roosevelt Theodor: 236
 Rosenfeld Paul: 68, 92, 99-111, 114-127,
 129, 130, 133, 139, 140, 143, 155, 159,
 164, 169, 175, 176, 179, 183, 187, 216,
 224, 227, 229, 249, 259, 267, 284

Sayer Evelyn: 77, 79, 82
 Schönberg Arnold: 184
 Searle John: 10
 Seligmann Henry: 163, 164, 166, 169-176,
 179-182, 186, 187, 189, 191, 235, 250
 Shore Henrietta: 146, 154-160
 Singer Thomas: 171

Skinner Charles Montgomery: 210
 Soble Alan: 135
 Steichen Edward: 107, 115, 123, 173
 Stein Gertruda: 101, 123, 248, 259
 Stieglitz Alfred: 17, 18, 43, 45, 46, 49-53,
 56, 58, 63, 64, 71, 72, 76-85, 87-93,
 99-102, 108-124, 132, 138, 147, 152,
 153, 156, 160, 164, 165, 173, 180, 181,
 185, 186, 191, 197, 199, 202-229, 232,
 233, 239-244, 248, 250, 259-264,
 267-278, 282-285, 310, 311
 Strand Paul: 68, 85, 87, 158, 199, 203, 207
 Strawinski Igor: 117
 Szacki Jerzy: 11

Tridon Andre: 108
 Tyrell Henry: 71-78, 88, 89, 145-148,
 154-161, 176, 214
 Tzara Tristan: 270

Vanderpoel John: 75, 264
 Vaughan Leslie: 149, 151
 Vigée Le Brun Élisabeth: 85, 158

Wagner Anne: 46, 47
 Wagner Ryszard: 184, 185, 206
 Walkowitz Abraham: 69, 248
 Watson Forbes: 219-225, 229, 231
 Webern Anton: 184
 Wesley Dow Arthur: 75, 136
 Whitaker-Peters Sara: 45, 252
 Whitman Walt: 150, 167-169, 210, 226,
 249, 250, 252, 253, 284
 Wilson Edmund: 107, 113
 Wilson Thomas Woodrow: 237
 Wittgenstein Ludwig: 10
 Wodak Ruth: 9, 11, 12, 17, 21, 22, 39-41
 van Wyck Brooks: 13, 68, 107, 115, 158, 159,
 166, 173, 243
 Wynn Neil: 16

de **Z**ayas Mariusa: 69, 80, 107, 113, 132,
 153, 185, 243



STRESZCZENIE

STRESZCZENIE

Przedmiotem niniejszej pracy jest dyskurs o amerykańskim modernizmie, funkcjonujący w obrębie krytycznej recepcji prac amerykańskiej abstrakcjonistki Georgii O'Keeffe w latach dwudziestych XX wieku. Jej celem jest refleksja nad wpływem rozumienia sztuki O'Keeffe, jako nietypowej kobiecej uczestniczki ówczesnej zmaskulinizowanej rzeczywistości, na formułowanie przez krytykę artystyczną poglądów o nowoczesności Stanów Zjednoczonych. Zamierzeniem tej pracy jest także rewizja poglądów na temat funkcjonowania malarki w rzeczywistości artystycznej i miejsca w niej jej prac.

W pracy wykorzystywana jest teoria działania komunikacyjnego Jürgena Habermasa oraz model analizy tekstów Ruth Wodak. Amerykański modernizm traktowany jest jako kategoria pozbawiona stałego i jednolitego znaczenia, zastąpionego przez ciągłe aktualizowanie lub stwarzanie jej sensu w praktykach dyskursywnych. Praktyki dyskursywne są rozumiane jako formujące rzeczywistość i równocześnie czułe na impulsy pochodzące z pozastawnej realności wszystkich uczestników praktyk komunikacyjnych. Dyskurs jest także obszarem nierówności, wytwarzanych m.in. przez płęć. Wybór niniejszych podejść pozwolił na uchwycenie dynamiki dyskursu o amerykańskim modernizmie oraz na zdiagnozowanie wpływu kategorii płęci na sposób myślenia o rzeczywistości.

