

EDYTA FRELIK
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*

Gender (według) Georgii O’Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki

Gender According to Georgia O’Keeffe: (Others’) Image Against (her) Word

Abstract

The article focuses on the history of gendered and sexually oriented readings of Georgia O’Keeffe’s art and her surprisingly trenchant, wry and witty responses to skewed and biased interpretations of her paintings of magnified flowers. It also discusses some recent attempts made by a new generation of critics to reconsider O’Keeffe’s themes and strategies as responses to the challenges posed by the historical moment.

* Zakład Literatury i Kultury Amerykańskiej, Instytut Anglistyki, Wydział Humanistyczny,
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
plac Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin
e-mail: edyta.frelik@gmail.com

Analizując reputację i miejsce Georgii O’Keeffe w kanonie historii sztuki amerykańskiej, Anne Middleton Wagner przytacza fragment noty wspomnieniowej o Marcelu Duchampie, którą malarka napisała do katalogu pierwszej pośmiertnej retrospektywy artysty w 1973 roku. O’Keeffe wspomina w niej:

W 1923 roku miałam pierwszą dużą wystawę indywidualną w Anderson Galleries. (...) W pewnym momencie podszedł Duchamp i zapytał: „Ale gdzie jest Pani autoportret? Malarz zawsze pokazuje autoportret na swojej pierwszej wystawie”. No cóż, ja swojego nie namalowałam. Pośmiałyśmy się trochę i tyle.¹ (Wagner 1998: 32)

Związły i rzeczowy ton tej anegdoty — typowy dla stylu O’Keeffe — jest tylko z pozoru prozaiczny, jak bowiem sugeruje Wagner, prostota skrywa głębszą myśl. Artystka wykorzystuje wspomnienie o Duchampie, by — nie pierwszy raz — odnieść się do tendencyjności ocen jej własnej twórczości przez pryzmat płci. Niezależnie od tego, co i jak malowała, niektórzy opiniotwórczy krytycy uporczywie dopatrywali się w jej pracach przede wszystkim kobiecości i cielesności². Choć na wystawie były i abstrakcje, i obrazy przedstawiające, wszystkie, niezależnie od formy i tematu, wywoływały podobną reakcję: z każdego płótna O’Keeffe wylania się pełnia kobiecego jestestwa artystki — jej ciało i jej dusza. Takie jednostronne interpretacje towarzyszyły artystce przez całe życie, a ich autorzy konsekwentnie ignorowali zdecydowane protesty O’Keeffe, nie dostrzegając stylistycznej i tematycznej ewolucji jej malarstwa. Mimo upływu lat, a nawet dziesięcioleci (artystka zmarła w wieku 99 lat), wciąż aktualne pozostawało jej pytanie: gdzie widzicie mój autoportret, moje ciało, moją pleć?

Jednak dla większości przedstawicieli wczesnej nowojorskiej awangardy takie postrzeganie twórczości O’Keeffe było ważnym elementem ich rozumienia nowoczesności w sztuce. Obrazy artystki wносиły coś, co odbierali oni jako spontaniczne i dlatego wiarygodne. Były odkrywaniem własnej tożsamości malarki w sposób całkowicie naturalny i autentycznie bezpruderyjny, a przez to wymownie antywiktoriański, co miało istotne znaczenie

¹ Ten i wszystkie kolejne cytaty w tłumaczeniu autorki.

² W dalszej części artykułu podane zostaną konkretne przykłady tego typu wypowiedzi, między innymi Alfreda Stieglitza, Paula Rosenfelda, Waldo Franka, Lewisa Mumforda, Henry’ego Tyrrella, Helen Appleton Read czy Marsdena Hartleya.

dla wylaniającej się koncepcji rodzimego modernizmu. W komentarzach często podkreślano, że w pracach O’Keeffe szczeremu i otwartemu wyrażaniu uczuć skrywanych w głębokich zakątkach duszy towarzyszyło świadome poddanie się fizyczności własnego ciała i instynktownym impulsom, w czym widziano skuteczne antidotum przeciw niezdolnemu materializmowi trawiącemu amerykańskie społeczeństwo ery rozwiniętego kapitalizmu.

Jedną z uznanych idei awangardy było założenie, że — zwłaszcza w przypadku kobiet — charakter twórczości artystycznej jest bezpośrednio determinowany przez płęć i przypisany jej sposób widzenia rzeczywistości. Bazując na tym poglądzie, artyści i krytycy z tzw. kręgu Alfreda Stieglitza (odkrywczy, a później męża O’Keeffe), których Wanda M. Corn identyfikuje jako „dobrze wykształconych i lubiących oddawać się polemikom białych mężczyzn” (1999: 4) — a płęć ma tu kluczowe znaczenie — z pasją konstruowali własny paradygmat płci przeciwnej: ideal kobiety jako dorosłego dziecka, mentalnie i emocjonalnie pokrewnego ludom prymitywnym, których sztukę właśnie odkrywali, delektując się jej autentyzmem, nieskrępowaniem i świeżością. Taką samą rangę jak sztuce ludów prymitywnych Stieglitz nadawał twórczości dzieci, zorganizował serię bezprecedensowych wystaw poświęconych osobno malunkom dziewczynek i chłopców, z podziałem na dzieci poddane procesowi edukacji i te tworzące spontanicznie. Wcześniej też zainteresował się sztuką kobiet — szukał w niej wartości wynikających z odmienności kobiecej wrażliwości.

