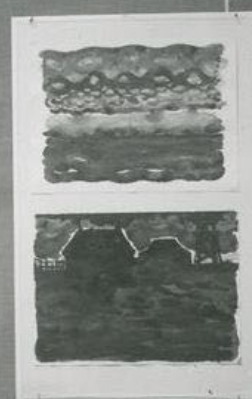
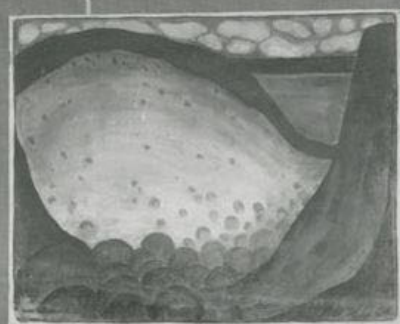


Georgia
O'Keeffe
Museum



O'Keeffe a través de sus exposiciones

la creación de una modernista estadounidense

Museo Georgia O'Keeffe

Índice

Introducción — *Ariel Plotek*

Nueva York, 1917-1925 — *Alexandra Dean*

Instituto de Arte de Chicago, 1943 — *Sarah Kelly Oehler*

Museo de Arte Moderno, 1917-1925 — *Barbara Buhler Lynes*

Texas, 1946-1955 — *Amy Von Lintel, PhD*

Acerca de esta publicación

Introducción

Ariel Plotek, Museo Georgia O'Keeffe

Barbara Buhler Lynes publicó *O'Keeffe, Stieglitz y los críticos, 1916-1929* en 1989, tres años después de la muerte de Georgia O'Keeffe, en un momento en el que Lynes ya estaba planificando la publicación del catálogo razonado de dos volúmenes de O'Keeffe. Se trata del más minucioso análisis de las primeras reseñas críticas acerca de O'Keeffe que se hubiera podido emprender en aquel momento; incluye una gran cantidad de notas al pie y una bibliografía seleccionada que abarca 18 páginas. Sin embargo, este estudio no incorporó mucha de la correspondencia personal de O'Keeffe, incluyendo cientos de cartas que en esos años Georgia O'Keeffe intercambió con Alfred Stieglitz.

Dicho material, guardado en la Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Yale, estuvo restringido (por indicación de la propia O'Keeffe) durante 25 años después de su muerte. Esta correspondencia incluye destellos de las respuestas personales de O'Keeffe y de Stieglitz a esta crítica tan pública, información a la que no tuvo acceso Lynes en 1989. No obstante, *O'Keeffe, Stieglitz y los críticos* sigue siendo una obra de referencia. Detalla la recepción inicial que tuvo el trabajo artístico de O'Keeffe en Nueva York y las exposiciones que la convirtieron en la artista más comentada del país. Esta publicación continúa esta tradición.

Sin exposiciones no habría críticas, y la historia de las exposiciones de O'Keeffe (y la literatura que las acompañan) continúa hasta el presente. Desde el comienzo entendimos que no podría esperarse que ninguna publicación de este tipo tuviera la "última palabra". Por ello nos dimos a la tarea de hacer una selección: un puñado de casos de estudio que, en conjunto, pudieran formar una narrativa. Buscamos ayuda para realizar esta selección, y me gustaría expresar mi gratitud por los aportes que recibimos del equipo de curadores y de investigación, como Jennifer Foley, Liz Ehrnst y Liz Neely, así como también de las autoras de los ensayos, a quienes consultamos sobre esta cuestión. Decidimos que nos concentraríamos en exposiciones organizadas durante la vida de la artista, tomando ejemplos cruciales entre 1917 y 1955. El resultado son los cuatro ensayos que siguen. El primero y el último, de Alexandra Dean y de Amy Von Lintel, abordan más de una exposición. Dean repasa las respuestas críticas a las primeras exposiciones de O'Keeffe en Nueva York, el origen del "culto a la personalidad" que rodeó a la artista y, en un sentido más



Alfred Stieglitz. *Georgia O'Keeffe*, 1918. Platinotipia, 23,49 x 18,41 cm. Museo Georgia O'Keeffe. Obsequio de la Fundación Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.

amplio, los límites entre su arte y su vida; por su parte, Von Lintel relata la historia de la conexión de O'Keeffe con la región oeste a través de Texas, incluyendo exposiciones tanto en Dallas como en Fort Worth. El segundo y tercer ensayos de este grupo, a cargo de Sarah Kelly Oehler y de Barbara Lynes, se centran en las exposiciones precursoras de O'Keeffe en Chicago y Nueva York; específicamente en el Instituto de Arte de Chicago en 1943, y en el Museo de Arte Moderno en 1946.

En lugar de una narrativa "institucional" única, nos gratifica que estas cuatro colaboradoras ofrezcan una pluralidad de voces. No obstante, ciertos temas que atraviesan esta publicación unen las narrativas individuales. Junto con las respuestas contemporáneas al arte de O'Keeffe, observamos que, en los debates sobre estas exposiciones ya se hacía hincapié en la identidad de la propia artista. No hay frase que refleje esto con mayor énfasis que la que se atribuye a Alfred Stieglitz: "Por fin, una mujer en papel". La desmentida que hizo Lynes sobre esta cita, adjudicada a Stieglitz en 1915, como mera leyenda sirve para recordar que la narrativa de O'Keeffe sigue estando sujeta a revisión, aún si ilustra la durabilidad de los prejuicios y su calidad de apócrifo que continúa dando forma a nuestro entendimiento de Georgia O'Keeffe.

Nueva York, 1917–1925

Alexandra Dean, Museo Georgia O'Keeffe



Imagen 1. Alfred Stieglitz. *Georgia O'Keeffe*, 1920-1922. Impresión mediante gelatina de plata, 11,43 x 9,04 cm. Museo Georgia O'Keeffe. Obsequio de la Fundación Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.

En 1927, la artista y crítica Frances O'Brien visitó a su amiga Georgia O'Keeffe en el piso 28.º del Hotel Shelton. O'Brien observó a la pintora en su elemento, trabajando en el apartamento que compartía con su marido y representante, el fotógrafo Alfred Stieglitz. El resultado de la visita de O'Brien fue un perfil de la artista, muy detallado aunque breve, presentado en una serie de "Retratos de personalidades" llamada "Estadounidenses que nos agradan" para la revista progresista quincenal *The Nation*. En el artículo, O'Brien destacó que "Georgia O'Keeffe nunca permitió que su vida fuese por un camino y su pintura por otro", y brindó una serie de observaciones incisivas acerca de la apariencia, la ropa y el estilo de vida de la pintora¹.

El artículo de O'Brien no fue el primero en destacar la identidad física y social de O'Keeffe, además de su obra; por el contrario, refleja una tendencia generalizada de los críticos y del público a conectar la obra de O'Keeffe con otros elementos de su vida; algo que está presente en gran parte de los estudios pasados y actuales sobre la artista. O'Keeffe, una individualista confesa, se vio apartada de otras mujeres de la época a causa de su vestimenta, sus relaciones y su estilo de vida, dando lugar a este tipo de interpretaciones. También contribuyó a la formación de un culto a la personalidad que alimenta su mitologización continua². Este fenómeno sobrevivió a la misma O'Keeffe, y aparece incluso en retrospectivas más recientes de la artista: una exposición del año 2000 en la Colección Phillips presentó enormes fotografías en blanco y negro de la artista y de su espacio vital junto con pinturas de objetos en su hogar. En la exposición *Vida moderna (Living Modern)* de 2017 en el Museo Brooklyn se exhibieron imágenes de O'Keeffe y de sus efectos personales en paralelo con sus obras de arte³.

Este culto a la personalidad, una fuerza que dio forma a la imagen de O'Keeffe como artista, se incorporó en los inicios de su carrera, a partir de 1917 y 1923, las fechas de su primera y segunda exposiciones individuales. La combinación de las reseñas de sus exposiciones, los perfiles como el que escribiera O'Brien y la recepción pública de su obra le darían a O'Keeffe cierta notoriedad que marcaría el rumbo del resto de su carrera. Esta fama fue el resultado de la mitificación de Stieglitz, la autoconstrucción deliberada que hace O'Keeffe de su identidad y personalidad pública y las diversas respuestas tempranas de la crítica y el público a su aparición como fuerza artística, las cuales llegaron a confundir y, en ocasiones, a complacer tanto a O'Keeffe como a Stieglitz.

La promoción de O'Keeffe por parte de Stieglitz comenzó en serio en 1915, cuando su amiga Anita Pollitzer le mostró algunos dibujos de la artista. Su supuesta reacción —"¡Por fin, una mujer en papel!"— se transformó en parte de la mitología de O'Keeffe y de su relación con Stieglitz⁴. Aunque en los últimos años se ha puesto en tela de juicio la veracidad de este relato, según lo plasma el ensayo de Barbara Buhler Lynes, este persiste porque es un reflejo del tratamiento futuro de Stieglitz respecto de la imagen pública de O'Keeffe⁵. En su papel de mentor, representante profesional y, finalmente, pareja de O'Keeffe, Stieglitz invitó tanto al público como a los críticos a evaluar la obra de la pintora a través del prisma de su identidad personal y haciendo particular énfasis en dos elementos: su género y su nacionalidad.

Stieglitz comenzó a mostrar la obra de O'Keeffe en su galería 291 en 1916 y, más tarde, en las Galerías Anderson, en Nueva York. El fotógrafo se autopromovía como un "feminista femenino". Creía que había diferencias fundamentales e irreconciliables entre hombres y mujeres, y que esas diferencias se reflejaban en el arte que creaban⁶. Tenía un concepto hiperidealizado de la mujer que, según Pollitzer, consistía en una "combinación de las heroínas románticas de Wagner y de Goethe...y [tenía]

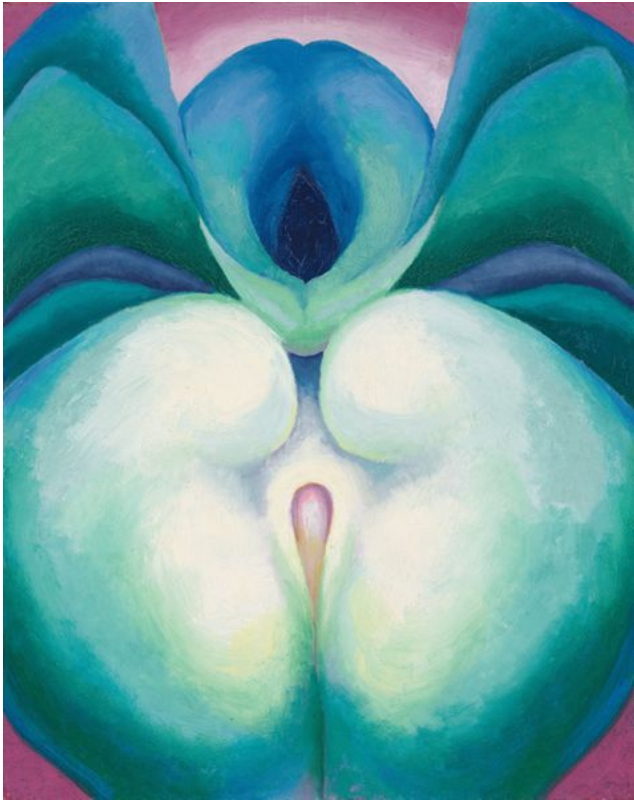


Imagen 2. Georgia O'Keeffe. *Serie I, formas de flores blanca y azul*, 1919. Óleo sobre cartón, 50,48 x 40 cm. Museo Georgia O'Keeffe. Obsequio de la Fundación Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.

una creencia personal con respecto a lo que la mujer moderna podía lograr”⁷. Las primeras obras de O'Keeffe se correspondían con las nociones de femineidad de Stieglitz. Sus pinturas de flores, un estereotipo femenino, evocaban las formas del cuerpo femenino para los espectadores, los críticos y para el mismo Stieglitz (imagen 2).

Las actitudes del fotógrafo también se reflejaban en su enfoque a la hora de publicitar las exposiciones de O'Keeffe; el catálogo de su muestra de 1923 en las Galerías Anderson incluía un ensayo aprobado por Stieglitz del colega pintor Mardsen Hartley. El artículo posicionó a O'Keeffe como una artista claramente femenina y “obsesionada con la sexualidad”, cuya obra estaba ligada inexorablemente a su cuerpo y a su autopercepción⁸. Las palabras de Hartley tuvieron influencia sobre gran parte de la crítica contemporánea de la obra de O'Keeffe, como también la tuvo la decisión de Stieglitz de exponer sus fotografías de la pintora en 1921. Estas incluían imágenes de O'Keeffe desnuda, así como fotografías de ella frente a su obra —las curvas de su rostro y de su cuerpo se reflejaban en las formas orgánicas y abstractas de sus dibujos y pinturas (imagen 3). Estas imágenes, desde el punto de vista de los críticos y del público, recalcan el argumento de Stieglitz de que la obra de O'Keeffe era un reflejo de su femineidad⁹.

Además de promocionar a O'Keeffe como una artista mujer, Stieglitz se esforzó por difundir una imagen de ella como una artista esencialmente estadounidense y, en un sentido más amplio, como una estadounidense por excelencia. Hacia fines de la década de 1910, el fotógrafo, que había sido un defensor del arte moderno durante mucho tiempo, comenzó a limitar su foco al arte hecho en los Estados Unidos. O'Keeffe, como una de las artistas que él mostraba con más frecuencia, se volvió necesariamente parte de este proyecto. Como muestra de ello, Stieglitz tituló su exposición de 1923 *Alfred Stieglitz presenta cien imágenes: óleos, acuarelas, pasteles, dibujos de Georgia O'Keeffe, estadounidense* (*Alfred Stieglitz Presents One*

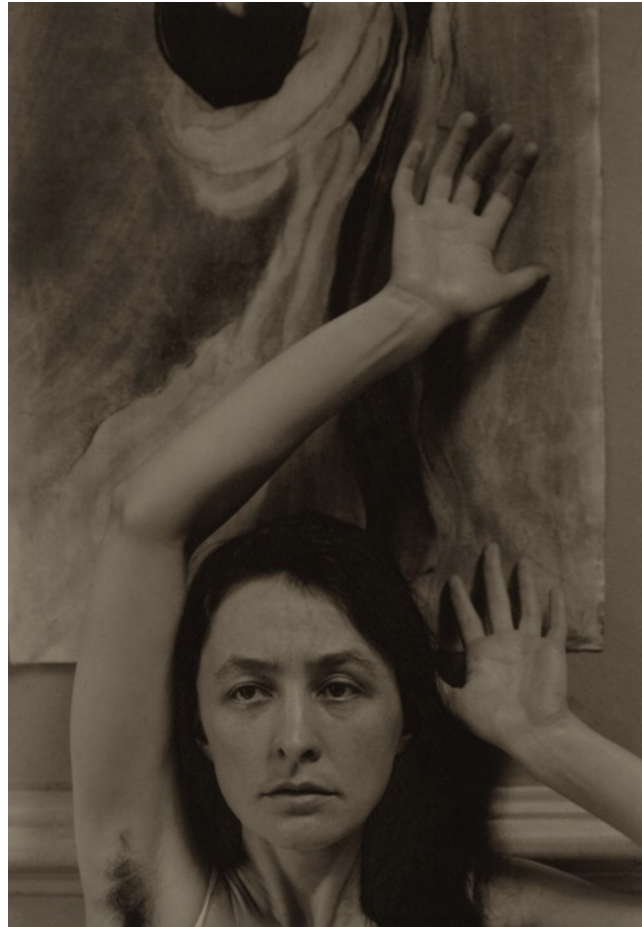


Imagen 3. Alfred Stieglitz. *Georgia O'Keeffe*, 1918. Impresión en paladio, 23,81 x 16,19 cm. Galería Nacional de Arte, Colección Alfred Stieglitz. Ver en el sitio web de la Galería Nacional.