Obszarem analizowanym w niniejszej pracy są wypowiedzi krytyki artystycznej na łamach amerykańskiej prasy, dedykowane O'Keeffe, w ramach których podejmowane jest zagadnienie amerykańskiego modernizmu, jako określenia opisującego kondycję ówczesnej rzeczywistości. Pod uwagę brane są wyłącznie wypowiedzi pojawiające się od momentu pojawienia się artystki



w rzeczywistości artystycznej w 1916 roku do 1929 roku. Koniec lat dwudziestych to czas kluczowy, kiedy O'Keeffe opuszcza Nowy Jork – miejsce debiutu, dotychczasowego promotora swojej działalności – Alfreda Stieglitza, zmienia się charakter jej twórczości, a ona sama zyskuje status matki amerykańskiej sztuki. Analizowany okres łączy początki kariery pierwszej z artystek, która cieszyła się popularnością nieporównywalną z innymi kobietami, z czasem intensywnych przemian w Stanach Zjednoczonych. Wiązały się one z poprawą sytuacji gospodarczej i politycznej, co wpłynęło na zmianę społecznych oczekiwań wobec kobiet i mężczyzn, rewolucjonizując sposób myślenia o nowoczesnej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych. Wybór powyższych ram pozwolił efektywnie przeanalizować interesujące mnie zagadnienie.

Tekst na przykładzie dziejów kariery O'Keeffena pokazuje rolę płci w dyskursywnym ustalaniu kategorii, jaką jest amerykański modernizm. Pokazuje w jakim stopniu kontekst społeczny i historyczny, a także aktywne przeświadczenia płciowe, wpływają na dyskurs. Prezentuje też jak praktyki dyskursywne oddziałują na rzeczywistość, w której funkcjonowała O'Keeffe, i jak rzutowały na jej karierę. Ujawnia również zmiany praktyk dyskursywnych krytyki artystycznej, dokonujące się wraz z popularyzowaniem się w kolejnych analizowanych latach abstrakcji i wzmacnianiem się pozycji O'Keeffe, jako kobiety artystki.

Analiza wypowiedzi krytyki artystycznej została podzielona na trzy części. Poprzedza je wstęp, rozdział przybliżający ramę teoretyczną i metodologiczną oraz stan badań. W pierwszej części niniejszej pracy w namysł poddane zostały wczesne wypowiedzi krytyki artystycznej, powstałe od 1916 roku do roku 1919. Obejmuje ona reakcje krytyki na pierwszą wystawę grupową, w której udział wzięła malarka oraz na jej samodzielny debiut. W części drugiej znalazły się wypowiedzi krytyki z lat 1920–1923, kiedy artystka nie pokazywała publicznie swoich prac oraz teksty związane z jej powrotem na scenę artystyczną w 1923 roku po prawie pięcioletniej przerwie. Ostatnia, trzecia część, pokazuje wypowiedzi krytyki od 1924 roku do granicznego 1929 roku. Jest to czas kiedy pozycja malarki ugruntowała się, a ona sama uzyskała rozpoznawalność.