Choć powszechnie przyjmuje się, że O’Keeffe była jedyną artystką w kręgu Stieglitza, od początku wspierał on kobiety, jeśli uznał, że mogą mieć znaczący wpływ na rozwój amerykańskiego modernizmu, zwłaszcza wtedy, gdy ucieleśniały ideal artysty jako burzyciela zastanych form i norm. Kobiety Stieglitza (to nieprzypadkowa dwuznaczność) sprzed jego związku z O’Keeffe szybko popadły w zapomnienie, nie ulega jednak wątpliwości, że każda z nich wywarła mniej lub bardziej znaczący wpływ na to, jak formowało się Stieglitza rozumienie kobiecości w kontekście sztuki. Z każdej ze swych protegowanych ów marszand próbował wydobyć to coś, co miało jednoznacznie potwierdzać, że jej kluczowe przymioty — pierwotna naturalność, spontaniczność i niewinność — osadzone są w cielesności i seksualności i bezpośrednio odzwierciedlają podświadomość. W formie w pełni dojrzałej wizję Stieglitza urzeczywistniła dopiero O’Keeffe, dla niego artystka doskonała, o naturalnej wrażliwości kobiety-dziecka, nieskrępowana normami i konwencjami, tworząca w nowym duchu.

„Naukowe” wsparcie dla swoich koncepcji Stieglitz czerpał z lektury bieżących rodzimych i europejskich publikacji z dziedziny psychologii, filozofii, seksuologii oraz teorii i historii sztuki. Jak większość przedstawicieli wczesnej awangardy, podzielał poglądy Kandinskiego na temat roli duchowości i nieświadomości w procesie tworzenia, podobnie jak koncepcje Bergsona dotyczące znaczenia intuicji³. Rozczytywał się również w rozważaniach popularnego wśród modernistów brytyjskiego badacza Havelocka Ellisa, który poddawał surowej krytyce wpływ purytanizmu na świadomość i zachowania seksualne Amerykanów. Jak inni, Stieglitz wszystkie nowe idee filtrował przez teorie Freuda, których odczytanie w nowojorskich kręgach, między innymi ze względu na stosunkowo późne tłumaczenie Freudowskich tekstów na język angielski, było na ogół dość powierzchowne i wybiórcze. Syntetyzując myśl Bergsona i Freuda, w nieświadomości odnajdywał mistyczny wymiar tożsamości artysty.

³ To na łamach wydawanego przez Stieglitza pisma „Camera Work” w latach 1911–1912 ukazały się pierwsze w Stanach Zjednoczonych przekłady tekstów Kandinskiego i Bergsona.

Kiedy w 1916 roku Stieglitz zobaczył po raz pierwszy rysunki O'Keeffe, miał wykrzyknąć: „Nareszcie — kobieta na papierze!” (A. Stieglitz, cyt. za: Eisler 1991: 7). To właśnie w niej rozpoznał przyszłą boginię amerykańskiej awangardy: kobietę dojrzałą (miała 29 lat, kiedy ją odkrył) i wyzwoloną, ale o wrażliwości i niewinności dziecka. Tak właśnie definiując nową miłość swego życia, Stieglitz nie miał wątpliwości, że płęć i seksualność będą kluczem do artystycznego sukcesu O'Keeffe, który nie tyle przewidział, ile zaplanował i zrealizował. Ekspozując obrazy O'Keeffe i własne zdjęcia, na których bezpruderyjnie uwieczniał jej smukłe kształty, dawał światu wgląd w sekretne jestestwo stworzonej przez siebie ikony nowoczesności. Kiedy w 1921 roku po ośmioletniej przerwie przygotowywał wyczekiwaną retrospektywę własnego dorobku, wybrał głównie fotografie, na których rozczłonkował, stylizował i studiował ciało i twarz O'Keeffe, w kilku przypadkach pokazanej na tle jej własnych obrazów, co miało sugerować ekwiwalencję między cielesnością i sztuką kobiety.