Hundred Pictures: Oils, Water-colors, Pastels, Drawings, by Georgia O'Keeffe, American), haciendo especial énfasis en su nacionalidad. En una exposición grupal de 1925, Stieglitz destacó la nacionalidad estadounidense tanto de O'Keeffe como de los otros artistas que se presentaban en sus galerías. Su ensayo en el catálogo de la exposición preguntaba: “¿Las imágenes o sus autores son parte integral de los Estados Unidos de hoy?”¹⁰. Si bien los demás artistas incluidos en la exposición, como Arthur Dove, Mardsen Hartley, John Marin y Paul Strand, solían ser utilizados como representantes de la forma de modernismo estadounidense que Stieglitz quería promover, el arte y las circunstancias personales de O'Keeffe se adaptaban de manera única con este enfoque. Ella había nacido en una granja de una ciudad pequeña de Wisconsin, y durante su juventud y primeros años de adultez vivió en Virginia, Carolina del Sur y Texas. Su historia en las regiones oeste y sur de los Estados Unidos fue utilizada para explicar sus sensibilidades estéticas, especialmente en la ciudad de Nueva York donde se exhibieron sus obras por primera vez.

Otro factor que le otorgó a O'Keeffe la imagen de originalidad estadounidense fue su falta de experiencia e interés en el arte europeo. O'Keeffe visitó Europa por primera vez a sus 60 años, después de haber mostrado muy pocos deseos de cruzar el océano. Tal es así que, a diferencia de la mayoría de sus colegas hombres, ella no había visto la exposición de 1913 en la armería, una de las primeras exposiciones de arte de modernistas europeos en los Estados Unidos¹¹. Si bien se aprecia cierta influencia europea en su obra, especialmente en aspectos como su toque modernista (imágenes 4-5), su suavidad, la paleta de colores y el tema principal —que en muchos casos presenta elementos de la naturaleza que son específicos de Estados Unidos— dichos aspectos se diferencian de

aquellos en las obras de artistas europeos influyentes, como Pablo Picasso o Georges Braque. Stieglitz encontró en O’Keeffe un ejemplo de la evolución de un estilo de modernismo estadounidense, inspirado en las tendencias europeas, pero distinto de ellas. Este posicionamiento fue exitoso. El perfil que O’Brien hizo de la artista sostenía que O’Keeffe era “iconoclasta de las viejas tradiciones europeas del arte y los artistas”, era un “producto exclusivo” de los Estados Unidos¹².

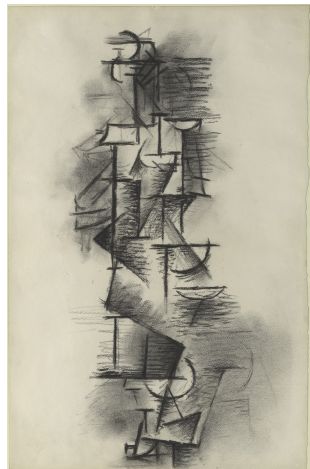


Imagen 4. Pablo Picasso. *Mujer desnuda de pie*, 1910. Carboncillo sobre papel, 48,26 x 31,43 cm. Colección Museo Metropolitano de Arte, Colección Alfred Stieglitz. © 2022 Patrimonio de Pablo Picasso/Sociedad de Derechos de Artistas (ARS), Nueva York. Ver en el sitio web del Museo Metropolitano.



Imagen 5. Georgia O’Keeffe. *Dibujo XIII*, 1915. Carboncillo sobre papel, 61,91 x 46,99 cm. Museo Metropolitano de Arte, Colección Alfred Stieglitz. Ver en el sitio web del Museo Metropolitano.

A pesar de que O’Keeffe no aprobaba algunas tácticas de Stieglitz para promover su obra, no se puede negar que su enfoque fue efectivo. Al presentar la obra de O’Keeffe como freudiana en naturaleza y representativa de las actitudes de una mujer liberada sexualmente, Stieglitz ubicó a la artista dentro del espíritu de las décadas de 1910 y 1920. También atrajo visitantes a las exposiciones de la artista, 500 personas por día vieron su exposición de 1923 en las Galerías Anderson, y eso le valió su fama en la escena artística de Nueva York¹³. Además, O’Keeffe no hizo mucho por contrarrestar las interpretaciones erotizadas y orientadas al género de su obra en ese momento, posiblemente porque la táctica era muy exitosa. La otra arista en el enfoque publicitario de Stieglitz —promover a O’Keeffe como una pintora estadounidense— también contribuyó a que ella pudiera avanzar en su nueva versión del modernismo. Esta perspectiva acerca de la artista perduró durante décadas y se complementó con las posteriores decisiones artísticas y de vida que ella tomó en Nuevo México. Ambos elementos del enfoque de Stieglitz contribuyeron a la formación del culto a la personalidad de O’Keeffe, que salió a la luz con estas primeras exposiciones patrocinadas por Stieglitz.

El culto a la personalidad de O’Keeffe, influenciado por el trabajo de Stieglitz, también surgió de la capacidad de autodeterminación e individualidad de la artista. Las elecciones personales y artísticas de O’Keeffe llamaron la atención desde sus primeros momentos en la escena artística neoyorquina, sumadas a su negativa a alinearse con muchos de los movimientos políticos y culturales populares de ese momento. Si bien la artista se mostraba cercana al movimiento cultural bohemio de Greenwich Village en las décadas de 1910 y 1920, supo diferenciarse de los demás artistas de su generación a través de su rechazo a adoptar por completo las formas estéticas de este estilo de vida. Nunca usó el corte *bob*, y aunque su ropa se vio influenciada por los estilos de The Village, era mucho más sencilla que la que llevaban sus pares¹⁴. Su estilo de vida también reflejaba su claro individualismo y su ambivalencia respecto a la cultura bohemia. Si bien O’Keeffe practicaba su enfoque del “amor libre” viviendo con Stieglitz

sin estar casados, su amiga Frances O’Brien se apresuró a señalar que no le interesaba fumar, ni beber ni ninguna otra forma de “bohemia”¹⁵. Además, eligió no vivir en The Village, sino en un departamento más al norte, en Midtown, otra señal de su distanciamiento de los elementos de esta sociedad. Estas decisiones diferenciaban a O’Keeffe de otras mujeres de su entorno social que aspiraban a ser reconocidas como artistas. Sin embargo, su temprano éxito profesional generó un contingente de admiradoras de ese mismo grupo. En su reseña de la exposición de O’Keeffe de 1923, el crítico Henry McBride se burló de su popularidad entre las jóvenes artistas de Nueva York y manifestó en tono jocoso que O’Keeffe debía “meterse en un convento” para eludir a las admiradoras que ganaría con la exitosa exposición¹⁶.

La actitud de O’Keeffe frente al movimiento feminista también reflejaba su sentido de autodeterminación. Si bien en los inicios de su carrera se identificó con el feminismo, deseaba que la consideraran ante todo una artista, más que un símbolo del movimiento. Por eso, tenía una relación un tanto ambivalente con la causa. Aunque la relación con Stieglitz reflejaba su actitud moderna respecto del matrimonio y la monogamia, nunca utilizó la palabra “feminista” para describirse a sí misma¹⁷. En etapas posteriores de su vida, llegaría incluso a rechazar de manera rotunda el movimiento, ya que no se reconocía como parte del feminismo de la década de 1970¹⁸. En una ocasión, cuando la artista Judy Chicago le pidió que participara en una antología de mujeres artistas, respondió que una persona “es buena en el arte de la pintura o no lo es, y que el sexo no es lo básico [sic] de esa diferencia”¹⁹. Al priorizar la paridad y la libertad de elección en lugar de la adhesión estricta a un código de valores, se adelantó a su tiempo: fue pionera en una relación con el feminismo similar a las actitudes actuales. Sin embargo, en el imaginario popular, a raíz tanto de su temprana asociación con el feminismo como de su determinación por triunfar en un ámbito históricamente dominado por hombres, se la identificó en años posteriores, como un ícono del feminismo.



Imagen 6. Georgia O’Keeffe. *Pera de aligátor, n.o 2*, 1920-1921. Óleo sobre lienzo, 59,05 x 45,72 cm. Museo Georgia O’Keeffe. Obsequio de la Fundación Georgia O’Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O’Keeffe.

En efecto, el arte fue la oportunidad más importante que tuvo O'Keeffe para expresar su individualidad. Si bien se alineó con los modernistas estadounidenses, su obra se diferenció de las pinturas de Dove, Hartley, Marin y otros. Sus abstracciones simplificadas de la naturaleza, como las representaciones a gran escala de la vida vegetal (imagen 6), contrastaban con las acuarelas impresionistas y visualmente complejas de John Marin (figura 7) debido a sus superficies suaves y sus colores brillantes. A los críticos les costaba encontrar la terminología para describir su arte: algunos la llamaban "futurista", mientras que otros afirmaban que era "cubista"²⁰. La naturaleza incategorizable de su obra le permitió desprenderse de las etiquetas y concebir una nueva forma de modernismo. Como se negaba a identificarse plenamente con el bohemianismo, el feminismo o cualquier otro movimiento de su época, O'Keeffe abrió el camino a nuevas formas de todos ellos.



Imagen 7. John Marin. *Desde Deer Isle, Maine*, 1922. Acuarela, guache, carboncillo y grafito sobre papel de pergamino, 42,86 x 50,95 cm. Galería Nacional de Arte, Obsequio de John Marin Jr. Ver en el sitio web de la Galería Nacional.

Los esfuerzos de Stieglitz y de la propia O'Keeffe por promover su obra influyeron claramente en la percepción de la crítica y el público acerca de la vida y obra de la pintora, pero la pareja no podía controlar del todo la "imagen" de O'Keeffe. Debido tanto a su posición de artista que rechazaba la categorización artística y social como a su explosiva popularidad, la respuesta temprana a las exposiciones de O'Keeffe también constituyó una respuesta a su persona. Los perfiles de la artista demostraron la fascinación del público con su identidad, en particular, con respecto a su condición de mujer. Como estaba a la moda y era influyente, se la llegó a considerar un símbolo de los movimientos culturales que ella rechazaba y adoptaba de manera alternativa: el feminismo temprano, el bohemianismo y el modernismo estadounidense. La fascinación del público con O'Keeffe se ha mantenido intacta hasta el día de hoy, siendo la exposición *Vida moderna* del Museo de Brooklyn quizás la manifestación más clara de este fenómeno. Esta mirada reflexiva de la deliberación de O'Keeffe en todos los elementos de su vida alimentó la fascinación del público por la imagen de la artista y comprobó que la obra de un artista no necesariamente puede separarse de su vida²¹.

Ya sea que una lectura atenta de la identidad personal de un artista aclare o enturbie nuestra comprensión de su obra, la combinación crítica de la vida y la obra de O'Keeffe la consagró como (quizá) la primera artista famosa moderna estadounidense. Sin embargo, al igual que para su contemporánea Frida Kahlo, la condición de ícono nacional tuvo un costo. Ganó fama, pero no del todo a su manera. Hubo una apropiación de sus imágenes para representar cualquier cantidad de identidades, así como para vender productos. Aun así, a lo largo de su vida, O'Keeffe mantuvo

cierto grado de independencia, incluso en cuestiones de identidad y estilo personal que reflejaban su inquebrantable individualidad: a pesar de la vorágine de la prensa que sufrió hasta la vejez, se mantuvo fiel a sí misma. En una era en la que el arte y la vida se han integrado como nunca antes, en la que la autocreación y la autocuraduría se han convertido en pilares de la cultura popular, quizás esta sea, más que nada, la gran lección aprendida de sus primeros críticos.

NOTES

Nota sobre los títulos de las obras: Los títulos institucionales y las fechas de las obras de O'Keeffe a veces varían de los primeros títulos y fechas establecidos por *Georgia O'Keeffe: Catalogue Raisonné* (1999), cuyas entradas explican los cambios. Aquí los títulos institucionales y las fechas se enumeran primero, seguidos de los del *catalogue raisonné*.

1. Perfil de Frances O'Brien "Estadounidenses que nos agradan: Georgia O'Keeffe" para la edición de octubre de 1927 de *The Nation* fue uno de una serie de perfiles breves de personalidades estadounidenses para la revista. O'Brien era amiga de O'Keeffe y de Stieglitz, y su descripción de la artista refleja un conocimiento profundo de sus ambiciones respecto de la imagen pública de O'Keeffe. El perfil reconoce a O'Keeffe como una pintora icónica, claramente estadounidense, alineada con los deseos de Stieglitz y que no negocia las interpretaciones freudianas y sexualizadas de sus obras que a ella tanto le molestaban. Frances O'Brien. "Estadounidenses que nos agradan: Georgia O'Keeffe. El cuarto en una serie de Retratos de Personalidades». *The Nation*, 12 de octubre, 1927, 351.
2. Ver Christopher Knight, "Más allá de la mística de O'Keeffe", *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-mar-12-ca-7871-story.html>.
3. Ver Wanda M. Corn, *Georgia O'Keeffe: vida moderna* (Nueva York: Prestel Publishing, 2017), 61.
4. Ver Anita Pollitzer, *Una mujer en papel: Georgia O'Keeffe* (Nueva York: Simon & Schuster Books, 1988), 48. Esta publicación comete un error en la fecha de la carta que Pollitzer le escribió a O'Keeffe la noche del 31 de diciembre de 1915, que se registra como del 1 de enero de 1916, fecha que corresponde al sello postal que aparece en el sobre de la carta y no al día en el que fue escrita.
5. Ver el ensayo de Barbara Buhler Lynes, *Exposición en el Museo de Arte Moderna Georgia O'Keeffe 1946: La validación de un mito*, en este catálogo.
6. Ver Linda Grasso, *Iguales bajo el cielo: Georgia O'Keeffe y el feminismo del siglo XX* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017), 55. Grasso evalúa la relación compleja de O'Keeffe con el feminismo, y su enorme papel como ícono contemporáneo del feminismo.
7. Pollitzer, 164.
8. Ver Barbara Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz y los críticos, 1916-1929* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 25. Esta colección de materiales críticos analiza la respuesta pública a las primeras exposiciones de O'Keeffe, y sostiene que Stieglitz incentivaba interpretaciones de la obra de la artista centradas en su identidad de género, así como una interpretación erotizada y freudiana de su obra.
9. Ver Roxana Robinson, *Georgia O'Keeffe: una vida* (Libano, NH: University Press of New England, 1999), 257. En esta sección de su libro, Robinson explica los posibles orígenes de las interpretaciones erotizadas de la obra de la pintora.
10. Alfred Stieglitz, "Prólogo" *Alfred Stieglitz presenta a siete estadounidenses: 159 pinturas, fotografías y elementos, nuevos y nunca antes exhibidos públicamente de Arthur G. Dove, Mardsen Hartley, John Marin, Charles Demuth, Paul Strand, Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz* (Nueva York: Galerías Anderson, 1925), 2. El ensayo fue uno de los varios del catálogo que posicionaba a estos artistas como estadounidenses que trabajaban con un estilo nuevo y que habían rechazado las influencias del modernismo europeo. Un artículo de Arnold Rönnebeck, titulado "A través de los ojos de un escultor europeo" (págs. 5-7), sostenía que la exposición representaba "nada menos que el descubrimiento del papel independiente de los Estados Unidos en la historia del arte". La respuesta de la crítica a la exposición fue variada y se vio empañada por lo que muchos consideraron una pomposa colección de ensayos en el catálogo de la exposición. Sin embargo, el trabajo de O'Keeffe fue elogiado casi por todo el mundo.
11. Ver Pollitzer, XXIV.
12. Ver O'Brien.