Na podstawie przeprowadzonych analiz, pokazuję, że kwestia amerykańskiego modernizmu pojawiała się w recepcji prac O'Keeffe ze zróżnicowaną częstotliwością. Żywo dyskutowano ją zwłaszcza w końcu 1922 roku i na początku 1923 roku, następnie w 1925 roku i w ostatnich latach trzeciej dekady XX wieku. Wówczas zmieniała się pozycja O'Keeffe w rzeczywistości artystycznej, a zmiany zachodzące w rzeczywistości społecznej były intensywniejsze niż w pozostałych latach w analizowanym okresie. Powrót malarki na rynek sztuki w 1923 roku wiązał się z inspirowaną przez Stieglitza, potrzebą stworzenia przez krytykę jego kręgu wyrazistego wizerunku malarki jako nowoczesnej i amerykańskiej. W procesie tym nawiązywano do ówczesnych wyobrażeń na temat nowoczesnej amerykańskości. Odwoływano się również do kwestii kobiecego zaangażowania społecznego, w związku z przyznaniem Amerykankom w 1920 roku praw wyborczych. W 1925 krąg Stieglitza zintensyfikował namysł nad amerykańskim modernizmem, którego reprezentantką uznał O'Keeffe. Zorganizowana wówczas przez Stieglitza wystawa *Seven Americans* miała ugruntować obraz amerykańskiej sztuki, jako wywiedzionej z doświadczenia życia twórców w USA i związanej z płciowo – psychologicznym determinizmem, który miał wpływać na malowane przez artystów formy. Jest to czas wyraźnych polemik krytyki niezwiązanej ze Stieglitzem z proponowaną przez niego i jego środowisko wizją sztuki. Amerykański modernizm, poza kręgiem Stieglitza, traktowany był w kontekście poszukiwań stylistycznych, a rozpoznania tożsamościowe poddawano w wątpliwość. Z rezerwą podchodzono również do ówczesnie popularnej psychoanalizy, do której chętnie odnosił się krąg Stieglitza. W końcu trzeciej dekady XX wieku na recepcję sztuki O'Keeffe wpłynął rozwój amerykańskich miast i wzmożona industrializacja, w której krytyka upatrywała źródła inspiracji jej kompozycji. Pozycja malarki jako uznanej twórczyni i popularność ruchu na rzecz równouprawnienia kobiet zachęcały niektórych piszących, zwłaszcza w świetle nadchodzącego wielkiego kryzysu, do polemiki z statusem uzyskanym przez kobiety w latach dwudziestych XX wieku.

W powyższą, analizowaną dyskusję szczególnie żywo zaangażowali się krytycy związani z kręgiem Stieglitza. Świadczy to żywotności intelektualnej tego środowiska i skoncentrowaniu na amerykańskim



modernizmie, jak i o tym, iż krytyków spoza kręgu interesowało inne spektrum problemów. Analizowane wypowiedzi adresowano do różnych grupy odbiorców. Kierowano je zarówno do szerokich mas odbiorców, jak i do wyrafinowanej intelektualnie amerykańskiej elity, gromadząc wokół recepcji twórczości O'Keeffe liczną i zróżnicowaną grupę czytelników. Kwestia amerykańskiego modernizmu poruszana była głównie w pismach nowojorskich i tych o zasięgu ogólnokrajowym. Rzadko pojawiała się w gazetach wydawanych w innych amerykańskich metropoliach, co wskazuje na dominację nowojorskiego środowiska krytycznego.

W analizach wyraźna jest ciągłość podejmowania pewnych wątków dyskursywnych. Zwłaszcza kwestia płci, poruszona przez piszących o O'Keeffe autorów tuż po jej debiucie, podejmowana była w kolejnych latach przez innych krytyków, dokonujących wyraźnej korekty jej rozumienia. Początkowo kategoria płci służyła oswojeniu i zrozumieniu abstrakcji, następnie angażowana była w ustalenia związane z modernistycznym dyskursem tożsamościowym w Stanach Zjednoczonych, aż w końcu analizowanego okresu zaczęła być wiązana z wątkami feministycznymi i traktowana jako aspekt wyróżniający działania malarki.

Wątek płci żywo współformował pojęcie amerykańskiego modernizmu. Był on rozwijany na płaszczyźnie dyskursywnej, za sprawą namysłu nad źródłami nowoczesnej amerykańskiej tożsamości i dyskusji o sposobach oddziaływania nowej sztuki. Zjawisko amerykańskiego modernizmu kształtowały także fenomeny pozadyskursywne: imigracja do Stanów Zjednoczonych, fascynacja psychoanalizą i polityczne równouprawnienie kobiet.

Obraz kobiecości, wyłaniający się z przeprowadzonych analiz jest obrazem zanurzonym w stereotypach. Fetyszizowana była zdolność kobiet do wydawania na świat potomstwa, delikatność, subtelność czy umiejętność łączenia elementów o przeciwstawnej naturze. Kobiecość O'Keeffe traktowana była przez piszących pozytywnie, co przeczy ustaleniom badaczek zajmujących się recepcją prac O'Keeffe. Żeńskość służy wskazaniu pozytywnych walorów sztuki kobiety i obaleniu zastanych przez piszących negatywnych konotacji związanych z tym co kobiece.