Nowojorski pokaz dzieł Stieglitza wyprzedził o dwa lata pierwszą wielką wystawę malarstwa O'Keeffe (o wystawie tej traktuje wspomnienie artystki o Duchampie), było więc dostatecznie dużo czasu, by w świadomości krytyków i publiczności zakorzenił się promowany przez mentora malarki pogląd o istnieniu analogii między aktem obnażenia własnego ciała przed obiektywem a obnażaniem duszy i własnego „ja” w obrazach. Skutek jednak był taki, że krytycy na dalszy plan spychali lub całkowicie pomijali formalne i konceptualne nowatorstwo obrazów, w których jako jedna z pierwszych w Stanach Zjednoczonych O'Keeffe eksperymentowała z radykalną abstrakcją. Sam Stieglitz tak pisał o pierwszych pracach swojej późniejszej żony: „Rysunki panny O'Keeffe, poza innymi zaletami, są niezwykle ciekawe z psychoanalitycznego punktu widzenia. W Galerii 291 nigdy wcześniej nie prezentowano prac kobiety, która tak otwarcie wyraża się w rysunku” (1916: 12). Wtórował mu krytyk Henry Tyrrell, który w artykule z 1917 roku opublikowanym w dzienniku „The Christian Science Monitor” stwierdził:

Trudno nie dostrzec fundamentalnej prawdy, że panna O'Keeffe, niezależnie od jej niezwykłych zdolności technicznych, odkryła w delikatnie zawołowanym symbolizmie sposób na wyrażanie tego, „co znane jest każdej kobiecie”, a co kobiety do tej pory zostawiały tylko dla siebie. (Tyrrell 2016: 48)

W niemal wszystkich interpretacjach malarstwa O'Keeffe powtarzano, że jej obrazy wprowadzają widza w intymny świat kobiecego ciała, postrzeganego nie tylko jako forma plastyczna, lecz także jako siedlisko pragnień oraz impulsów i nieuświadomionych popędów. Nawet recenzentki wyrażające sceptycyzm wobec jednostronnej retoryki kręgu Stieglitza ostatecznie również ulegały tendencji psychoanalitycznej. Po obejrzeniu wystawy jedna z recenzujących ją kobiet — Helen Appleton Read — przyznała: „Dla mnie prace te są klasycznym przypadkiem tłumionych freudowskich żądź wyrażonych na płótnie” (H.A. Read, cyt. za: Brennan 2001: 6).

Żarliwy, często egzaltowany ton tej retoryki miał oddawać afektywny charakter dzieł O'Keeffe. Poeta i krytyk Paul Rosenfeld tak pisał o jej abstrakcjach w artykule dla popularnego pisma kobiecego „Vanity Fair” w 1922 roku:

Niektóre płótna O'Keeffe pozwalają poczuć puls życia w tych mrocznych zakamarkach, gdzie człowiek, zwierzę i roślina to jedno, nieodróżnialne, gdzie egzystencja sprowadza się do ślepej konieczności i niemego rozwoju. Są takie miejsca w obrazach O'Keeffe, gdzie widać zarys całego wszechświata, bieg całego istnienia, tajemne cykle narodzin, rozwoju i śmierci, wyrażone językiem kobiecego ciała. Cokolwiek maluje, każde dotknięcie pędzla jest frapująco kobiece. Obrazy O'Keeffe nasączone są esencją kobiecości. (Rosenfeld 2016: 141)

Dyskurs kręgu Stieglitza jest czystym przykładem stosowania tego, co współczesna badaczka Marcia Brennan nazywa „zgenderyzowaną formą” (*gendered form*) (2001: 5). Według tej metody interpretacji formalnym elementem medium plastycznego, takim jak linia, kolor czy kompozycja, można przypisać konkretne cechy płciowe. W przypadku sztuki kobiecej podkreśla się w ten sposób organiczne, biologiczne i pierwotne aspekty dzieła.

Przenosząc nacisk na nieanalityczny i nieintelektualny charakter procesu twórczego, krytycy całkowicie eliminowali jakiegokolwiek jego podłoże racjonalne czy refleksyjne. Wagner, pisząc o języku Rosenfelda, wskazuje, że w jego interpretacjach obrazów O'Keeffe dominowały „metafory somatyczne” (Wagner 1998: 39) w rodzaju „głębokie drżenie ciała” czy „pukle włosów wydzielające aromatyczne ciepło” (Rosenfeld 2016: 141). Sam Stieglitz bez ogródek stwierdził w 1919 roku: „Kobieta odczuwa świat inaczej niż Mężczyzna”, a to dlatego, że „Kobieta odbiera Świat przez Łono. To w nim gnieźdzą się jej najgłębsze uczucia. Umysł ma drugorzędne znaczenie” (A. Stieglitz, cyt. za: Wagner 1998: 37). Choć z dzisiejszego punktu widzenia konstatacje te rażą seksizmem, wtedy były wyrazem uznania dla kobiecych atutów O'Keeffe. Kiedy malarz i poeta Marsden Hartley pisał, że artystka „nie rości żadnych pretensji do intelektualizmu” (1982: 106), widział w tym dowód jej autentyczności. Równie „subtelny” okazał się inny życzliwie nastawiony do O'Keeffe prominentny przedstawiciel nowojorskiego środowiska pisarzy i intelektualistów wspierających działania młodej amerykańskiej awangardy pisarz Waldo Frank, który zauważył, że w towarzystwie mężczyźni malarka zwykle „milczy jak drzewo”. Sens jej zachowania ten przenikliwy znawca transcendentalizmu i psychoanalizy wyjaśniał następująco: „Kiedy drzewo myśli, nie myśli mózgiem, ale całym swoim organizmem. Tak jak O'Keeffe. Kiedy drzewo mówi lub uśmiecha się, czyni to całym swoim ciałem” (W. Frank, cyt. za: Lyness 1989: 255).