13. Ver Robinson, 254
14. Ver Corn, 61. En esta sección, la persona a cargo de la curaduría ofrece un amplio análisis del estilo inicial de O'Keeffe y su tendencia a sobresalir por su vestimenta.
15. Ver O'Brien.
16. En su reseña del 4 de febrero de 1923 sobre la exposición de O'Keeffe para el *New York Herald*, Henry McBride se burló de las interpretaciones erotizadas de otros críticos y destacó su creciente popularidad entre las mujeres jóvenes de Nueva York. Su descripción irónica e hiperbólica de las masas de "hermanas" de O'Keeffe, que la acosaban en busca de consejos artísticos, subraya el surgimiento del primer culto a la personalidad de O'Keeffe, un microcosmo de artistas jóvenes, educadas y adineradas de la ciudad.
17. Ver Grasso, 11.
18. Ver Barbara Buhler Lynes, "Georgia O'Keeffe y el feminismo: un problema de posición", en *La ampliación del discurso: historia del arte y feminismo*, eds. Norma Broude y Mary D. Garrard (Nueva York: HarperCollins, 1992), 436-449.
19. Ver Haley Mlotek, "El poderoso estilo personal de Georgia O'Keeffe", *The New Yorker*, 6 de abril de 2017, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/georgia-okeeffes-powerful-personal-style>.
20. Para las citas, ver "Otra 'Futurista en la secesión fotográfica'" *American Art News* 15, n.º 26 (7 de abril de 1917); y McBride.
21. Ver Corn, 283.

Instituto de Arte de Chicago, 1943

Sarah Kelly Oehler, Instituto de Arte de Chicago



Imagen 1. Comunicado de prensa del Instituto de Arte de Chicago, 11 de enero de 1943.

En enero de 1943, Georgia O'Keeffe regresó a Chicago. Había vivido allí en su temprana edad adulta: primero de 1905 a 1906, mientras estudiaba en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, y luego, dos años más tarde, cuando trabajaba a desgano como ilustradora comercial antes de contraer

sarampión, lo que la forzó a abandonar la ciudad. Sin embargo, su regreso a Chicago después de más de treinta años fue mucho más triunfal.

La ocasión fue trascendental. El Instituto de Arte de Chicago estaba preparando *Georgia O'Keeffe, Pinturas de 1915 a 1941 (Georgia O'Keeffe, Paintings, 1915-1941)*, una exposición a gran escala de las obras que marcaron varias "primicias" para la artista en lo que ya era una carrera importante: su primera retrospectiva en un museo, mucho más amplia que su exposición de 1927 en el Museo de Arte de Brooklyn; su primera exposición individual a realizarse fuera de la ciudad de Nueva York; y la colección más grande de sus obras desde 1923 (imagen 1)¹. El hecho de que se llevara a cabo en la metrópolis de la región central de EE. UU. que una vez la artista consideró su hogar, cerca de su lugar de nacimiento en Sun Prairie, Wisconsin, aumentó aún más el prestigio de la exposición. Aunque poco se menciona en los estudios sobre O'Keeffe, la exposición de Chicago —generalmente opacada por su exposición de 1946 en el Museo de Arte Moderno—, estableció el canon de su obra hasta 1943, produjo un catálogo que se convertiría en la proclama definitoria de la carrera inicial de O'Keeffe y le dio un nuevo ímpetu a sus conexiones con Chicago. La exposición también influiría en las decisiones de la artista respecto del patrimonio de su esposo, Alfred Stieglitz, el renombrado fotógrafo y marchante de arte, que falleció tres años más tarde, en 1946. Ante la necesidad de definir las instituciones que recibirían su considerable colección de obras europeas y estadounidenses, O'Keeffe aprovechó la oportunidad para designar sus propias pinturas —muchas de las cuales estaban expuestas en el Instituto de Arte— como parte de estas donaciones.

La exposición de Chicago se originó gracias al ojo perspicaz de Daniel Catton Rich, director del Instituto de Arte (imagen 2)². Rich y O'Keeffe se conocieron en 1929, cuando ambos fueron invitados por Mabel Dodge Luhan, la famosa mecenas de las artes, a su casa de Taos, Nuevo México. En ese entonces, Rich era curador asistente de pinturas y esculturas en el Instituto de Arte, y ya se había familiarizado con la obra de O'Keeffe gracias a las exposiciones organizadas por Stieglitz en la década de 1920. Siguió la



Imagen 2. Daniel Catton Rich, 1939.

carrera de la artista a la distancia y, en la primavera de 1941, mencionó la posibilidad de realizar una exposición³.

Desde el principio, Rich la concibió como una exposición que abarcaría toda la carrera de O'Keeffe y que demostraría al entusiasta público de Chicago la belleza y la variedad de su obra. Como le explicó a O'Keeffe en una carta: "Admiro su obra desde hace mucho tiempo y creo que una selección de obras que muestren sus cambios y su evolución sería muy apreciada por nuestro público, que ya es muy consciente del lugar que usted ocupa en el arte estadounidense"⁴. O'Keeffe debe de haber animado a Stieglitz (en su rol de marchante de arte) a aceptar, según se desprende de lo que él le escribió mientras ella se hospedaba en Ghost Ranch ese verano: "Voy a responderle la carta al Sr. Rich. Gracias. Sí, una exposición con una selección adecuada sería una experiencia reveladora"⁵. En viajes a Nueva York realizados el siguiente otoño e invierno, O'Keeffe, Rich y Stieglitz continuaron hablando sobre la exposición y acordaron dos condiciones: que Rich le permitiría a O'Keeffe instalar la exposición por sí misma y que el Instituto de Arte adquiriría una de las obras más importantes de esa exposición⁶.

O'Keeffe llegó a Chicago el lunes 11 de enero de 1943 y se registró en el Hotel Blackstone, ubicado en Michigan Avenue, varias cuadras al sur del Instituto de Arte. Los días siguientes fueron un torbellino de entrevistas con la prensa e instalaciones en las salas mientras O'Keeffe y Rich se preparaban para la inauguración de la exposición programada para el jueves 21 de enero. O'Keeffe se dedicó de lleno a colgar sus obras, actividad que fascinó a los periodistas, que no estaban acostumbrados a ver a una mujer haciéndose cargo de tales asuntos con tanta rigurosidad:

Con la Sra. O'Keeffe.... colgar un cuadro es tan importante como pintarlo. Es una mujer, que pese a ser de contextura pequeña, menuda y delgada, con un rostro de una belleza exquisita, como pintado casi en sepia pálido y

cabello castaño recogido en una diadema, cargaba sus pesados cuadros, con marcos de cobre y acero inoxidable, como un autómatas. Por supuesto, antes de que ella terminara, apareció Daniel Catton Rich, director del Instituto, quien se quitó la chaqueta y con un suéter amarillo y una corbata granate corrió a ayudarlo; pero antes de que ella lograra terminar, había contraído una gripe que la envió a la cama⁷.

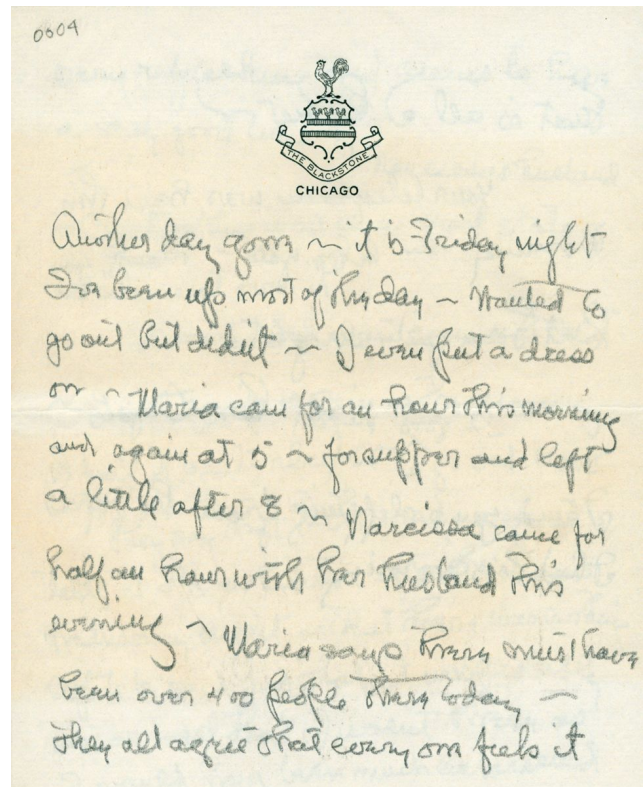


Imagen 3. De Georgia O'Keeffe a Alfred Stieglitz, 23 de enero de 1943. Cartas a Alfred Stieglitz, MS.9. Museo Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.

En efecto, luego de tres días de instalación O'Keeffe se retiró al hotel Blackstone para recuperarse, pero no sin antes insistir en que el Instituto de Arte volviera a pintar la más grande de las tres salas —supuestamente de color violeta— lo que resultó en dos salas blancas y una de un tono gris verdoso⁸.

La exposición incluyó 61 obras, todas prestadas a través de la galería An American Place de Stieglitz⁹. Como lo demuestra el catálogo, ordenado cronológicamente, incluía desde las primeras obras de su carrera hasta sus lienzos más recientes, comenzando con dos dibujos de alrededor de 1915-1917: la acuarela *Líneas azules X* y un dibujo al carboncillo sin título (*Dibujo XIII*) (imágenes 4 y 5). Estas fueron además las dos únicas obras en papel seleccionadas para la exposición¹⁰. Las últimas pinturas expuestas fueron *Colinas rojas y huesos* y *Plumas de pavo y jarrón indio*, dos óleos de 1941 (imágenes 6 y 7)¹¹. En cuanto a su alcance, la muestra difería de todas sus exposiciones anteriores, ya fuera las de las galerías de Stieglitz o la del Museo de Brooklyn, ya que presentaba más de 25 años de trayectoria. La retrospectiva, además, revelaba una visión ampliada de la obra de O'Keeffe de otras maneras: exponía la variedad de los temas abordados por la artista, desde motivos abstractos, pasando por flores y otras formas naturales, hasta el impresionante paisaje del sudoeste. Mostraba los muchos lugares que había visitado o que había considerado su hogar y que habían inspirado su creatividad, como Lake George, Manhattan, Nuevo México y Canadá. Asimismo, revelaba su despliegue de una gama dramática de lienzos de distintos tamaños, así como su tendencia a pintar ciertos motivos en composiciones múltiples.

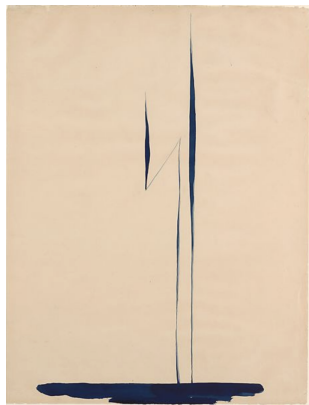


Imagen 4. Georgia O'Keeffe. *Lineas azules X*, 1916. Acuarela y grafito sobre papel, 63,5 x 48,26 cm. Museo Metropolitano de Arte, Colección Alfred Stieglitz. Ver en el sitio web del Museo Metropolitano.



Imagen 5. Georgia O'Keeffe. *Dibujo XIII*, 1915. Carboncillo sobre papel, 61,91 x 46,99 cm. Museo Metropolitano de Arte, Colección Alfred Stieglitz. Ver en el sitio web del Museo Metropolitano.



Imagen 6. Georgia O'Keeffe. *Colinas rojas y huesos*, 1941. Óleo sobre lienzo, 75,56 x 101,6 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección Alfred Stieglitz. Ver en el sitio web del PMA.



Imagen 7. Georgia O'Keeffe. *Plumas de pavo y jarrón indio*, 1941. Óleo sobre lienzo. Colección privada.



Imagen 8. Fotografía de la instalación, Instituto de Arte de Chicago, 1943.

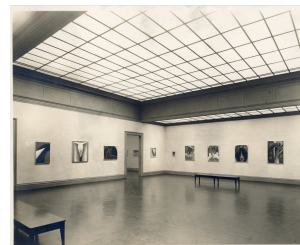


Imagen 9. Fotografía de la instalación, Instituto de Arte de Chicago, 1943.



Imagen 10. Fotografía de la instalación, Instituto de Arte de Chicago, 1943.

Esta diversidad se destacó por la forma en que O'Keeffe eligió mostrar su arte: como lo demuestran tres fotografías de archivo de las salas (imágenes 8 a 10), O'Keeffe colgó las obras basándose en su propia lógica y en sus preferencias estéticas. En vez de separar sus pinturas en categorías diferenciadas, yuxtapuso en forma deliberada obras de diferentes temas, décadas y lugares. Por ejemplo, en la sala blanca pequeña, colocó *Iris negro* (1926), una pintura de flores ampliadas, en una pared contigua a *Meseta negra y cielo rosa* (1930) y *Cruz negra, Nuevo México* (1929), permitiendo que sus estructuras formales y sus esquemas encuentren eco¹². También abrazó la diferencia de escalas entre sus pinturas, al ubicar en el otro extremo de la sala su obra *East River del piso 30.º del Hotel Shelton* (1928), uno de los formatos más grandes utilizados por la artista en ese momento: 76 cm de alto por 122 cm de ancho, al lado de la relativamente diminuta *Amapola roja* (1928), de 18 x 23 cm¹³. También se pueden ver al lado de *Amapola roja* dos obras abstractas de gran formato, *Abstracción* (1926) y *Desde el lago n.º 3* (1924), lo que subraya aún más las variaciones entre el tema y el tamaño de su obra¹⁴. Sin embargo, O'Keeffe optó por exponer los seis lienzos de *Jack en el púlpito* (1930) en una pared de la sala blanca grande, lo que motivó a los visitantes a discernir por sí mismos de qué manera la artista utilizaba un único motivo para experimentar con el color, la forma y la escala¹⁵.

La exposición representó una oportunidad para que O'Keeffe, en colaboración con Rich, estableciera los parámetros visuales de su carrera hasta ese momento y puso de manifiesto sus preferencias a la hora de exponer. No obstante, el ensayo que Rich escribió para el catálogo y que se convertiría en la declaración definitoria de los comienzos de la carrera de O'Keeffe fue igual de importante. Rich comenzó con una afirmación que resuena hasta el día de hoy: "El arte de Georgia O'Keeffe es un registro de estados emocionales intensos resueltos de manera cristalina. Su habilidad para dotar de significados apasionados a diversos elementos abstractos, como líneas, colores y masas, es tan extraordinaria como su meticuloso e inmaculado talento artístico"¹⁶. El ensayo explora su vida y su carrera, a la vez que menciona hitos familiares, como su escolarización temprana, sus estudios con Arthur Wesley Dow y su labor docente en Texas, entre otros. Describe sus originales dibujos con carboncillos y relata la anécdota de cuando su amiga Anita Pollitzer se los enseñó a Stieglitz. Por último, detalla su colaboración con Stieglitz y su viaje al suroeste en 1929. De hecho, y en consonancia con lo señalado por la biógrafa Roxana Robinson, el ensayo de Rich contiene "la estructura biográfica del mito de O'Keeffe tal y como se contaría una y otra vez". Sin embargo, Rich no solo dio a conocer hechos biográficos, sino que llevó a cabo un análisis minucioso y sensible de muchos de los cuadros de la exposición que, indudablemente, elaboró a partir de sus conversaciones con la artista. Rich reconoció que, a los cincuenta años de edad, O'Keeffe seguía "trabajando con intensa energía: nadie —ni siquiera ella misma— puede prever qué le depararán los próximos años", y llegó a la conclusión de que "el lugar de Georgia O'Keeffe está asegurado" y de que "la pintura estadounidense de nuestros días es infinitamente más rica gracias a su visión de triunfo"¹⁷.