SUMMARY

SUMMARY

The thesis analyses the discourse on American Modernism functioning within the critical reception of the works of an American abstract painter Georgia O'Keeffe in the 1920s. The aim of the dissertation is to reflect on how the understanding of O'Keeffe as an atypical artist in the masculinised reality of her time influenced the views on modernity in the United States articulated by art critics. The thesis also aims to revise some concepts regarding the painter's presence in the artistic world and the position of her artwork therein.

The study is based on Jürgen Habermas' theory of communicative action and Ruth Wodak's textual analysis model. American Modernism is treated as a category whose meaning, rather than being stable and unambiguous, is constantly updated and created in discourse practices. It is assumed that discourse practices form the reality and at the same time are sensitive to impulses originating from the non-verbal realities of all participants of the communication practice. Discourse is also an area of inequalities, generated, among others, by gender. By choosing these approaches I was able to grasp the dynamics of discourse on American Modernism and diagnose the impact of the category of gender on the way reality is perceived.

The study focuses on opinions about O'Keeffe expressed by art critics in the American press, in which American Modernism appears as a term describing the condition of contemporary reality. I consider only the views articulated in the period between 1916 – when O'Keeffe emerged on the artistic scene in New York – and 1929, a critical year when O'Keeffe left the city and the man who had promoted her art, Alfred Siteiglitz, when the character of her art changed and when she gained the status of the mother of



American art. In the analysed period, the beginnings of the career of the first female artist who enjoyed more popularity than any other woman coincided with considerable changes in the United States. The changes stemmed from the improving economic and political situation, which had an impact on the social expectations towards women and men, revolutionising the way of thinking about the modern reality in the United States. By choosing this framework I was able to effectively analyse the issue of interest.

The study answers the question about the role of gender in the discursive formation of the category of American Modernism. It shows to what extent discourse may be influenced by social and historical context and also contemporary beliefs regarding gender. It also demonstrates how discursive practices influenced the reality in which O'Keeffe operated, and how they affected her career. What is also revealed are changes in the discursive practices in art criticism, which took place alongside the growing popularity of abstraction throughout the analysed period and the strengthening of O'Keeffe's position as a female artist.

The analysis of art criticism was divided into three parts. It is preceded by an introduction, a chapter introducing the theoretical and methodological framework and a chapter presenting the state of research. The first part of the study considers the early views voiced by art critics between 1916 and 1919. The analysis includes critical reactions to the first group exhibition in which the painter took part and to her independent debut. The second part discusses criticism in the years 1920-1923, when the artist did not exhibit her works in public, and texts related to her comeback to the artistic scene in 1923 after an almost five-year's break. The third and final part presents critics' opinions expressed between 1924 and the critical year 1929. This is the time when the painter's position became established and she herself gained recognition.

The analyses demonstrate that the issue of American Modernism emerged within the reception of O'Keeffe's artwork with varying frequencies. The discussion was particularly animated at the end of 1922 and at the beginning of 1923, then in 1925 and in the final years of the decade. O'Keeffe's position in the artistic world changed at that time, while the changes taking place in the society

were more intense than in other year in the analysed period. The painter's comeback to the art market in 1923 was associated with Stieglitz's need for a distinct image of the painter created by critics from his circle which would present her as modern and American. This process involved making references to the contemporary notions about modern Americanness and the issue of women's social involvement, connected with establishing women's suffrage in the United States in 1920. In 1925, reflections on American Modernism within Stieglitz's circle became more intense and O'Keeffe was recognized as its representative. The exhibition *Seven Americans* organized by Stieglitz at the time was to consolidate the image of American art as one derived from the experience of artists' life in the USA and the gender-related and political determinism which was believed to influence the painted forms. This was the time when Stieglitz and his community entered into a major dispute over their vision of art with other critics. Outside Stieglitz's circle, American Modernism was discussed in the context of stylistic experiments, while identity issues were generally questioned. Psychoanalysis, which was often referred to by Stieglitz's circle and popular at that time, was also treated with caution. At the end of the 1920s, the reception of O'Keeffe's art was influenced by the development of American cities and growing industrialisation, which critics saw as sources of inspiration for her compositions. The painter's high position and the popularity of the women's equality movement encouraged some writers, especially in the time of the oncoming Great Depression, to question the status gained by women in the 1920s.