Co na to wszystko O'Keeffe? Czy pasywnie urzeczywistniała wizje swego męskiego otoczenia? Uważniejsza analiza jej wypowiedzi, takich jak ta we wspomnieniu o Duchampie, przeczy opinii, że — jak pisze Anna Chave — kierowana intuicją „poruszała się po omacku”. Zdaniem Chave, jest wiele dowodów na to, że O'Keeffe nie była „roślinką, amebą, półgłówkiem, ale osobą inteligentną i czytana, w pełni kontrolującą własne działania” (Chave 1990: 116). Kiedy w 2006 roku, dwadzieścia lat po śmierci malarki, jej wyjątkowo obszerna prywatna korespondencja została udostępniona badaczom, po raz pierwszy można było przesledzić, z czym O'Keeffe musiała zmagać się jako kobieta w zdominowanych przez mężczyzn kręgach wczesnej awangardy.

Z jednej strony listy artystki do Stieglitza potwierdzają, że początkowo godziła się ona zajmować miejsce, które jej wyznaczył. Odgrywając rolę (pytanie: z przekonaniem czy z premedytacją?), jaką dla niej zaplanował, pisała: „Nie wiem, czy jestem kobietą, czy małą dziewczynką — najczęściej jestem i jedną, i drugą” (O'Keeffe i Stieglitz 2011: 167). Kiedy jako jeden z nielicznych Frank dostrzegł w niej intelektualistkę, O'Keeffe protestowała, upierając się, że jest artystką „intuicyjną” i „subiektywną” (1987: 184). Często demonstracyjnie odżegnywała się od ewentualnych posądzeń o intelektualne ambicje, na

przykład mówiła o sobie, że jest „analfabatką” (1987: 222). Nie lubiła używać słów tam, gdzie obraz mówił sam za siebie, dlatego niechętnie nadawała swoim dziełom tytuły, wielu z nich nawet nie podpisywała.

Choć O'Keeffe w końcu zaczęła wyzwalać się z nałożonego jej przez Stieglitza gorsetu, skrojonego zgodnie z jego modernistycznym wyobrażeniem ideału kobiety-artystki, balast tych poglądów ciążył długo na ocenie jej twórczości. Po śmierci męża porzuciła na zawsze — i bez żalu — nowojorskie kręgi artystyczne, by w Nowym Meksyku wieść samotny i pracowity żywot wolnej pustelniczki, ale i wtedy nie pozbyła się nadanego jej piętna. Można wręcz powiedzieć, że je wzmacniała, utrwalając swój publiczny wizerunek osoby kierującej się instynktem, pierwotnymi odruchami i emocjami, czerpiącej inspirację bezpośrednio z przyrody bez widocznego wpływu tradycji kulturalnej, która w młodości ukształtowała wrażliwość estetyczną artystki. Jednak gdy po jej śmierci udostępniono badaczom bogaty, liczący ponad trzy tysiące pozycji księgozbiór O'Keeffe, ukazał się, jak napisał jeden z krytyków, obraz „artystki myślącej, przenikliwej i świadomej, znającej się na sztuce, literaturze i myśli teoretycznej” (Grad 1997: 27).

Czy oznacza to, że O'Keeffe przez dziesięciolecia rozwijała swe intelektualne zainteresowania w ukryciu? Na pewno nie afiszowała się z nimi, ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że Stieglitz i inni byli niewrażliwi na te cechy umysłowości malarki, gdyż nie pasowały do ich wyobrażeń. W listach O'Keeffe uderza niezwykle wyczucie językowe oraz pisarska samoświadomość i samokrytycyzm, cechy właściwe literatom, ale rzadko przypisywane artystom, do których w powszechnym odczuciu lepiej pasuje antyintelektualny stereotyp utrwalony we francuskim porzekadle *bête comme un peintre* (głupi jak malarz). W 1976 roku malarka opublikowała swoją krótką autobiografię. Już w otwierającym ją akapicie napisała:

Słowo nie ma tak precyzyjnego znaczenia jak kolor. Kolory i kształty mówią dosadniej niż język. (...) Kiedy ktoś słowami chce mi wyjaśniać, co namalowałam, czuję zakłopotanie.
(O'Keeffe 1976: b. s.)

Jednak mimo tych zastrzeżeń, O'Keeffe, podobnie jak Stieglitz, była zanurzona w języku, namiętnie pisała listy i nalogowo czytała. Zapisali łącznie ponad dwadzieścia pięć tysięcy stron, a przecież artystka intensywnie korespondowała również z innymi.