La amplia cobertura periodística que recibió la exposición contribuyó a reforzar la reputación de O'Keeffe como una de las artistas preeminentes de la época. Es indudable que la fascinación de la prensa por la exposición obedecía, en gran medida, a la condición de mujer artista afamada. Los periodistas detallaron con entusiasmo los eventos sociales previstos para



Imagen 11. Recorte de un periódico de Dayton, Ohio. Domingo, 21 de febrero de 1943.

O'Keeffe (que se vieron truncados por su enfermedad) y comentaron su atuendo y apariencia. No obstante, las críticas de sus pinturas fueron favorables y especialmente notables dado que, al parecer, solo se habían expuesto anteriormente cuatro cuadros de O'Keeffe en la ciudad (imagen 11)¹⁸ "Las tres salas resplandecen con los colores claros, nítidos y luminosos de su [obra]", afirmó un crítico, quien, además, destacó la "combinación de emoción intensa, imaginación penetrante y gran delicadeza de sentimientos en su arte"¹⁹. Otro autor concluyó lo siguiente: "Si te gusta su obra, entonces te encanta, pero si no te gusta, no podrás olvidarla"²⁰. Cabe destacar que *Associated Press* publicó un extenso artículo sobre O'Keeffe y la exposición escrito por el corresponsal W. W. Hercher, quien la entrevistó en su primer día en Chicago²¹. Su artículo, en el que describía la exposición como un "acontecimiento artístico de primera magnitud", gozó de amplia difusión y, sin duda alguna, contribuyó a que la artista tuviera mayor visibilidad en todo el país²².

Por lo tanto, la retrospectiva de O'Keeffe trajo consigo numerosas consecuencias significativas: codificó una narrativa deseable de su arte y de su obra a través del ensayo de Rich, estableció un grupo central de obras importantes y contribuyó a ampliar la reputación de la artista. Además, tuvo repercusiones en la colección del Instituto de Arte, dado que, fiel a su acuerdo, Rich adquirió *Cruz negra*, *Nuevo México* de la exposición (imagen 12). Aclamada por la prensa de Chicago, fue la primera pintura de O'Keeffe incorporada en la colección permanente del museo y constituye un ejemplo fundamental de su producción artística durante su primer verano en el suroeste.

La exposición de 1943 también incidió directamente en las decisiones posteriores de O'Keeffe en lo que respecta a presentar la Colección Alfred Stieglitz en diversas instituciones. Tras la muerte de su marido, en 1946, O'Keeffe tuvo la abrumadora tarea de distribuir su vasta colección de pinturas, fotografías y dibujos modernistas estadounidenses y europeos. En 1949, destinó las principales donaciones al Instituto de Arte de Chicago, la Universidad de Fisk, el Museo de Arte Metropolitano, la Galería de Arte Nacional y el Museo de Arte de Filadelfia. La amistad de O'Keeffe con Daniel Catton Rich, que se forjó a partir de la exposición de 1943, tuvo un papel sustancial en ese sentido, dado que él se convirtió en uno de sus asesores más cercanos en lo referido a la Colección Stieglitz²³. La complejidad de la



Imagen 12. Georgia O'Keeffe. *Cruz negra*, *Nuevo México*, 1929. Óleo sobre lienzo, 99,06 x 76,2 cm. Instituto de Arte de Chicago. Ver en el sitio web del Instituto de Arte.

labor que ambos realizaron quedó plasmada en las numerosas cartas que intercambiaron. Durante el proceso que consistió en coordinar con Rich la distribución de las obras de la Colección Stieglitz, O'Keeffe también hizo numerosas donaciones de sus propias pinturas —por lo general, primero las prestaba a largo plazo a las instituciones— que designaba como futuras adquisiciones para la Colección Stieglitz. De los 61 cuadros elegidos para la exposición de 1943, un total de 24 obras —es decir, más de un tercio— se donaron posteriormente a museos, incluidas seis obras adicionales que se entregaron al Instituto de Arte entre 1947 y 1987.

Por lo tanto, la retrospectiva de 1943, que tuvo lugar en el Instituto de Arte de Chicago, marcó un hito importante para la artista. En ese espacio, se expusieron obras fundamentales de la carrera de la artista, y los visitantes tuvieron la oportunidad de comprender y evaluar la evolución de su arte. Rich contribuyó a esa comprensión, gracias al sensible análisis que plasmó en su ensayo. A su vez, la exposición permitió que la obra de la artista se conociera fuera de la ciudad de Nueva York y posibilitó que tuviera amplia visibilidad gracias a la cobertura de la prensa local y especializada. Sin embargo, la prolífica colaboración entre O'Keeffe y Rich tendría repercusiones todavía más importantes, gracias a la posterior donación de obras de la Colección Stieglitz. La incorporación de sus propias pinturas acrecentó su protagonismo en las paredes de los museos de todo el país y consolidó el crecimiento de su reputación como una de las principales figuras del Modernismo estadounidense. En este sentido, la retrospectiva de 1943 tuvo un papel fundamental dado que fue a partir de entonces que la artista comenzó a evaluar qué pinturas formarían parte de su legado perdurable.

NOTES

Nota sobre los títulos de las obras: Los títulos institucionales y las fechas de las obras de O'Keeffe a veces varían de los primeros títulos y fechas establecidos por *Georgia*

O'Keeffe: *Catalogue Raisonné* (1999), cuyas entradas explican los cambios. Aquí los títulos institucionales y las fechas se enumeran primero, seguidos de los del *Catalogue Raisonné*.

1. En 1923, Alfred Stieglitz organizó *Alfred Stieglitz presenta cien imágenes: óleos, acuarelas, pasteles, dibujos, de Georgia O'Keeffe, estadounidense* en las Galerías Anderson, en Nueva York.
2. Para obtener información sobre Rich, ver John W. Smith, "La profesión nerviosa: Daniel Catton Rich y el Instituto de Arte de Chicago, 1927-1958", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 19, n.º 1 (1993): 58-79, 105-107.
3. Rich recordó las circunstancias de su encuentro en 1929 en Daniel Catton Rich, "La conocí en Taos", *Worcester Sunday Telegram*, 30 de octubre de 1960, 6-8. En este recuerdo, especulaba que se reunirían otra vez en Nueva York en 1942, pero una carta de Rich para O'Keeffe fechada en mayo de 1941 demuestra que deben haberse vuelto a conectar durante el invierno de 1940-1941. De Daniel Catton Rich para Georgia O'Keeffe, 26 de mayo de 1941, archivo de Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (en adelante, "YCAL"), MSS 85, caja 179, carpeta 2973. Lisle citó la fecha 1942 de manera errónea en su biografía; ver Laurie Lisle, *Retrato de una artista: biografía de Georgia O'Keeffe* (Albuquerque: University of New Mexico Press), 251.
4. De Daniel Catton Rich para Georgia O'Keeffe, 26 de mayo de 1941, YCAL, MSS 85, caja 179, carpeta 2973.
5. De Alfred Stieglitz para Georgia O'Keeffe, 2 de junio de 1941, YCAL, MSS 85, caja 76, carpeta 1602.
6. Lisle, *Retrato de una artista*, 252.
7. Marcia Winn, "Vistas frontales y perfiles: es una cuestión personal", *Chicago Tribune*, 22 de enero de 1943, 15.
8. Lisle, *Retrato de una artista*, 252. Lisle indica que la sala que se volvió a pintar era originalmente de color violeta; no se cita su fuente. La propia O'Keeffe describió los colores finales en una carta para Stieglitz; ver de Georgia O'Keeffe para Alfred Stieglitz, 19 de enero de 1943, YCAL, MSS 85, caja 93, carpeta 1838.
9. Daniel Catton Rich, *Georgia O'Keeffe, pinturas de 1915 a 1941*, cat. de la exposición (Chicago: Instituto de Arte de Chicago, 1943); ver <https://www.artic.edu/exhibitions/7588/retrospective-exhibition-of-paintings-by-georgia-o-keeffe>. Cabe señalar que, por tratarse de obras prestadas en su totalidad por An American Place, la exposición, aunque representativa, no incluía ninguna pintura vendida anteriormente por O'Keeffe.
10. Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe: catálogo razonado*, 2 vols. (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), 1:64, 1:157. Aunque en el catálogo del Instituto de Arte aparece fechada en 1915, *Líneas azules X* ahora está fechada en 1916.
11. Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 2:1025, 2:1014.
12. Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 1:557, 1:739, 1:667.
13. Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 1:620, 1:594.
14. Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 1:522, 1:471.
15. Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 1:715-20.
16. Rich, *Georgia O'Keeffe*, 9.
17. Rich, *Georgia O'Keeffe*, 36, 40.
18. Así se informó en Judith Cass, "Las pinturas de la Srta. O'Keeffe's se exhibirán aquí", *Chicago Tribune*, 14 de enero de 1943, 11.
19. Edith Weigle, "Las pinturas de la Srta. O'Keeffe rebozan de integridad", *Chicago Tribune*, 20 de enero de 1943, 9.
20. Marcia Winn, "Georgia O'Keeffe: una artista excepcional", *Chicago Tribune*, 28 de febrero de 1943, C4.
21. Georgia O'Keeffe a Alfred Stieglitz, 14 de enero de 1943, YCAL, MSS 85, caja 93, carpeta 1838.
22. El Instituto de Arte recopiló muchas de las historias compartidas desde distintos puntos del país, incluso desde lugares tan lejanos como Orlando, Florida; Ver *Art Institute of Chicago Scrapbook*, vol. 78, 1943, microfilm 1969 25, rollo 13. Para consultar un solo ejemplo de la frase "acontecimiento artístico de primera magnitud", ver W. W. Hercher, "La mujer artista más importante inaugura una exposición en Chicago", *Telegraph Herald* (Dubuque, Iowa), 24 de enero de 1943, recorte, *Art Institute of Chicago Scrapbook*.
23. En 1943, probablemente en agradecimiento personal a Rich, O'Keeffe le regaló *Amapola roja*, una de las obras de la exposición; Ver Lynes, *Georgia O'Keeffe*, 1:594.

Museo de Arte Moderno, 1917–1925

Barbara Buhler Lynes, Investigadora independiente y consultora

La importancia de la retrospectiva de Georgia O'Keeffe que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1946 fue reconocida hace tiempo en la bibliografía sobre O'Keeffe (imagen 1)¹. Se trató de la primera retrospectiva de la artista en el epicentro de la comunidad artística estadounidense y fue la segunda exposición del museo dedicada al arte de una mujer². Lo que sigue identifica otro componente igual de importante respecto de la significación de la exposición. Tanto el comunicado de prensa como su subtítulo ("Por fin, una mujer en papel") codificaban este fenómeno como un hecho y ponían efectivamente en marcha el que quizás sea el mito más popular y omnipresente en la literatura sobre O'Keeffe.



Imagen 1. Vista de la instalación de Georgia O'Keeffe de 1946 en el Museo de Arte Moderno. Archivo fotográfico. Archivos del Museo de Arte Moderno, Nueva York. IN319.1. Fotografía de Soichi Sunami. Ver en el sitio web del Museo de Arte Moderno.

El 31 de diciembre de 1915, el internacionalmente conocido fotógrafo, galerista y principal adalid del arte moderno estadounidense, Alfred Stieglitz, supuestamente exclamó: "Por fin, una mujer en papel", al ver la obra de O'Keeffe por primera vez. De hecho, desde 1946, la frase se ha repetido casi todos los años tanto en las reseñas de las exposiciones de O'Keeffe como en los artículos, libros y biografías sobre ella. No obstante, como quedará claro más adelante, aquel día Stieglitz no dijo "Por fin, una mujer en papel", pese a que, en el comunicado de prensa de la exposición de 1946, se afirmaba que sí había pronunciado esa frase.

PAINTINGS OF GEORGIA O'KEEFFE SHOWN IN RETROSPECTIVE
EXHIBITION AT MUSEUM OF MODERN ART

"Finally a woman on paper."

These words, spoken by Alfred Stieglitz in 1915, were the actual launching of Georgia O'Keeffe on a career that has led to her recognition as a major American artist. On Wednesday, May 15, a retrospective exhibition of her works will open at the Museum of Modern Art and continue through August 25. The exhibition has been selected and installed by James Johnson Sweeney, Director of the Museum's Department of Painting and Sculpture. Mr. Sweeney has also written the book on O'Keeffe which the Museum will publish concurrently with the exhibition.

Imagen 2. Comunicado de prensa del Museo de Arte Moderno (detalle), 1946. Versión completa disponible para descargar en el sitio web del Museo de Arte Moderno.

El curador de la exposición, James Johnson Sweeney, tuvo un papel decisivo a la hora de redactar el comunicado de prensa de doce páginas (imagen 2; pdf), es decir, nueve páginas más extenso que los que solían redactarse en el museo por ese entonces. El comunicado incluía la lista de verificación de la exposición, listas de exposiciones anteriores de O'Keeffe y de sus cuadros en colecciones públicas, su *curriculum vitae* e información sobre su formación y educación. Además, explicaba que su obra tenía influencias del artista y profesor Arthur Wesley Dow e incluía descripciones de O'Keeffe de momentos importantes en el desarrollo de su arte. Asimismo, incluía extractos del ensayo que Sweeney estaba preparando para el catálogo de la exposición, que nunca llegó a publicarse³.

El comunicado de prensa también incluía una carta de 1916 que O'Keeffe le había enviado a Stieglitz, quien, ese año, pasó a ser su marchante y, en 1924, se convertiría en su marido. Su tercera página llamaba la atención acerca de esta carta y de cómo Sweeney la había obtenido: "En el catálogo,

el Sr. Sweeney cita un considerable conjunto de correspondencia inédita entre la artista y su descubridor, Alfred Stieglitz, que la Srta. O'Keeffe puso a su disposición generosamente". Sin embargo, la "primera correspondencia inédita" también incluía cartas que O'Keeffe había escrito en junio, agosto y octubre de 1915 y en enero de 1916 a Anita Pollitzer, quien fuera su amiga de Nueva York y antigua compañera de clase en esa ciudad⁴.

Por aquel entonces, O'Keeffe daba clases en Carolina del Sur y había enviado por correo una serie de dibujos recién terminados a su amiga. Pese a que O'Keeffe le había ordenado a Pollitzer que no se los enseñase a nadie, esta última se los llevó a Stieglitz a su famosa galería vanguardista, 291, el 31 de diciembre de 1915. Cuando este los vio, supuestamente manifestó: "Por fin, una mujer en papel".

Sin duda, el subtítulo de la exposición recuerda la descripción que Stieglitz hizo de las innovadoras abstracciones de O'Keeffe cuando las expuso por primera vez en 1916. Escribió: "291' nunca había visto a una mujer expresarse en papel con tanta franqueza"⁵. La frase también evoca cómo Stieglitz describió la obra de O'Keeffe en una carta que este envió a su amiga, la fotógrafa Anne Brigman, a fines de 1917 o principios de 1918, luego de la exposición individual de O'Keeffe que el propio Stieglitz había organizado en 1917. En su carta, afirmaba: "La sala [291] nunca había sido tan gloriosa como lo fue durante su última exposición: la obra de la Srta. O'Keeffe —Una mujer en papel— es audaz. Autoexpresión pura"⁶. Asimismo, Stieglitz utilizó palabras similares al escribirle a O'Keeffe en 1918, cuando ella daba clases en Texas: "Por supuesto, me pregunto qué has estado pintando, qué aspecto tiene, qué te ha colmado, la Gran Niña plasmando en papel algo más de su yo Mujer.... pura, verdadera, inmaculada"⁷. Sin embargo, ninguna de las palabras de Stieglitz transmite el dramatismo y el impacto promocional de "Por fin, una mujer en papel".