The critics associated with Stieglitz were particularly active in this discussion. This demonstrates the intellectual vitality of this community and their focus on American Modernism. Critics from outside the circle, in turn, were interested in a different range of issues. The analysed opinions were addressed to various target groups, both the wide public and the cultured American elite, gathering a large and diverse group of readers around the reception of O'Keeffe's artwork. The issue of American Modernism was raised mainly in New York and national newspapers. It rarely appeared in newspapers published in other American cities, which indicates the dominance of the New York community of art critics.



The analyses clearly show the continuity of some discursive themes. In particular, the gender issue, raised by the authors writing about O'Keeffe immediately after her debut, continued to be discussed in the subsequent years by other critics who evidently made corrections to how it should be understood. Initially the category of gender was used to tame and understand abstraction; next, it served to establish a modernist discourse regarding identity in the United States; finally, at the end of the analysed period it started to be associated with feminism and treated as a distinctive feature of the painter's activity.

The theme of gender was an important element in forming the concept of American Modernism. It was developed on a discursive level by reflecting on the sources of modern American identity and the ways modern art may reverberate. American Modernism was also shaped by non-discursive phenomena: immigration to the United States, fascination with psychoanalysis and women's political equality.

The image of femininity emerging from the conducted analyses is immersed in stereotypes. The fetishized features of women were their motherhood, tenderness, subtlety and the ability to combine elements of an opposing nature. O'Keeffe's femininity was treated positively by the critics, which contradicts the findings of some female researchers of O'Keeffe's work. The category of femininity served to highlight the positive qualities of female art and to refute negative connotations associated with the feminine encountered by the authors.

Recenzja naukowa:

prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska

Seria wydawnicza:

Myśleć sztuką.

Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Numer tomu w serii: **7**

Redakcja naukowa serii:

prof. UAP dr hab. Marta Smolińska

Projekt graficzny:

Raman Tratsiuk

Skład:

Wiesław Wiszowaty

ISBN **978-83-66608-54-2**

DOI 10.48239/ISBN9788366608542



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Praca Karoliny Rosiejki stanowi wnikliwe studium recepcji twórczości Georgii O'Keeffe w początkowych latach jej obecności na amerykańskiej scenie artystycznej, w okresie kiedy jako artystka zdobyła ona uwagę publiczności i uznanie. Obszarem, na którym Autorka się skupia jest dyskurs krytyczny – przede wszystkim teksty piszących o artystce autorów, ale też uwzględnione zostają sposoby prezentowania artystki na publikowanych fotografiach – jako malarki i jako kobiety.

W efekcie, dzięki zgromadzeniu mało znanego i obszernego materiału badawczego oraz skrupulatnie przeprowadzonej analizie udało się precyzyjnie wydobyć koherencję dyskursu towarzyszącego twórczości O'Keeffe w jej wczesnym okresie – pokazać stałość i powracanie określonych wątków, zwłaszcza dotyczących płci, jak też zmieniające się ich interpretacje. Jest to istotne naukowe osiągnięcie, dowodzące, że wiele może wyniknąć z dokładnego zgłębiania mniej znanych obszarów w historii sztuki i kultury, pozostających poza utartymi ścieżkami refleksji i ośrodkami zainteresowań. Kompleksowość analizy i przyjęta metoda uchroniły Autorkę od ryzyka kierowania się subiektywnym osądem oraz przygodności w doborze materiału; pozwoliły jej również zdystansować się wobec istniejących we współczesnych opracowaniach na temat O'Keeffe upraszczających interpretacji, wynikających np. z anachronicznie stosowanej optyki feministycznej. Osobisty głos i opinia Autorki pozostają w całym wywodzie dyskretnie w ukryciu, nie narzucają się ani nie rzutują na tok analiz, ale dają o sobie subtelnie znać w podsumowujących wnioskach i diagnozach.

Prof. UŁ. dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ W POZNANIU**