Wielu zaskoczyła literackość autobiograficznego eseju O'Keeffe. W przeciwieństwie do tekstów, które poświęcali jej mężczyźni, pisała ona stylem programowo oszczędnym, bezpretensjonalnym, poniekąd nieefektywnym, wolnym od retorycznych hiperboli i ornamentów, któremu bliżej było do konkretności językowych eksperymentów Gertrudy Stein niż do rozbuchanej, kwiecistej, wręcz melodramatycznej frazy autorów z kręgu Stieglitza. Proste zdania oznajmujące, brak metafor, porównań i symboli, niekonwencjonalna interpunkcja oraz idiosynkratyczna ortografia przydają językowi O'Keeffe specyficznej poetyckości, która przywodzi na myśl analogie z czystą i prostą formą jej obrazów. Jednak czy język ten można tak samo poddawać interpretacji wedle założeń „zgenderyzowanej formy”? Czy można go opisać, uciekając się do „somatycznych metafor”? Wreszcie, czy dałoby się go również odczytać jako symboliczny zapis płci i cielesności autorki? Szkoda, że ówczesni recenzenci malarskiej twórczości O'Keeffe nie mieli okazji analizować jej języka jako wytworu tej samej inteligencji i wrażliwości, której szukali w obrazach artystki.

Sama O’Keeffe uważała, że postrzeganie jej malarstwa przez pryzmat płci umniejszało jego wartość. Unikala jednak polemik z tendencyjnymi interpretacjami jej dzieł, nie komentowała cudzych wypowiedzi, nie udzielała wywiadów, a pytania dziennikarzy kwitowała krótkim: „jeśli nie wiecie, o co chodzi, to wasz problem” (G. O’Keeffe, cyt. za: Lisle 1997: 280). Jednak w prywatnej korespondencji czasem zajmowała stanowisko. Cytowaną recenzję Rosenfelda nazwała „żenującą”, dodając:

To, co o mnie wypisują, jest mi obce i całkiem odmienne od tego, co czuję. W ich mniemaniu jestem jakąś niezmierną istotą unoszoną powietrzem i karmiącą się obłokami, a prawda jest taka, że lubię stek wołowy, i to krwisty. (O’Keeffe 1987: 170–171)

Tłumacząc, dlaczego zgodziła się napisać esej autobiograficzny, stwierdziła wprost: „Piszę sama, bo inni wymyślają niestworzone rzeczy na mój temat” (O’Keeffe 1976: b. s.).

Kiedy w latach 60. feministki „adoptowały” ją jako kultową postać ruchu, malarka nie podjęła dialogu z żadną z nich, mimo ich równie licznych, co bezowocnych pielgrzymek do jej pustynnego domu. Zaproszona do wzięcia udziału w wystawie sztuki kobiet w Los Angeles County Museum of Art w latach 70. z premedytacją wybrała do pokazania wyłącznie abstrakcje. A to przecież jej obrazy przedstawiające w nienaturalnym powiększeniu kwiaty, odczytywane jako symbole kobiecej seksualności, były dla feministek kwintesencją dokonań O’Keeffe. Słusznie pyta Barbara Rose, czy gdyby namalował je mężczyzna, również byłyby interpretowane w ten sam sposób (1977: 32).

Jak pisze Griselda Pollock, O’Keeffe w istocie stała się w latach 70. ofiarą swoistego feministycznego rewizjonizmu. W poszukiwaniu „heroicznych wyjątków” próbowano „odzyskać” dla historii sztuki nowoczesnej zapoznane ikony kobiecego modernizmu, ale były to działania „wybiórcze i z założenia doktrynerskie” (Pollock 2016: 104). Wyłuskawszy kilka przykładów niepospolitych artystek, które osiągnęły sukces, w ideologicznym zapamiętaniu młode krytyczki staraly się z ich dokonań uczynić medialną sensację, co doprowadziło do zachwiania proporcji między historycznym znaczeniem tych artystek a ich sztucznie wykreowaną „nad-obecnością” w kulturze współczesnej w postaci naprędce pisanych biografii oraz czysto komercyjnych wydawnictw albumowych, kalendarzy ściennych i pocztówek. Podobnie jak Frida Kahlo, zauważa Pollock, O’Keeffe stała się celebrytką mimo woli, sfabrykowaną ikoną, „nadmiernie sławną, z powodów trywialnych i nie tych, co trzeba”. Rzecz w tym, jak pisze dalej, że te „ważne, inteligentne i wyjątkowe artystki” zostały wyniesione na feministyczny piedestał „z pominięciem etapu poważnej, fachowej i głębokiej analizy” (Pollock 2016: 104). Zamiast oceniać je pod kątem ich (nie) przystawalności do tendencyjnej historii awangardy uprzywilejowującej mężczyzn i ich fantazje o kobietach, Pollock proponuje wnikliwsze spojrzenie na to, co udało się tym artystkom wnieść do sztuki i kultury wbrew (a może dzięki?) uwarunkowaniom, w jakich przyszło im działać.