Si Stieglitz hubiera pronunciado la frase en 1915, ¿caso Pollitzer no la habría evocado cuando le escribió a O'Keeffe aquella tarde, después de haber enseñado a Stieglitz la obra de la artista? Sin embargo, en su carta, escrita a tinta y en cursiva, no la incluía. Solo decía: "Podemos advertir que la autoría pertenece a una mujer porque son creaciones genuinamente refinadas. Se trata de una mujer fuera de lo común, con una mentalidad amplia. Es más grande que la mayoría de las mujeres, pero tiene la emoción sensible. Yo sabría que es una mujer. Observen esa línea.... es de las cosas más puras, refinadas y sinceras que hayan ingresado a 291 en mucho tiempo.... No me molestaría en absoluto exponerlas en una de estas salas"⁸.

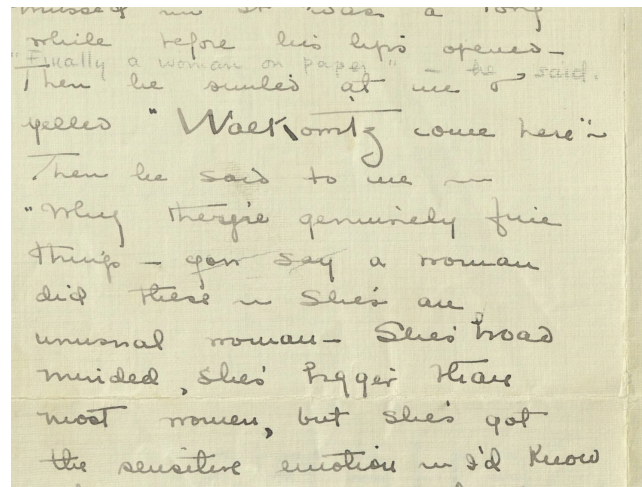


Imagen 3. De Anita Pollitzer para Georgia O'Keeffe, 31 de diciembre de 1915 (detalle). Archivo Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe. Colección de Literatura Estadounidense de Yale, Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Yale.

Además, ¿acaso O'Keeffe no habría repetido la frase "Por fin, una mujer en papel" al escribir a su íntimo amigo Arthur Macmahon el 6 de enero de 1916, cuando citaba la carta de Pollitzer?⁹ Sin embargo, ella escribió lo siguiente: "A Stieglitz le gustaron [sus dibujos]. Dijo que eran una de las cosas más puras, refinadas y sinceras que habían ingresado a 291 en mucho tiempo y que quizás quisiera exponerlas más adelante"¹⁰. La ausencia de la frase en la carta de O'Keeffe sugiere que esta no figuraba en la carta de Pollitzer. Sin embargo, ahora la vemos allí, mayormente redactada a lápiz, de puño y letra de Pollitzer, e insertada entre las líneas cursivas de la carta de Pollitzer escrita a tinta (imagen 3). Por ende, difiere en cuanto a medio, estilo y tono de la reacción más razonada de Stieglitz que Pollitzer había plasmado en tinta. Entonces ¿cómo, cuándo y por qué la insertó Pollitzer en una carta que había estado en posesión de O'Keeffe desde que la recibió en 1916?

La diferencia del medio (de escritura) se señaló por primera vez en las publicaciones, en 1983, y la frase escrita a lápiz se consideró entonces como algo que Pollitzer tal vez había añadido posteriormente, antes de enviar la carta por correo el 1 de enero de 1916¹¹. No obstante, esta diferencia pronto quedó opacada por la publicación en 1990 de la correspondencia entre O'Keeffe y Pollitzer¹². En ella, la carta que Pollitzer había escrito el 31 de diciembre de 1915 figuraba erróneamente con la fecha de 1 de enero de 1916, a la vez que no se mencionaba el hecho de que la frase se había insertado entre las líneas de la carta ni se hacía distinción entre sus componentes a lápiz y a bolígrafo. Quienes consultaran el libro en lugar de la carta original no sabrían que la frase "Por fin, una mujer en papel" había sido insertada a lápiz y que podría no ser original de dicho documento epistolar. Teniendo en cuenta que O'Keeffe no incluyó la frase en su carta a Macmahon y que la historia en torno a esta no figuraba en la literatura sobre O'Keeffe, como veremos aquí, es más probable —como quedará claro— que Pollitzer haya insertado la frase en 1946 o poco después, una vez que la frase y su historia de origen fueron validadas como hecho real en el comunicado de prensa de la exposición de O'Keeffe de 1946.

Aunque la frase "Por fin, una mujer en papel" supuestamente se pronunció en 1915, solo apareció en la literatura trece años más tarde, lo que parece extraño, dado que se había escrito mucho sobre O'Keeffe desde 1916 y que la frase fue considerada más adelante como "eminente citable"¹³. Cuando Louis Kalonyne, amigo de Stieglitz, escribió la reseña de la exposición de O'Keeffe de 1928, registró por primera vez la frase y su historia de origen. Se dice que Stieglitz dijo emocionado "Por fin, una mujer en papel" a la amiga neoyorquina de O'Keeffe que le había enseñado los dibujos"¹⁴. Sin embargo, la frase no tomó fuerza en el material que se publicó sobre la artista.

Tanto la frase como la historia de su origen volvieron a surgir 13 años después, en una entrada anónima escrita en 1941 sobre O'Keeffe en *Biografía actual*¹⁵. "Sin su autorización, la amiga le mostró los dibujos a Alfred Stieglitz, quien dijo: 'Por fin, una mujer en papel'". Según el libro, lo dijo con un tono libidinoso, un adjetivo que nos puede llamar la atención aquí. Su uso acá sugiere que Stieglitz escribió la entrada o realizó su aporte a ella, ya que le encantaba generar controversias. Es más, el adjetivo alude a cómo O'Keeffe y su arte lo excitaban y lo satisfacían, al igual que la manera como él había percibido y promocionado su arte desde 1916: como una manifestación de la sexualidad femenina¹⁶.

Pasaron dos años antes de que la frase y la historia de su origen volvieran a ser citadas. El curador Daniel Catton Rich, amigo de O'Keeffe y Stieglitz, hizo referencia a ambas en su ensayo para el catálogo de la primera exposición retrospectiva de O'Keeffe, que él mismo organizó en el Instituto de Arte de Chicago en 1943. Rich señaló: "En 1916 [sic], [O'Keeffe] le envió a Anita Pollitzer a Nueva York un rollo de bosquejos con la condición explícita de que no se los mostrara a nadie.... Pollitzer desobedeció el pedido de O'Keeffe y rápidamente se colocó el rollo de bosquejos bajo el brazo y se los llevó a uno de los pocos hombres en Estados Unidos capaces de apreciarlos: Alfred Stieglitz.... Este quedó impresionado al instante con los dibujos de O'Keeffe. 'Por fin, una mujer en papel', exclamó"¹⁷. No se sabe si Rich citó la frase y la historia de su origen por sugerencia de Stieglitz, ya

que aún no había cobrado mucha fuerza en el material publicado sobre O'Keeffe, incluso después de la sugestiva entrada en *Biografía actual* en 1941.

Queda claro en el ensayo del catálogo que Rich desconocía las implicaciones sexistas de la frase y de la historia de su origen. Fue el primer material publicado sobre O'Keeffe en donde se disociaba su arte de las interpretaciones sexualizadas que habían dominado su recepción desde 1916¹⁸. Rich comentó:

*En la primera reseña de la exposición en la revista Camera Work de Stieglitz, se sugiere que estos dibujos pueden tener un interés psicoanalítico. Por emocionante que fuera esta observación para un período de fascinación por Freud, a la larga, ha resultado perjudicial para O'Keeffe como artista. Dicha sugerencia desencadenó una serie de explicaciones sexuales y místicas de su arte, que, a veces, se interpusieron en el camino de la comprensión*¹⁹.

"Por fin, una mujer en papel" se citó una vez en las reseñas sobre la exposición de Chicago en 1943 como "Al fin, una mujer en papel" y otra vez en 1945 de ambas formas²⁰. En su reseña de la exposición de O'Keeffe en la galería de Stieglitz de ese año, Janet Hollis citó "Al fin, una mujer en papel", mientras que "Por fin, una mujer en papel" se utilizó en el título y luego se citó en el texto de un artículo sobre O'Keeffe en *U.S.A. An American Review*²¹. Sin embargo, ni la frase ni la historia de su origen tomaron fuerza en el material que se publicó sobre la artista hasta 1946, cuando ambas frases fueron autenticadas como un hecho en el comunicado de prensa de la exposición de O'Keeffe y luego repetidas de manera regular en las publicaciones. Sweeney, tan aparentemente inconsciente de las implicaciones sexistas de la frase como Rich, escribió: "Estas palabras ['Por fin, una mujer en papel'], pronunciadas por Alfred Stieglitz en 1915 fueron el lanzamiento real de Georgia O'Keeffe"²².

Aunque parezca extraño, dado su posterior rechazo a permitir que se asocie su arte con su género, se sabe que O'Keeffe no expresó ninguna objeción a la frase o a la historia de su origen²³. Es muy probable que tuviera entonces la misma opinión que había expresado en una entrevista con Michael Gold en 1930, donde afirmaba: "Haciendo uso de todas mis habilidades, intento realizar una pintura que sea toda de mujer, así como toda de mí"²⁴. Había expresado por primera vez sus sentimientos sobre este tema en la carta que le escribió a Pollitzer el 4 de enero de 1916 sobre sus abstracciones al carboncillo de 1915: "La cosa [su obra] parece expresar de alguna manera lo que quiero que exprese, pero también parece algo afeminada. Se trata básicamente de un sentimiento de mujeres: de alguna manera, me satisface"²⁵. Y, en 1946, al igual que los hombres, O'Keeffe tal vez creía que Stieglitz había exclamado "Por fin, una mujer en papel" al ver su obra por primera vez.

Es posible que se haya dado cuenta de que, si bien la frase hacía referencia a su propio logro, también recordaba en forma indirecta a Stieglitz. Mucho antes de la exposición de 1946, Stieglitz había realizado posiblemente su logro más destacado: un retrato fotográfico compuesto de O'Keeffe, y que completó entre 1917 y 1937, cuando se retiró de la fotografía, sin duda alguna, dicho retrato fotográfico compuesto constituyó su propia "Mujer en papel". Las primeras fotografías que Stieglitz le tomó a O'Keeffe solían presentar a la artista desnuda o semidesnuda y, en ocasiones, posando frente a sus obras abstractas, señalándolas con las manos. Stieglitz expuso 45 fotografías en 1921, cuando todavía estaba casado con su primera esposa y vivía con O'Keeffe, la exposición causó sensación.

Era evidente que Sweeney tenía en mente a la "Mujer en papel" de Stieglitz. En pasajes de su ensayo para el catálogo, que se incluyó en el comunicado de prensa, hizo referencia a la exposición de 1921. En su carta, afirmaba: "La esencia del arte de O'Keeffe es una expresión de emoción intensa, cruda, pero siempre limitada. Y la manera en que O'Keeffe llegó a esto fue desnudándose mediante la crítica más severa". El crítico anónimo de *Time* tomó las palabras de Sweeney y tituló su reseña "Desnudez austera". El crítico de arte Henry McBride se refirió al hecho en forma directa en su reseña:

*Me llamó la atención, casi de inmediato, algo de algunas fotografías que mostraban cada aspecto concebible de O'Keeffe: se trataba de una nueva creación en fotografía y algo nuevo en la manera de presentar a una artista en ciernes. Esto causó revuelo. La Mona Lisa solo tuvo un retrato del que valiera la pena hablar, mientras que O'Keeffe tenía cientos. Eso la puso en el mapa de inmediato. Todos sabían su nombre. Se volvió lo que se conoce como una figura de los periódicos*²⁶.

También queda claro que Sweeney estaba pensando en la "Mujer en papel" de Stieglitz dado que le sugirió exponer algunos de sus ejemplares en una sala adyacente a las de la exposición de O'Keeffe²⁷. Stieglitz rechazó la idea aduciendo que no representaría la magnitud de su logro. Sin embargo, esto quizás fue una excusa, ya que sabía muy bien cómo la exposición de 1921 había ofendido e indignado a O'Keeffe. Dicha exposición ofreció equivalencias visuales de cómo Stieglitz promocionaba la obra de O'Keeffe y dio lugar a que los críticos asociaran su arte con su cuerpo y su sexualidad. De hecho, y tal vez por insistencia de O'Keeffe, Stieglitz solo expuso ocasionalmente una o algunas de estas fotografías durante su vida después de 1921²⁸.

Cualquiera fuera el caso, O'Keeffe apoyaba la mayoría de los esfuerzos de Sweeney. Le había permitido publicar una de sus cartas a Stieglitz en el comunicado de prensa y le había pedido a su amiga Pollitzer que le proporcionara las cartas que ella le había enviado. La amistad entre las dos mujeres se había mantenido, y ambas vivían en Nueva York en 1946, hasta junio, cuando O'Keeffe se fue a pasar el verano a Nuevo México. Pollitzer le había entregado a Sweeney las cartas que recibió de O'Keeffe y, como estaba preparando una reseña de la exposición de O'Keeffe de 1946, debe de haber pedido a su vez acceder a las cartas que ella le envió a la artista²⁹. Al revisar su carta del 31 de diciembre de 1915, se debe de haber dado cuenta de que no aparecía la frase "Por fin, una mujer en papel".

Pollitzer ignoraba el grado en que el tono promocional de la frase difería de la respuesta más cautelosa de Stieglitz que ella había descrito en la carta original, su historia y la historia de su origen en el material publicado, o que insertarlo en lápiz pondría más tarde en duda su originalidad. Sin embargo, sabía que "Por fin, una mujer en papel" se había convertido en el mantra del comunicado de prensa de 1946 y quizás pensó que no recordaba con exactitud cómo había respondido Stieglitz cuando le mostró la obra de O'Keeffe unos 30 años antes. Por lo tanto, modificó su carta para que se correspondiera con la premisa y el subtítulo del comunicado de prensa de 1946. Lo agregó entonces o poco después, cuando preparaba el artículo "Eso es Georgia", que se publicó en *Saturday Review* (1950). En él citaba la frase y la historia de su origen, al igual que en su libro sobre O'Keeffe publicado de manera póstuma, *Una mujer en papel*³⁰.

Stieglitz falleció el 13 de julio a los 86 años mientras se llevaba a cabo la exposición de O'Keeffe, pero no sin antes disfrutar de la adulación de la que se lo colmó en el comunicado de prensa de Sweeney y en la respuesta crítica que generaron tanto el comunicado de prensa como la exposición. Si bien estos materiales homenajearon a O'Keeffe y sus extraordinarios logros, también pusieron a Stieglitz en el centro de la escena. Por ejemplo, en el comunicado de prensa, Sweeney sostenía: "Durante más de una década [Stieglitz ha] presentado al público estadounidense la pintura y la escultura más modernas del extranjero, así como el arte estadounidense más avanzado". Además, destacaba el papel que Stieglitz había desempeñado en el descubrimiento, la promoción y la defensa del arte de O'Keeffe, las exposiciones anuales que había organizado y las revistas de vanguardia que había fundado, *291* y *Camera Work*, a las que denominaba "las publicaciones más radicales de su tipo en Estados Unidos".

De hecho, fue tal la adulación a Stieglitz en el comunicado de prensa, que el crítico de *Art News* llamó la atención al respecto:

La retrospectiva completa de Georgia O'Keeffe en el Museo de Arte Moderno es un evento muy valioso. Si la recorre antes de leer el catálogo [comunicado de prensa], podrá formarse su propia imagen de lo que la artista representa en el arte estadounidense sin las interrupciones del Sr. Stieglitz. No se debe

*confundir con toda la maravillosa simplicidad de la técnica publicitaria de 291 hasta que se sienta listo para asumirla*³¹.