Z takimi właśnie dylematami musieli zmierzyć się kuratorzy i historycy sztuki przy okazji przypadającej w 2016 roku setnej rocznicy pierwszej wystawy prac O’Keeffe. Wyznaczając nowe horyzonty w oglądzie twórczości tej najsłynniejszej amerykańskiej modernistki, chcieli skończyć z niesprawiedliwym zawężaniem jej znaczącego dorobku do kilku serii obrazów i powierzchownym traktowaniem przeciwieństw, z jakimi musiała mierzyć się jako samotna amazonka awangardy na początku XX wieku. Pod lupę wzięto jej

związek ze Stieglitzem, przekierowując uwagę z wątków biograficzno-romansowych na estetyczno-formalne i wzajemne inspiracje w twórczości obojga, a tożsamość artystyczną O’Keeffe zaczęto badać w ściślejszym powiązaniu z miejscem — geografiami i kulturą regionów Ameryki Północnej związanych z życiem i działalnością malarki. W nowym oglądzie ewolucji artystycznej O’Keeffe zaczęto inaczej sytuować jej zainteresowanie abstrakcjonizmem i tłumaczyć krytyczno-interpretacyjne meandry recepcji jej malarstwa na przestrzeni minionych stu lat.

Podsumowujący historię recepcji malarstwa O’Keeffe w eseju napisanym do katalogu wielkiej retrospektywy, którą 2016 roku przygotowało londyńskie muzeum Tate Modern, Pollock, jak jej liczni poprzednicy, również wysuwa na plan pierwszy wątek płci, ale po to, by pokazać, że w O’Keeffe należy w pierwszej kolejności widzieć artystkę, a „kobiecość” jej sztuki traktować raczej jako kategorię generyczną, nieobarczoną ideologicznym balastem modnego dziś pojęcia *gender*. Jeśli porównać to, jak była postrzegana, kiedy po raz pierwszy wyraźnie zaistniała w kręgach awangardy lat 20., z tym, jak widziano artystkę pół wieku później, gdy „odzyskały” ją amerykańskie feministki, uderza, że mimo znaczącej zmiany optyki — podmiotem interpretującym w tym drugim przypadku były krytyczki i artystki, których świadomość ukształtowała się w czasach radykalnej kontestacji męskiej narracji w historii sztuki — „nowy” ogląd twórczości O’Keeffe był w istocie zaskakująco zbliżony z tym wcześniejszym. Pollock słusznie zwraca uwagę, że kiedy feministki „wyzwalają” seksualność kobiety z klatki męskich wyobrażeń, same mogą wciąż pozostawać niewolnicami własnych fantazmatów (Pollock 2016: 106). Rozważanie, co widzi mężczyzna, a co kobieta, kiedy w centrum uwagi umieszczamy szczegóły żeńskiej anatomii, często prowadzi do bezpłodności — bezpłodności tychże rozważań, co O’Keeffe obnażyła na swoich obrazach kwiatów.

Pollock sugeruje przeniesienie środka ciężkości refleksji o sztuce kobiet modernizmu w całkiem inne rejony. Interesuje ją na przykład, jak modernizm ułatwił kobietom szerszą obecność w świecie sztuki i pozwolił na większą niż kiedykolwiek wcześniej swobodę twórczą, otwierając również przestrzeń własnej podmiotowości kobiet. Nie rezygnując z prób opisanego, jak w dziełach kobiet zakodowana zostaje ich cielesność i seksualność, warto też pytać, w jaki sposób kobiety świadome rozlicznych uwarunkowań (społecznych, kulturowych, politycznych, biologicznych) postrzegają i zaznaczają swoje bycie w świecie i jak wykorzystują w tym celu materiały, narzędzia i języki naznaczone piętnem czasu i miejsca, historii i kontekstu (Pollock 2016: 109).

W swoim studium z 1996 roku, które Pollock przytacza jako przykład takiej pożądanej analizy, Anne Middleton Wagner wysuwa tezę, że większość kluczowych decyzji artystycznych O’Keeffe była prowokowana genderową optyką narracji na temat artystki. Porzucenie abstrakcjonizmu, który O’Keeffe uprawiała w młodości, na rzecz malarstwa przedstawiającego wydawało się z punktu widzenia estetyki modernistycznej awangardy krokiem wstecz, tym bardziej że malarka na główny temat wybrała kwiaty, tradycyjnie „kobiecy” temat, wyeksploatowany do granic możliwości i strywalizowany przez swą oczywistość. Jednak w istocie ten gest był przemyślany i celowy. Skoro nawet abstrakcje O’Keeffe wywoływały reakcje, w których ujawniały się popędy i obsesje związane z seksualnością, artystka postanowiła niejako podać „na tacy” to, czego widzowie i krytycy uporczywie doszukiwali się wbrew jej intencjom. W jednym z listów wyjaśnia, że oprócz kilku obrazów jej najnowsze płótna „są twardo osadzone w rzeczywistości” i mają charakter przedmiotowy. Píše tam:

Postanowiłam spróbować figuratywności, bo nie podobają mi się interpretacje moich dzieł — dlatego wystawiam serię obrazów przedstawiających (...) i jeszcze te dwa obrazy, których nie umiem opisać i nie wiem, skąd przyszły mi do głowy. (O’Keeffe 1987: 176)

Reorientacja O’Keeffe była przewrotna, malarka miała bowiem pełną świadomość, że tematyczna oczywistość wielu z jej płócien przedstawiających jest pozorna. Prawdą jest, że nie są to obrazy „subiektywne”, które przyszły jej do głowy nie wiadomo skąd i których nawet nie umie nazwać. Tytuły narzucają się same, bo przecież każdy kwiat ma konkretną, botaniczną nazwę. Jednak nietypowy sposób przedstawienia botanicznego tematu, polegający na malowaniu wybranego kwiatu w ogromnym powiększeniu, sprawia, że nie jest on jedynie przedmiotem oglądu, okazem do suchej analizy. To, co pozornie dobrze znane — któż nie widział kwiatka? — jawi się jak obnażone monstrum. Powiększenia wydobywają niedostrzegalną w normalnych warunkach anatomię kwiatów, ukazują ich reprodukcyjne organy jako mięsiste i nabrziałe, bezwstydnie przywodzące na myśl intymne części ludzkiego ciała. O’Keeffe otwarcie gra cielesnością, ale dosłowność staje się tu bronią przeciw natrętnym interpretacjom. To tylko kwiat, zdaje się mówić malarka, jednak ironia przeziiera z jej płócien. Teraz O’Keeffe ma narzędzie do polemiki z interpretatorami, którzy, jak Lewis Mumford, w wizerunkach kwiatów widzieli:

wielki wybuch seksu, seksu młodzieńczego, seksu okresu dorastania, seksu dojrzałego, seksu wulgarnego (...), seksu najczystszeo (...), seksu napęczniałego, seksu rozwijającego się, seksu nabrziałego, seksu sflaczałego. (Mumford 1975: 356)

Odpowiada im: „tylko — dziwnym trafem — nikt nie widzi kwiatu — no nie widzi”, i dodaje z satysfakcją:

zmusiłam was, żebyście przez chwilę popatrzeli na to, co ja zobaczyłam, a kiedy już popatrzeliście trochę na mój kwiat, przyszły wam do głowy wszystkie wasze skojarzenia, które go wam przesloniły, a piszecie o nim, jakbyście myśleli i widzieli to samo, co myśle i widzę ja — a wcale tak nie jest. (O’Keeffe 1976: b. s.)

Ta gra z widzem w niektórych realizacjach malarskich przybiera wręcz perfidny charakter. W serii sześciu obrazów z 1930 roku O’Keeffe poddaje analizie — którą nazywa formalną, od przedstawienia realistycznego do wyabstrahowanego — kwiat o angielskiej nazwie *jack-in-the-pulpit*, znany botanikom jako arizema, kokorza lub wytryszek. Ale to popularna i dosadna nazwa rośliny, nawiązująca do jej fallicznego kształtu — „wacek na ambonie” — oddaje w pełni zamysł autorki obrazów. O’Keeffe z uporem zaprzeczwała oskarżeniom o prowokację, a interpretatorom komplikowała życie, podając prozaiczne wyjaśnienie:

W lesie, przy domkach letniskowych, rosły dzikie wytryski — duże, ciemnozielone, i małe, jasnozielone. (...) Przypominałam sobie lekcje wychowania plastycznego z liceum i dokładniej przyjrzałam się tym kwiatkom. Potem namalowałam sześć obrazów. Pierwszy był bardzo realistyczny. Ostatni przedstawiał jedynie słupek⁴. (O’Keeffe 1976: b. s.)

⁴ W angielskim slangu *jack* ma takie samo znaczenie jak polskie żartobliwe określenie *wacek*.

Tak O'Keeffe słowem i płótnem zapędza interpretatorów w kozi róg. Skoro w obrazach, które maluje, zapisane są, jak uporczywie twierdzą krytycy, jej pleć i ciało, jak czytać tę serię? Jeśli patrzeć przez filtr płci, to o której płci tu mowa? Tytuł i falliczny kształt słupka sugeruje męskość, jednak botanicy dobrze wiedzą, że słupek to w istocie organ żeński, a płci męskiej są otaczające go pręciki. Im dalej zagłębialiśmy się w tego typu dywagacje, tym bardziej absurdalne są wnioski, do jakich dochodzimy. Wprawdzie O'Keeffe nie drwi otwarcie, ale trudno się oprzeć wrażeniu, że jej co najmniej lekko ironiczny uśmiech skrywa pytanie, które chętnie zadalaby krytykom: czy moją pleć lepiej widzicie w mojej abstrakcyjnej kresce czy w kwiatach i liściach?