Nunca se sabrá si Stieglitz le sugirió el subtítulo de la exposición a Sweeney o si jugó un papel en la elaboración del comunicado de prensa, pero la exposición de 1946 benefició a ambos artistas. El comunicado de prensa destacó la importancia de los innovadores dibujos al carboncillo de O'Keeffe al tiempo que hizo alusión a la "Mujer en papel" de Stieglitz, y validó el mito de su prescencia al darse cuenta de inmediato de su potencial ya en 1915³². La exposición y el comunicado de prensa vincularon de manera inexorable a los dos artistas, conectando al envejecido Stieglitz con la estrella en la que la joven O'Keeffe se había convertido y otorgándole a Stieglitz un lugar permanente en el material que se publicara sobre O'Keeffe. De hecho, no es posible hablar de la vida, el arte o la carrera de O'Keeffe sin mencionar a Stieglitz.

Si bien es posible que esto siga siendo así, en la actualidad por primera vez queda claro que Stieglitz no era tan intuitivo en 1915 como lo implicaba el mito de su exclamación "Por fin, una mujer en papel". Tanto la frase como la historia de su origen recién se le ocurrieron más de una década después, cuando las ideó como herramienta promocional. Stieglitz no tenía manera de saber que la frase no formaba parte de la carta de Pollitzer que describía la reacción de él al ver la obra de O'Keeffe por primera vez, sino que fue añadida décadas más tarde. Tampoco podía imaginar que dicha carta terminaría revelando como un mito el comunicado de prensa de 1946 y su subtítulo tomado de la afirmación que Stieglitz había pronunciado, ya en 1915, "Por fin, una mujer en papel".

NOTES

1. Para una valoración de las críticas que recibió la exposición en 1946, ver Barbara Buhler Lynes, "Georgia O'Keeffe y Henry Moore: íconos, innovadores y voces autorizadas", *Moore y O'Keeffe: del hueso y la piedra al óleo y el bronce*, cat. de la exposición (San Diego: Museo de Arte de San Diego, 2023), de próxima publicación.
2. La primera exposición fue la Josephine Joy, realizada en 1942.
3. Tanto el comunicado de prensa de la exposición como las fotografías de la instalación están disponibles en el sitio web del Museo de Arte Moderno: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2851>. Según las cartas que intercambiaron O'Keeffe y Sweeney después de 1946, Sweeney siguió trabajando en el ensayo del catálogo, aunque nunca lo terminó.
4. Según el comunicado de prensa, la carta de enero se escribió el 4 de noviembre de 1915, dato que es erróneo.
5. Ver Alfred Stieglitz, "Georgia O'Keeffe-C. Duncan-Réné [sic] Lafferty", *Camera Work*, n.º 48 (octubre de 1916): 13.
6. Alfred Stieglitz a Anne Brigman, fines de 1917 o principios de 1918, caja 8, carpetas 169-73, archivo de Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale (en adelante, "AS/OK").
7. Alfred Stieglitz a Georgia O'Keeffe, 31 de marzo de 1918, AS/OK.
8. Anita Pollitzer a Georgia O'Keeffe, 31 de diciembre de 1915, caja 208, carpeta 3649, AS/OK. https://collections.library.yale.edu/catalog/32191697?child_oid=32192109.
9. O'Keeffe conocía a Macmahon desde 1914, cuando ambos impartían cursos de verano en la Universidad de Virginia, y, para 1916, ya habían forjado una relación mucho más estrecha.
10. Georgia O'Keeffe a Arthur W. Macmahon, 8 de enero de 1916, en Roxana Robinson, *Georgia O'Keeffe: Una vida* (Waltham, MA: Brandeis University Press, 2021), 654.
11. El sobre de la carta lleva la fecha de matasellos del 1 de enero de 1916.
12. Ver Nancy Scott, "La correspondencia entre Pollitzer y O'Keeffe", *Fuente: Notas en la Historia del Arte* 3, n.º 17 (otoño de 1985): 34-41; y Clive Giboire, ed., *Lovingly Georgia: Correspondencia completa entre Georgia O'Keeffe y Anita Pollitzer*, con introducción de Benita Eisler (Nueva York: Simon & Schuster, 1990), 115.
13. Ver Anne Middleton Wagner, *Tres artistas, tres mujeres: el modernismo y el arte de Hesse, Krasner y O'Keeffe* (Berkeley: University of California Press, 1996), 35 y n.º 12.

14. Ver Louis Kalonyme, "Georgia O'Keeffe: una mujer en pintura", *Creative Art 2* (enero de 1928): xxxiv-xl. En su libro, Herbert Seligmann, otro amigo de Stieglitz, registró la historia que dio origen a la frase pronunciada por Stieglitz en 1926, pero utilizó las palabras *Al fin* en lugar de *Por fin*: "Stieglitz contó hoy [6 de enero de 1926] cómo conoció a O'Keeffe.... una joven, Anita Pollitzer.... entró con un rollo de dibujos bajo el brazo. 'Me han pedido en una carta que no se los muestre a nadie.... pero pertenecen a este lugar' Al ver el primero, Stieglitz exclamó: "Al fin una mujer en papel!". Pero el libro de Seligmann no se publicó hasta 1966. Ver Herbert J. Seligmann, *Conversaciones con Alfred Stieglitz: notas sobre algunas de ellas, 1925-1931* (New Haven, CT: Yale University Library, 1966), 23. Dado que el uso de mayúsculas y la puntuación de las frases varían en los materiales publicados, a fin de evitar confusiones, se hace referencia a ellas aquí como "Por fin, una mujer en papel" y "Al fin, una mujer en papel".
15. Ver *Biografía actual*, junio de 1941, 62-63.
16. Ver Barbara Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz y los críticos, 1916-1929* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989; Chicago: University of Chicago Press, 1991), Kathleen Pyne, *Modernismo y la voz femenina: O'Keeffe y las mujeres del círculo de Stieglitz* (Berkeley: University of California Press, 2008); y Marcia Brennan, *El género en la pintura, construcción de la teoría: el círculo de Alfred Stieglitz y la estética formalista estadounidense* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).
17. Ver Daniel Catton Rich, *Georgia O'Keeffe* (Chicago: El Instituto de Arte de Chicago, 1943), 17.
18. Ver Barbara Buhler Lynes, "El lenguaje de la crítica: su efecto en el arte de Georgia O'Keeffe en la década de 1920" en *Georgia O'Keeffe: de lo lejano, de cerca*, eds. Ellen Bradbury y Christopher Merrill (Lectura, MA: Addison-Wesley Press, 1992), 43-55. Reimpreso en *Women's Art Magazine*, n.º 51 (marzo-abril de 1993): 4-9; y "Georgia O'Keeffe, un fenómeno estadounidense: cuestiones de identidad" en *Georgia O'Keeffe*, ed. Barbara Buhler Lynes (Milán: Skira Editore, 2011), 13-20. En la década de 1920, O'Keeffe emprendió una campaña silenciosa para distanciar su arte de las lecturas sexualizadas de las que era objeto. En la declaración que hizo para su exposición en 1939, manifestó abiertamente su preocupación por primera vez: "Bueno, logré que se tomaran el tiempo para ver lo que yo vi, y cuando se tomaron el tiempo para observar realmente mi flor, la cargaron con todas sus asociaciones de flores, y escriben sobre mi flor como si yo pensara y viera lo que ustedes piensan y ven de la flor, y no es así". Declaración en *Georgia O'Keeffe: exposición de óleos y pasteles* (Nueva York: An American Place, 1939), s. l.
19. Ver Rich, *Georgia O'Keeffe*, 21.
20. Stieglitz también expuso la obra de O'Keeffe en Nueva York ese año.
21. Ver Janet Hollis, "Dos mujeres estadounidenses en el arte: O'Keeffe y Cassatt", *Delphian Quarterly* 28 (abril de 1945): 10 y "Georgia O'Keeffe: 'Por fin, una mujer en papel'", *U.S.A. An American Review* 2, n.º 8 (1945): 95-96.
22. Comunicado de prensa del Museo de Arte Moderno.
23. Ver Barbara Buhler Lynes, "Georgia O'Keeffe y el feminismo: un problema de posición", en *La ampliación del discurso: historia del arte y feminismo*, eds. Norma Broude y Mary D. Garrard (Nueva York: HarperCollins, 1992), 436-449.
24. Ver Gladys Oaks, "Usos de la disparidad entre el escritor radical y la artista: esta es una era industrial, le dice Michael Gold a Georgia O'Keefe [sic], que cree que él está confundido", *The World*, 16 de marzo de 1930, sección de mujeres 3. Ver también Lynes, "Georgia O'Keeffe y el feminismo: un problema de posición"; Brennan, *El género en la pintura, construcción de la teoría*; y Linda M. Grasso, *Iguales bajo el cielo: Georgia O'Keefe y el feminismo del siglo XX* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017).
25. Ver Giboire, *Afectuosamente, Georgia*, 117.
26. Ver Henry McBride, "O'Keeffe en el museo: una exposición que confirma la opinión que tiene el público hace tiempo", *The Sun* (Nueva York), 18 de mayo de 1946, 9.
27. Ver de James Johnson Sweeney para el Sr. [Monroe] Wheeler, 11 de mayo de 1946; y del Sr. [Monroe] Wheeler para el Departamento de Fotografía, 13 de mayo de 1946, Exposiciones del Museo de Arte Moderno, 319.3, Archivos del Museo de Arte Moderno.
28. Más de cuarenta años después de la muerte de Stieglitz, O'Keeffe ayudó a organizar una amplia exposición de la "Mujer en papel" de Stieglitz en el Museo de Arte Moderno en 1978, el primer proyecto en el que ella trabajó antes de su muerte y que llevó la obra y la reputación de Stieglitz de vuelta al centro de la escena. En 1983, se llevó a cabo otra exposición de Stieglitz en la Galería Nacional de Arte, en Washington, D. C.
29. Ver Anita Pollitzer, *Harper's Bazaar* 80, n.º 2816 (agosto de 1946): 169.
30. Ver Anita Pollitzer, "Eso es Georgia", *Saturday Review of Literature* 33, n.º 44 (4 de noviembre de 1950): 41-43; y *Una mujer en papel* (Nueva York: Simon & Schuster Books, 1988), 48. Pollitzer tuvo que haber insertado la frase antes de que O'Keeffe le entregara las cartas que había recibido de ella a la Biblioteca Beinecke, ya que la frase escrita con lápiz está en la carta de 1915 que se encuentra allí. O'Keeffe le entregó una gran cantidad de correspondencia y otros materiales a la biblioteca en 1949, pero no se han encontrado listas detalladas de lo que incluían, por lo que resulta imposible establecer una fecha exacta de la donación de O'Keeffe.
31. Ver *Art News* 45, n.º 4 (junio de 1946): 51.
32. Irónicamente, ninguna de las abstracciones al carboncillo que O'Keeffe realizó en 1915 formó parte de la exposición, que solo incluyó tres obras en papel. Ver Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe: catálogo razonado* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), 1:64, 1:157.

Texas, 1946–1955

Amy Von Lintel, PhD, Universidad de Oeste Texas A&M

Georgia O'Keeffe demostró ser la artista perfecta para que los nuevos museos de arte de Texas reivindicaran su derecho a ser reconocidos como instituciones en los ámbitos regional y nacional. Si bien O'Keeffe no había nacido en Texas, se consideraba que sus lazos con "el Oeste" y con "Texas" eran suficientes para que esos museos celebraran su importancia a nivel



Imagen 1. Fotógrafo desconocido. *Georgia O'Keeffe en Texas* (detalle), entre 1912 y 1918. Fotografías de Georgia O'Keeffe, MS.37. Museo Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.

regional: la artista había vivido y trabajado en Nuevo México desde 1929 y, en la década de 1910 (imagen 1), enseñó arte en Texas mientras producía un vasto conjunto de obras innovadoras¹. Pero O'Keeffe era algo más que una artista "regional". Además de haber gozado de fama en el ámbito nacional, fue la mujer artista mejor pagada de los Estados Unidos durante décadas (y sigue siéndolo en la actualidad²). Los museos tejanos podían dar fe de que, al exponer sus obras, también ellos competían en el plano nacional. Por ejemplo, mientras que las primeras retrospectivas importantes de O'Keeffe se realizaron en el Instituto de Arte de Chicago en 1943 y en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1946, su tercera retrospectiva tuvo lugar en 1953, en el Museo de Bellas Artes de Dallas (actualmente, Museo de Arte de Dallas o DMA), una exposición que aseguró al DMA la adquisición de *Troncos de árbol desnudos con nieve* (1946, imagen 2).³

Esta institución de Dallas, fundada en 1903, comenzó a exponer la obra de O'Keeffe en 1936: tras las renovaciones de su sede de Fair Park en el marco de las celebraciones por el Centenario de Texas, el DMA inauguró su gran reapertura con una exposición de la obra de O'Keeffe⁴. Desde entonces, el DMA ha organizado al menos 10 exposiciones dedicadas a la obra de la artista⁵. Sin embargo, esta institución no es más que uno de los tantos museos de Texas que acogieron y apoyaron el arte de O'Keeffe⁶. No cabe dudas de que, a mediados del siglo XX, se desarrolló una relación claramente recíproca entre O'Keeffe y los museos de Texas. Gracias a la obra que produjo durante su estancia en Texas, O'Keeffe concitó una atención significativa de coleccionistas, museos y visitantes de museos, todos los cuales contribuyeron a consolidarla como una artista estadounidense de primera categoría. Esos museos también se valieron de la sólida reputación de O'Keeffe para obtener su propio reconocimiento nacional como instituciones artísticas de fuste.

Junto con el DMA, otro museo de Texas que forjó rápidamente una estrecha relación con la obra de O'Keeffe desde su creación fue el Museo Amon Carter de Fort Worth. Fundado originalmente en 1961 con el nombre "Museo Amon Carter de Arte del Oeste", el museo afirmó en todo momento su compromiso de definir el "arte del Oeste" en términos que fueran más allá de las típicas imágenes de vaqueros⁷. Si bien la obra de



Imagen 2. Georgia O'Keeffe. *Troncos de árbol desnudos con nieve*, 1946. Óleo sobre lienzo, 74,93 x 100,33 cm. Museo de Arte de Dallas, adquisición de la Asociación de Arte de Dallas. Ver en el sitio web del Museo de Arte.

Frederic Remington y Charles M. Russell—posiblemente dos de los máximos exponentes de la temática *cowboy*— ocupaba un lugar central en la colección privada de Amon G. Carter padre, Ruth Carter Stevenson, presidenta de la junta de fideicomisarios e hija de Carter, pronto comenzó a presionar para que el museo incluyera arte moderno y contemporáneo que estuviese vinculado de diversas maneras con el Oeste⁸. En ese sentido, el museo no tardó en organizar una exposición de 95 obras de O'Keeffe, que se inauguró en 1966. Dicha exposición destacó la más amplia variedad de temas y estilos de O'Keeffe, incluidos cuadros de flores, paisajes del suroeste, icónicas cruces de penitente, huesos de animales y abstracciones casi puras⁹. Asimismo, O'Keeffe trabajó de manera directa con el personal del museo durante años para preparar esta retrospectiva y asistió a la inauguración en persona¹⁰.

Si bien Mitchell A. Wilder, quien fue curador de esta retrospectiva de O'Keeffe y director del Museo Amon Carter, no era experto en la obra de O'Keeffe, conocía muy bien el amplio abanico de obras de arte que se producían y consumían en el Oeste estadounidense¹¹. Antes de trabajar para el Museo de Fort Worth, Wilder se había convertido en uno de los principales expertos en arte colonial hispano, especialmente en arte popular religioso del suroeste, y, durante años, había dirigido el Centro de Bellas Artes de Colorado Springs, que albergaba una gran colección de arte nativo estadounidense. Por lo tanto, Wilder era una elección audaz, pero ideal, para organizar la exposición de la obra de O'Keeffe en el Amon Carter con una impronta que fuese declaradamente tejana, del Oeste y "estadounidense" al mismo tiempo¹². Su equipo, conformado por miembros del consejo directivo del Amon Carter, incluía a otros destacados coleccionistas de arte de Texas, como John de Menil (quien más tarde fundaría la Colección Menil de Houston; pero también René d'Harnoncourt, director del MoMA; Richard F. Brown, primer director del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA); y Philip Johnson, el arquitecto de renombre mundial a cargo de diseñar el edificio del Amon Carter. Wilder también contrató a James Johnson Sweeney para que instalara las obras de O'Keeffe en el Amon Carter. Sweeney, amigo de la artista desde hacía mucho tiempo, había colaborado con la curaduría de la retrospectiva de O'Keeffe en el MoMA y, para, entonces había asumido como director del Museo de Bellas Artes de Houston¹³. Era evidente que el nuevo Museo de Arte de Fort Worth tenía la mirada puesta más allá de Texas y de cualquier ámbito "regional" limitado.

La elección de la portada del catálogo, correspondiente a la exposición retrospectiva de O'Keeffe en el Amon Carter, también fue interesante, por cuanto revela el deseo del Museo de destacar las últimas incursiones de la artista en la abstracción extrema, en lugar de presentar sus temas más



Imagen 3. Georgia O'Keeffe. *Camino de invierno I*, 1963. Óleo sobre lienzo, 55,88 x 45,72 cm. Galería Nacional de Arte (Washington), Obsequio de la Fundación Georgia O'Keeffe. Ver en el sitio web de la Galería Nacional.

reconocibles. La portada muestra el austero diseño de *Camino de invierno I* (1963, imagen 3), pintado apenas tres años antes de la inauguración de la exposición. La obra exhibe una cálida línea caligráfica marrón que danza haciendo una curva por el espacio sobre un fondo blanco abierto y vacío. Esta imagen minimalista guarda bastante correlación con las tendencias artísticas de los años sesenta, período en que la abstracción en los Estados Unidos había pasado de las composiciones expresionistas abstractas, bastante “recargadas”, a estilos geométricos más despojados¹⁴. El hecho de haber incluido esta pintura en la portada del catálogo —un diseño abstracto basado directamente en la interpretación que había hecho la artista de una carretera que rodea una meseta vista desde la ventana de su habitación en Abiquiú, Nuevo México, y que no habría sido obvia para muchos espectadores¹⁵— hace evidente el deseo de los curadores de declarar la continua modernidad y relevancia contemporánea de O'Keeffe en un mundo artístico cambiante. En 1967, un año después de la retrospectiva de O'Keeffe, Stevenson afirmó públicamente que la nueva misión del Amon Carter era ampliar su ámbito de competencia para centrarse en el “arte estadounidense” en un sentido amplio¹⁶. Aunque hubo que esperar hasta 2010 para que el museo cambiara oficialmente de nombre y pasara a llamarse “Museo Amon Carter de Arte Estadounidense”, podría decirse que la exposición de O'Keeffe de 1966 fue la catalizadora de esta misión ampliada¹⁷.



Imagen 4. Georgia O'Keeffe. *Meseta negra y cielo rosa*, 1930. Óleo sobre lienzo, 40,64 x 75,88 cm. Museo de Arte Estadounidense Amon Carter. Ver en el sitio web del Amon Carter.



Imagen 5. Georgia O'Keeffe. *Puerta negra del patio*, 1955. Óleo sobre lienzo, 101,91 x 76,2 cm. Museo de Arte Estadounidense Amon Carter. Ver en el sitio web del Amon Carter.

Otro hecho curioso sobre el cuadro *Camino de invierno I* de O'Keeffe es que, en 1966, el Museo Amon Carter se refirió a este como una nueva adquisición de su colección permanente y, por ejemplo, lo incluyó como tal en el catálogo de la exposición¹⁸. Junto con las principales obras de la artista que el museo adquirió —*Mesa negra y cielo rosa* (1930, imagen 4), adquirida en 1965; *Puerta negra del patio* (1955, imagen 5) y la serie de acuarelas, en tres partes, *Luz que llega a las llanuras* (n.º I, n.º II y n.º III) (1917, imágenes 6-8), todas adquiridas en 1966—, la institución habría obtenido un gran logro al incluir *Camino de invierno I* en su colección. La pintura, sin embargo, no permaneció en el Amon Carter y en 1995 pasó a formar parte de la colección de la Galería Nacional de Arte, en Washington, D. C.¹⁹



Imagen 6. Georgia O'Keeffe. *Luz que llega a las llanuras n.o I*, 1917. Acuarela sobre papel de pergamino suave, fino y beis, y papel prensa, 30,16 x 22,54 cm. Museo de Arte Estadounidense Amon Carter. Ver en el sitio web del Amon Carter.



Imagen 7. Georgia O'Keeffe. *Luz que llega a las llanuras n.o II*, 1917. Acuarela sobre papel de pergamino suave, fino y beis, y papel prensa, 30,16 x 22,54 cm. Museo de Arte Estadounidense Amon Carter. Ver en el sitio web del Amon Carter.



Imagen 8. Georgia O'Keeffe. *Luz que llega a las llanuras n.o III*, 1917. Acuarela sobre papel de pergamino suave, fino y beis, y papel prensa, 30,16 x 22,54 cm. Museo de Arte Estadounidense Amon Carter. Ver en el sitio web del Amon Carter.

Sin embargo, pese a no haber conservado esta obra cuyo grado de abstracción es audaz, el Amon Carter afianzó una colección de obras de O'Keeffe de primera línea en el marco de la retrospectiva que tuvo lugar en 1966. Cabe destacar que el Amon Carter fue una de las primeras instituciones en reconocer la singularidad y la trascendencia del período en que la artista vivió en Texas. Con la adquisición de la serie *La luz que llega a las llanuras*, algunas de las primeras grandes obras de su período en Texas dejaron de formar parte de la colección personal de la artista y pasaron a los fondos de un museo público. La mayoría de las acuarelas que O'Keeffe pintó estando en Texas permanecieron con la artista hasta su muerte y ahora se encuentran en el Museo Georgia O'Keeffe de Santa Fe²⁰. Las pocas obras del período de O'Keeffe en Texas que regresaron al estado — como *Estrella vespertina* en el McNay, adquirida en 1985 (imagen 9), y las cuatro piezas del Museo de Arte de Amarillo, incluida la hermosa imagen de un tren en la distancia (imagen 10), adquirida en 1982— llegaron décadas después de que el Amon Carter adquiriera sus joyas tejanas en acuarela, alrededor de 1986, año del fallecimiento de O'Keeffe²¹.



Imagen 9. Georgia O'Keeffe. *Estrella vespertina n.o V*, 1917. Acuarela sobre papel, 21,90 x 29,52 cm. Museo de Arte McNay, legado de Helen Miller Jones. Ver en el sitio web del McNay.



Imagen 10. Georgia O'Keeffe. *Tren que llega: Canyon, Texas*, 1916. Acuarela sobre papel, 24,76 x 20,95 cm. El Museo de Arte de Amarillo, lo adquirió con financiación del Fondo Nacional de las Artes, Amarillo Area Foundation, AMoA Alliance, Fannie Weymouth, Santa Fe Industries Foundation y Mary Fain.

El Museo McNay de San Antonio también lleva largo tiempo comprometido con mostrar y apoyar la obra de O'Keeffe. El McNay abrió sus puertas en 1954 y ya en 1958 exhibía muchas de las obras más importantes de la artista en una exposición titulada *Arte estadounidense en San Antonio* (American Art in San Antonio)²². Dos de estas piezas, *Desde las llanuras I* (1953, figura 11) y *Cabeza de cabra* (1957, figura 12), formaban parte de la colección privada del millonario inventor de San Antonio Tom Slick, hijo de

uno de los "wildcatters" (buscadores de petróleo) más exitosos de Texas, cuyo lema era "ideas habilidosas" (*slick ideas* en inglés)²³. Según su sobrina, quien escribió la biografía del inventor, "ya sea que [Tom] estuviera buscando al Yeti, o una cura para el cáncer, o una nueva técnica para la obtención del petróleo, o la mejor comida de la ciudad, lo hacía apasionadamente atento y presente, nunca alejado"²⁴. Esa pasión por el descubrimiento llevó a Slick a invertir en el arte moderno innovador, por ejemplo, en las obras de O'Keeffe. Tanto *Desde las llanuras I* como *Cabeza de cabra* se donaron al McNay en 1973, como parte de la herencia de Slick. Hoy en día, forman parte de la colección permanente del museo²⁵.



Imagen 11. Georgia O'Keeffe. *Desde las llanuras I*, 1953. Óleo sobre lienzo, 121,12 x 212,40 cm. Museo de Arte McNay, obsequio del patrimonio de Tom Slick. Ver en el sitio web del McNay.

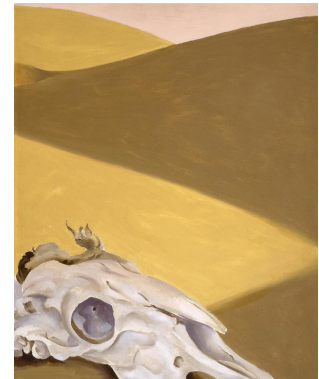


Imagen 12. Georgia O'Keeffe. *Cabeza de cabra*, 1957. Óleo sobre lienzo, 50,8 x 40,64 cm. Museo de Arte McNay, obsequio del patrimonio de Tom Slick. Ver en el sitio web del McNay.

Pasada su primera década, el McNay siguió dedicando exposiciones a la obra de O'Keeffe, entre ellas, una en 1960; una exposición individual de la obra de la artista en 1975, como consecuencia de la cual el museo adquirió la deslumbrante abstracción *Motivo de hoja, n.º 2* (1924, imagen 13); y la crucial *O'Keeffe y Texas* en 1998, para la cual Sharyn Udall, la destacada académica especialista en O'Keeffe, llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre los años que pasó la artista en Texas y elaboró un extenso catálogo²⁶. Desafortunadamente, esta muestra incluía más de veinticinco acuarelas de la "Serie Canyon" que luego se demostró que eran falsificaciones²⁷. Esta serie se había "descubierto" en la ciudad de Canyon justo después de la muerte de O'Keeffe, fue comprada y vendida en el mercado, y terminó en la colección de Crosby Kemper, de Kansas City, quien la prestó al McNay para la exposición de 1998. La falta de autenticidad de las acuarelas se hizo pública recién una vez que se hubo editado el catálogo razonado de la obra de O'Keeffe de 1999. Kemper, por su parte, exigió a su marchante de arte la devolución del dinero por la compra multimillonaria de las obras²⁸. Este escándalo, sin embargo, no fue un impedimento para que el McNay continuara presentando exposiciones de la obra de la artista. En 2022, el museo organizó *Georgia O'Keeffe y el modernismo estadounidense* (*Georgia O'Keeffe and American Modernism*)²⁹.

Quizá una de las coleccionistas que más ha contribuido en la conexión entre O'Keeffe y Texas sea Anne Marion, nacida en Fort Worth, y heredera de una fortuna petrolera y ganadera. Marion se convirtió en una de las principales benefactoras del Museo de Arte Moderno de Fort Worth a comienzos de la década de 1980; y en 1997 fundó el Museo Georgia O'Keeffe de Santa Fe, el primer museo estadounidense dedicado exclusivamente a una artista mujer³⁰. Pero ya desde la retrospectiva de 1966 en el Amon Carter, Marion prestaba el arte de O'Keeffe de su colección privada para que el público de Texas pudiera verlo. Prestó, por ejemplo, *Serie Pelvis, rojo con amarillo* (1945, imagen 14) al museo de Fort Worth, antes de donarla al Museo O'Keeffe. En otras palabras, Marion promovió enormemente el legado texano de O'Keeffe.



Imagen 13. Georgia O'Keeffe. *Motivo de hoja, n.o 2*, 1924. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 45,72 cm. Museo de Arte McNay, colección de Mary and Sylvan Lang. Ver en el sitio web del McNay.



Imagen 14. Georgia O'Keeffe. *Serie Pelvis, rojo con amarillo*, 1945. Óleo sobre lienzo, 91,44 x 121,92 cm. Préstamo a largo plazo, colección privada.

En palabras del sitio web del Museo de Arte de Dallas, “Georgia O’Keeffe fue realmente una artista que pertenecía a esta región, pero, además, fue un verdadero ícono estadounidense y, sin dudas, una de las favoritas del público”. Este binario de regional y nacional, texana y estadounidense, era la esencia de las exposiciones de O’Keeffe en Texas. La atención recibida en Texas no solo mejoró de manera considerable la reputación de la artista, sino que también volvió influyentes en todo el país a los museos y los coleccionistas de Texas que eligen mostrar el arte de O’Keeffe una y otra vez.

NOTES

Nota sobre los títulos de las obras: Los títulos institucionales y las fechas de las obras de O’Keeffe a veces varían de los primeros títulos y fechas establecidos por *Georgia O’Keeffe: Catalogue Raisonné* (1999), cuyas entradas explican los cambios. Aquí los títulos institucionales y las fechas se enumeran primero, seguidos los del *Catalogue Raisonné*.

1. Tanto la vida como la obra de O’Keeffe en Nuevo México fueron ampliamente documentadas. Un buen punto de partida es Barbara Buhler Lynes y Agapita Judy López, *Georgia O’Keeffe y sus casas: Rancho fantasma y Abiquiú* (Nueva York: Abrams; Santa Fe, NM: Museo Georgia O’Keeffe, 2012). Sobre su estancia en Texas, ver especialmente Amy Von Lintel, *Las cartas que Georgia O’Keeffe escribió en Texas en tiempos de guerra* (College Station: Texas A&M University Press, 2020); y Georgia O’Keeffe y Amy Von Lintel (autora del texto), *Acuarelas de Georgia O’Keeffe, 1916-1918* (Santa Fe, NM: Radius Books y el Museo de Georgia O’Keeffe, 2016).
2. Ver Eileen Kinsella, “Una pintura de O’Keeffe se vende por \$44 millones en Sotheby’s, suma récord para un cuadro de una mujer artista”, *Artnet*, 20 de noviembre de 2014, <https://news.artnet.com/market/okeeffe-painting-sells-for-44-million-at-sothebys-sets-record-for-work-by-female-artist-176413>.
3. En 1984, se cambió el nombre por el de “Museo de Arte de Dallas La mayoría de los 29 cuadros que expuso el Museo de Dallas en 1953 fueron entregados en préstamo por la Galería del Centro de Edith Halpert, ubicada en Nueva York, y solo incluía obras creadas entre 1924 y 1950. Es decir, esa exposición no incluía obras creadas durante los años en que la artista vivió en Texas. Además, el resumen biográfico que figuraba en el catálogo de la exposición mencionaba que O’Keeffe se había desempeñado como “profesora de escuela secundaria” en Amarillo, aunque no hacía mención alguna sobre su etapa como profesora en el West Texas State Normal College (actualmente llamado “West Texas A&M University”) de Canyon entre 1916 y 1918, cuando realizó docenas de pinturas y dibujos. En cambio, decía “llegó a Nueva York en 1915 y vivió allí hasta 1949”, lo cual tergiversaba el hecho de que, en realidad, había llevado una vida nómada durante esos años. Ver Exposición de pinturas de Georgia O’Keeffe (An Exhibition of Paintings by Georgia O’Keeffe) en línea en el “Portal de historia de Texas” como parte de los registros de exposición del DMA:: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph183370/m1/3/>.