W przeciwieństwie do większości wcześniejszych interpretatorów Wagner i Pollock próbują zrozumieć i opisać istotę paradoksu Georgii O'Keeffe. Artystka nigdy otwarcie nie przyznała, że erotyczne odczytania jej obrazów mogły mieć jakiegokolwiek obiektywne uzasadnienie, z drugiej strony jednak świadomość, że niezależnie od intencji autorki były one na porządku dziennym, musiała w taki czy inny sposób wpływać na jej artystyczne wybory. Być może geniusz malarki polegał właśnie na tym, że znalazła sposób równoważenia implikacji i negacji. Zmysłnym gestem, jednocześnie prowokującym i zaprzeczającym prowokacji, stworzyła przestrzeń, w której nie daje się rozdzielić obecności płci i ciała od ich nieobecności. Jak pisze Pollock, O'Keeffe wypracowała malarski język, który w jednym i tym samym obrazie może być „jednocześnie abstrakcyjny i obiektywny, sugestywnie seksualny i ascetycznie analityczny” i który pozwala „z pomocą farby tworzyć zmysłowe formy tak, by minimalizować ich utożsamianie z ciałem” (Pollock 2016: 113).

Jeśli już musimy rozmawiać o płci malarstwa O'Keeffe, to zamiast sprowadzać interpretację jej dzieł do pytań o pleć w obrazach („czy to kwiat, czy wagina?”⁵), lepiej popatrzmy na nie jako świadectwo myśli, zapis poszukiwań, dociekań i prób. Może wtedy łatwiej będzie zrozumieć rzeczywiste wyzwania, którym O'Keeffe musiała sprostać jako pierwsza dama amerykańskiej awangardy, by zapewnić sobie uznanie i szacunek zarządzających światem sztuki mężczyzn. Wielokrotnie podkreślała, że maluje, „co czuje”, a to wcale nie jest tożsame ze stwierdzeniem, że maluje „jak kobieta”. Mierząc się dziś z dokonaniem O'Keeffe, wnikliwy badacz znajdzie kolejne potwierdzenie istotnego znaczenia płci, różnicy seksualnej i ciała, które zamieszkujemy, ale nie może z góry zakładać, jak przestrzega Pollock, że jest ono jednoznaczne i niezmienne.

⁵ Dnia 1 marca 2016 roku, tj. jeszcze przed otwarciem wystawy w Tate Modern, w dzienniku „The Guardian” ukazał się artykuł zatytułowany *Flowers or Vaginas? Georgia O'Keeffe Tate Show to Challenge Sexual Cliches* (Elis-Petersen 2016).

Bibliografia

- Brennan Marcia (2001), *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, MIT Press, Cambridge.
- Chave Anna C. (1990), *O'Keeffe and the Masculine Gaze*, „Art in America”, No. 1 (78).
- Corn Wanda M. (1999), *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915–1935*, University of California Press, Berkeley.
- Eisler Benita (1991), *O'Keeffe and Stieglitz. An American Romance*, Doubleday, New York.
- Elis-Petersen Hannah (2016), *Flowers or Vaginas? Georgia O'Keeffe Tate Show to Challenge Sexual Cliches*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/01/georgia-okeeffe-show-at-tate-modern-to-challenge-outdated-views-of-artist> [dostęp: 13.01.2018].
- Grad Bonnie L. (1997), *The Book Room. Georgia O'Keeffe's Library in Abiquiu*, „Archives of American Art Journal”, No. 1–2 (37).
- Hartley Marsden (1982), *On Art*, ed. G.R. Scott, Horizon Press, New York.
- Lisle Laurie (1997), *Portrait of an Artist. A Biography of Georgia O'Keeffe*, Washington Square Press, New York.
- Lyness Barbara Buhler (1989), *O'Keeffe, Stieglitz, and the Critics, 1916–1929*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Mumford Lewis (1975), *Findings and Keepings. Analects for an Autobiography*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York.
- O'Keeffe Georgia (1976), *Georgia O'Keeffe*, Viking Press, New York.
- (1987), *Georgia O'Keeffe, Art and Letters*, ed. S. Greenough, National Gallery of Art, Washington.
- O'Keeffe Georgia, Stieglitz Alfred (2011), *My Faraway One. Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz: Volume one, 1915–1933*, ed. S. Greenough, Yale UP, New Haven.
- Pollock Griselda (2016), *Seeing O'Keeffe Seeing* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Rose Barbara (1977), *O'Keeffe's Trail*, „The New York Review of Books”, No. 24.
- Rosenfeld Paul (2016), *The Paintings of Georgia O'Keeffe* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Stieglitz Alfred (1916), *Georgia O'Keeffe — C. Duncan — René Lafferty*, „Camera Work”, no. 48.
- Tyrrell Henry (2016), *Esoteric Art at „291”* [in:] *Georgia O'Keeffe*, ed. T. Barson, Tate Publishing, London.
- Wagner Anne Middleton (1998), *Three Artists (Three Women). Modernism and The Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley.
-