4. Para más información sobre la exposición del Instituto de Arte de Chicago, ver la versión digitalizada del catálogo de Daniel Catton Rich: <https://www.artic.edu/exhibitions/7588/retrospective-exhibition-of-paintings-by-georgia-o-keeffe>. Si bien la exposición de Chicago no incluyó obras que O'Keeffe realizó durante su estancia en Texas, el catálogo comprende una sección sobre el tiempo que la artista pasó allí y su inspiración en ese estado. La retrospectiva del MoMA no incluyó la publicación de un catálogo, como tampoco incluyó obras que la artista creó en Texas. Ver <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2851>.
- Para más información sobre la historia del DMA, ver el sitio web del museo: <https://dma.org/> about/museum-history. Según el museo, entre el 6 de junio y el 26 de noviembre de 1936, la Exposición de Arte del Centenario (Centennial Exposition Art Exhibition) atrajo a más de 154.000 visitantes que habrían visto las obras de O'Keeffe expuestas en el nuevo edificio.
5. Algunas de las muestras realizadas en el DMA donde se presentaron obras de O'Keeffe, además de las exposiciones de 1936 y 1953, incluyen una exposición colectiva sobre arte religioso que tuvo lugar en 1958; "Arte del suroeste: muestra de pintura y escultura contemporáneas" (Southwestern Art: A Sampling of Contemporary Painting and Sculpture), 1960; "Obras recopiladas de Dallas" (Dallas Collects), 1963; "Georgia O'Keeffe, 1887-1986", 1988, que también se expuso en la Galería de Arte Nacional, en Washington, D. C., en el Instituto de Arte de Chicago y el Museo Metropolitano de Arte, en Nueva York; y "Georgia O'Keeffe: la poesía de las cosas" (Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things), que organizaron conjuntamente el DMA y la Colección Phillips, en Washington, D. C., en 1999. La retrospectiva que se realizó en 1988 logró la cifra récord de 205.904 visitantes, de los cuales 24.000 acudieron tan solo durante la primera semana.
6. Algunos de los museos de Texas no mencionados en este ensayo que también tienen obras de O'Keeffe son el Museo de la Universidad Tecnológica de Texas, que tiene *Colinas rojas, Serie II-35* (1938); el Museo Histórico de Panhandle-Plains, en Canyon, que tiene *Paisaje rojo* (1917); y el Museo de Arte Stark, en Orange, que tiene *El árbol de Gerald II* (1937). El Museo de Bellas Artes de Houston posee tres pinturas de O'Keeffe, las cuales se adquirieron después de 1970.
7. Vale la pena citar la declaración de principios del Amon Carter en su totalidad: "El Museo Amon Carter de Arte del Oeste se fundó en virtud del testamento del difunto Amon G. Carter con el propósito de estudiar y documentar el Oeste de América del Norte. El programa del Museo se expresa en publicaciones, exposiciones y colecciones permanentes relacionadas con los diversos aspectos de la cultura estadounidense, tanto históricos como contemporáneos, que se identifican como del Oeste". Ver Mitchell A. Wilder, ed., *Georgia O'Keeffe: exposición del trabajo de la artista entre 1915 y 1966* (Fort Worth, TX: Museo Amon Carter de Arte del Oeste, 1966), página de derechos de autor.
8. Ver el sitio web del Museo Amon Carter: <https://www.cartermuseum.org/about/our-story>.
9. El catálogo ofrecía un método único, pero muy eficaz, para presentar esta gama de producción. El texto se basaba en reseñas y críticas de exposiciones escritas durante la carrera de O'Keeffe, que iban desde el prólogo del catálogo de Marsden Hartley, de 1935, hasta el prólogo del catálogo de Sam Hunter para una exposición realizada en la Universidad de Brandeis, de 1963. En esos textos sobre la obra de O'Keeffe, que se habían publicado con anterioridad, se destacan desde sus primeras abstracciones hasta los cuadros que realizó en Nueva York, pasando por sus series de composiciones sobre huesos y cruces, y sus pinturas de naturaleza. Muchos de esos escritos hacen una valoración muy estereotípica acerca de O'Keeffe y de su obra basada en el género de la artista, aunque son bastante esclarecedores en cuanto a la recepción de su estilo abstracto en la actualidad. Un claro ejemplo es el ensayo de Hunter, de 1963, quien defiende el modo de abstracción "experiencial" único de O'Keeffe, que ubica a la artista dentro de las tendencias minimalista y posmoderna de manera directa.
10. Wilder, *Georgia O'Keeffe*, prólogo.
11. En 1966, Wilder no solo dirigía el Museo Amon Carter, sino que fue, en gran medida, responsable de organizar la exposición. Sweeney "instaló la exposición" a pedido de O'Keeffe. Ver Wilder, *Georgia O'Keeffe*, prólogo. La exposición también viajó al Museo de Bellas Artes de Houston.
12. Para más información sobre la conciencia de Wilder acerca del papel particularmente multidimensional y complejo de un curador en un museo del Oeste de los Estados Unidos, como el Amon Carter, ver Mitchell A. Wilder, "Arte en el suroeste", *The Atlantic*, marzo de 1951, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1951/03/art-in-the-southwest/639730/>. Destacó sobre todo la importancia y el crecimiento de los museos de Texas.
13. Para más información sobre la amistad entre O'Keeffe y Sweeney, ver, por ejemplo, la carta de Georgia O'Keeffe a Ted Reid, con fecha de matasellos del 10 de mayo de 1946, Archivo Ted Reid-Georgia O'Keeffe, Biblioteca Cornette, West Texas A&M University. La carta describe una fiesta que Sweeney organizó en su casa para agasajar a O'Keeffe luego de la inauguración de su retrospectiva en el MoMA. Ella se refirió a los Sweeney como "mis amigos".
14. Para acceder a una buena definición del expresionismo abstracto, ver el sitio web del MoMA: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/abstract-expressionism/.
15. Para más información sobre esta vista y su relación con la pintura, ver la foto en formato Polaroid que tomó O'Keeffe (<https://collections.okeeffemuseum.org/object/6015/>), así como Lynes y López, *O'Keeffe y sus casas*, 242-47. O'Keeffe escribió lo siguiente: "Dos de las paredes de mi habitación en la casa de Abiquiú son de vidrio, y, desde una ventana, veo la carretera hacia Española, Santa Fe y el mundo. Siento fascinación por la carretera con sus subidas y bajadas, y, por fin, con ese amplio barrido que hace al acelerar hacia la pared de la cima de mi colina para pasar junto a mí".
16. Ver el sitio web del Museo Amon Carter: <https://www.cartermuseum.org/about/our-story>.
17. En 1977, el museo eliminó de su nombre las palabras "de Arte del Oeste" y, en 2010, las reemplazó por "de Arte Estadounidense". Ver <https://www.cartermuseum.org/about/our-story>.
18. Wilder, *Georgia O'Keeffe*, página de derechos de autor, 30.
19. Ver <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.91449.html>. Los motivos por los cuales la pintura no permaneció en el Museo Amon Carter siguen sin quedar claros, de acuerdo con los correos electrónicos que intercambiaron el autor y Jonathan Frembling el 30 de agosto de 2022.
20. Ver Barbara Buhler Lynes y Russell Bowman, *Creaciones de O'Keeffe: la colección de la artista* (Nueva York: Thames y Hudson, 2001).
21. Durante mucho tiempo, Amarillo se ha enfocado en O'Keeffe como parte de sus reivindicaciones artísticas para obtener notoriedad como ciudad, dado que la artista vivió y dictó clases allí entre 1912 y 1914. En 1968, la Liga Juvenil de Amarillo organizó una exposición de la obra de la artista que tuvo lugar en el Centro Cívico de Amarillo. Luego, en 1985, el Centro de Arte de Amarillo (actualmente, Museo de Arte de Amarillo, nombre que recibe desde 1994) organizó una exposición grupal. Ver Al Kochka et al., *Georgia O'Keeffe y sus contemporáneos (Georgia O'Keeffe and Her Contemporaries)* (Amarillo, TX: Centro de Arte de Amarillo, 1985). Esta exposición incluyó 24 obras de O'Keeffe, entre las cuales se encuentran sus primeras abstracciones y las acuarelas creadas en Texas, así como pinturas de flores, conchas, paisajes y huesos. Las últimas adquisiciones de obras de O'Keeffe por parte del Amon Carter incluyen *Canna roja* (1927) en 1986; *Serie I, N.o 1* (1918) en 1995 y *Abedul blanco* (1925) en 1997. Ver <https://www.cartermuseum.org/collection/red-cannas-198611>, <https://www.cartermuseum.org/collection/series-i-no-1-19958> y <https://www.cartermuseum.org/collection/white-birch-19977a>. *Abedul blanco* se presentó en la retrospectiva de 1966 del Amon Carter, como préstamo de la colección privada del Sr. y la Sra. J. Lee Johnson III de Fort Worth. Ver Wilder, *Georgia O'Keeffe*, 28.
22. Para conocer la historia del McNay, visitar el sitio web del museo: <https://www.mcnayart.org/our-mission/>.
23. En Texas, un "wildcatter" es alguien que busca petróleo en lugares en los que no se conoce la existencia de depósitos, en otras palabras, una perforación exploratoria de alto riesgo.
24. Elaine Wolff, "En busca de Tom Slick, coleccionista de arte", *San Antonio Current*, 17 de junio de 2009, <https://www.sacurrent.com/arts/in-search-of-tom-slick-art-collector-2286290>. Este artículo se publicó con motivo de una exposición de la colección de arte de Slick en el McNay. Ver también Catherine Nixon Cooke, *Tom Slick: cazador misterioso* (s. l.: Paraview, 2005); *En busca de Tom Slick: explorador y visionario*, ed. rev. (College Station: Texas A&M University Press, 2020); y Loren Coleman, *Tom Slick: encuentros de la vida real en criptozoología* (Fresno, California: Crave, 2002); y la nota bibliográfica sobre Slick que se presenta en el sitio web de la casa de subastas Christie's junto a la publicación del pastel de O'Keeffe *Sol y agua*

en *Maine* de 1922, que formaba parte de la colección de Slick:
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5631570>.

25. Desde *las Ilanuras I* también se incluyó en la retrospectiva de 1966 del Amon Carter.

26. Sharyn Udall, *O'Keeffe y Texas* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1998). Esta muestra también derivó en la adquisición de *Alceas amarilla y rosa* (1952), de O'Keeffe, por parte del McNay. Ver <https://collection.mcnayart.org/objects/6199/pink-and-yellow-hollyhocks>.

27. La prensa cubrió ampliamente el escándalo de la falsificación de la "Serie Canyon" a fines de la década de 1990 y principio de los 2000. Ver, por ejemplo, Jo Ann Lewis, "El curioso caso de los O'Keeffe falsificados", *Washington Post*, 6 de agosto de 2000; Jo Ann Lewis, "El arte que pasó de la prosperidad al fracaso", *Washington Post*, 3 de diciembre de 1999, C1; y Gretchen Reynolds, "Si no es un O'Keeffe, ¿qué es exactamente?", *New York Times*, 7 de marzo de 2000. Para más información sobre el delito y su contexto en Canyon (Texas) ver Amy Von Lintel, "Una famosa estafa de obras de arte desmitificada", *Panhandle Art Stories* (Lubbock: Texas Tech Universidad Press, de próxima publicación).

28. Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe: catálogo razonado* (Washington, DC: Galería Nacional de Arte, 1999). Lynes junto con Judy Walsh, conservadora de documentos de la Galería Nacional, descubrieron que algunas de las obras de la "Serie Canyon" habían sido creadas después de que O'Keeffe enseñara en la Escuela Normal Estatal del Oeste de Texas y que en ninguna se usaba el mismo tipo de papel que O'Keeffe había empleado en más del 95 % de las acuarelas que produjo durante su ejercicio en esa institución.

29. Ver <https://www.mcnayart.org/exhibition/okeeffe-and-american-modernism/>.

30. Anne Burnett Windfohr Marion nació en 1938. Su padre, Samuel Burk Burnett, fundó el rancho 6666 del condado de King y se convirtió en uno de los hombres más pudientes de Texas. Para obtener más información sobre Marion, ver Tessa Solomon, "Anne Marion, fundadora del Museo Georgia O'Keeffe de Nuevo México, falleció a los 81 años", *ArtNews*, 13 de febrero de 2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/anne-marion-died-at-81-1202677880/>; y Katharine Q. Seelye, "Anne Marion, hacendada, heredera y mecenas de Texas, falleció a los 81 años", *New York Times*, 25 de febrero de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/25/us/anne-marion-dead.html>.

Acerca de esta publicación

O'Keeffe a través de sus exposiciones: la creación de una modernista estadounidense acompaña el lanzamiento de una base de datos sobre las exposiciones históricas de Georgia O'Keeffe que permite hacer búsquedas. Está disponible en <https://collections.okeeffemuseum.org/exhibition/>. Esta es la primera publicación digital del Museo en la que las referencias están integradas con información de colecciones publicadas.

Este catálogo y la base de datos sobre las exposiciones históricas han sido posibles gracias al generoso apoyo de la Carl & Marilyn Thoma Foundation.

El tema y el contenido de esta publicación fueron ideados y organizados por Liz Neely, curadora de experiencia digital, y Ariel Plotek, curador de bellas artes. Contaron, además, con el aporte de otras personas que forman parte de la División de Colecciones e Interpretaciones del Museo Georgia O'Keeffe, entre ellas, Jennifer Foley, directora suplente de colecciones y compromiso, y Liz Ehrnst, jefa de investigación de colecciones y servicios. Las autoras de los ensayos eligieron los temas de sus artículos. Liz O'Brien, gerenta de experiencia y derecho digital, consiguió las licencias de las imágenes y los derechos. Shauna Skalitzky se desempeñó como editora independiente. Design for Context se encargó del trabajo técnico y del servidor; y Liz Neely produjo y diseñó la aplicación.

Presentamos O'Keeffe: la formación de un ícono estadounidense está disponible en línea, en inglés y en español, y en diversos formatos descargables que incluyen el PDF y el EPUB.

thoma
FOUNDATION

INFORMACIÓN SOBRE LAS CITAS

CHICAGO: *O'Keeffe a través de sus exposiciones: la creación de una modernista estadounidense* (*Exhibiting O'Keeffe: The Making of an American Modernist*). Santa Fe, Nuevo México: Museo Georgia O'Keeffe, 2023.
<http://gokm.org/publications/exhibiting-okeeffe>.

MLA: *O'Keeffe a través de sus exposiciones: la creación de una modernista estadounidense* Museo Georgia O'Keeffe, 2023.
<http://gokm.org/publications/exhibiting-okeeffe>. Consultado el [fecha].

URL: <http://gokm.org/publications/exhibiting-okeeffe>.

DERECHOS DE AUTOR

Los autores del catálogo proporcionan al Museo Georgia O'Keeffe derechos no exclusivos para publicar el texto de estos ensayos. Las autoras conservan los derechos de autor sobre sus respectivos ensayos incluidos en esta publicación. Las imágenes están cubiertas por diferentes tipos de licencias de derechos de autor.

INFORMACIÓN DEL EDITOR

Publicado por el Museo Georgia O'Keeffe, Santa Fe, NM 217 Johnson Street Santa Fe, NM 87501 <http://gokm.org>.

Portada: Alfred Stieglitz. Exposición Georgia O'Keeffe, Sala 291, 1917. Museo Georgia O'Keeffe. Fotografías de la Fundación Georgia O'Keeffe, MS.57, 2019-2020. Detalle. Ver en el sitio web del Museo O'Keeffe.