

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pre dejiny umenia

Bakalárska práca

Lenka Márfoldyová

Georgia O'Keeffe a moderná fotografia

Georgia O'Keeffe and modern photography

Praha, 2018

Vedúca práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, PhD.

POĎAKOVANIE

Ďakujem doc. PhDr. Marii Rakušanovej, PhD za ústretovosť, cenné rady a usmernenie pri písaní záverečnej práce.

PREHLÁSENIE

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 1. júla 2018

Lenka Márfoldyová

ABSTRAKT

Georgia O'Keeffe ako "prvá dáma americkej moderny" predstavuje výrazný medzník v dejinách novodobého výtvarníctva, a to nielen umelecky, ale aj osobnostne. Dokázala vnímať skutočnosť osobitým spôsobom a aktuálne námety z oblasti fotografie do svojho diela adaptovala už v čase, keď bolo toto médium len krátko oceňované ako forma umenia. Tendencie novej fotografickej vízie premietané do rozmerných plátien zachytávajúcich štúdie botanických prírodnín alebo nádherných krajín je možné rozpoznať v diele fotografov jej doby, akými boli Paul Strand, Imogen Cunningham či Edward Weston.

Zámerom tejto práce je analyzovať základné princípy modernej americkej fotografie a poukázať na vplyv, ktoré malo toto médium na utváranie umeleckých náhľadov a na tvorbu Georgie O'Keeffe.

Zasedením autorkiných malieb do širšieho umeleckého kontextu a identifikovaním jej inšpiračných zdrojov práca poskytne východisko pre dôkladnejšie pochopenie cieľa, ktorý O'Keeffe svojim originálnym vyjadrením sledovala.

Kľúčové slová: fotografia, modernizmus, kvety, detail, abstrakcia, príroda

ABSTRACT

Georgia O'Keeffe as the "First Lady of the American Modern" represents a significant milestone in the history of modern art, not only artistically but also personally. She was able to perceive reality in a distinctive way, and she didn't hesitate to adapt current photographic trends into her work even though this medium was shortly considered an art form. The tendencies of a new photographic vision projected into large-scale canvases that capture studies of botanical objects or beautiful landscapes can be recognized in the works of photographers of the time such as Paul Strand, Imogen Cunningham, and Edward Weston.

The aim of this work is to analyze the basic principles of modern American photography and to point out the influence this medium had on the creation of visual arts and on Georgia O'Keeffe's work.

By putting author's paintings into a wider artistic context and identifying her inspirational resources, the thesis will provide the basis for a more thorough understanding of the purpose O'Keeffe's original expressions followed.

Keywords: photography, modernism, flowers, detail, abstraction, nature

OBSAH

Úvod	8
1.GEORGIA O'KEEFFE.....	10
2.FOTOGRAFIA AKO UMENIE – UMENIE AKO FOTOGRAFIA.....	14
2.1 Fotografia ako samostatné umenie.....	14
2.2 Stieglitzova revolúcia vo fotografií	17
2.3 Nový spôsob videnia	21
2.3.1 Nová vecnosť v Európe a USA.....	21
2.3.2 Skupina f.64	23
3. GEORGIA O'KEEFFE: KONKRÉTNOSŤ VS. ABSTRAKCIA.....	28
3.1 Georgia O'Keeffe a fotografia.....	28
3.2 Veľkoformátové kvetiny.....	32
3.3 Krajina a kosti	36
Záver.....	41
Bibliografia.....	43
Obrazová príloha	45
Zoznam obrazovej prílohy.....	58

“Kvetina je celkom malá. Každému sa v súvislosti s ňou vynorí množstvo asociácií (...) A napriek tomu, kvetinu vlastne nikto nevidí (...) je predsa taká malá – my dnes nemáme čas – a videnie si čas vyžaduje”

-Georgia O'Keeffe -

Úvod

Umelecký odkaz Georgie O'Keeffe (1887-1986) zastáva v dejinách moderného umenia výnimočné miesto. Maliarka svoj špecifický rukopis vyvinula výhradne na americkej pôde, pričom jej aktívna kariéra trvala väčšinu obdobia dvadsiateho storočia. Jej dielo, pozoruhodne neovplyvnené výkyvmi umeleckých trendov vo svete, má preto zásadný význam pre pochopenie vývoja modernizmu v Amerike.¹ Autorkine najranejšie osobité práce môžeme datovať už do roku 1915. Od tej doby maľovala takmer nepretržite, a to až do polovice 70. rokov, kedy jej slabnúci zrak nedovolil ďalej pokračovať. Počas jej dlhotrvajúceho pôsobenia sa O'Keeffe podarilo vydobýť si na poli amerického umenia jedno z popredných miest; najskôr ako členke zoskupenia newyorských umelcov združujúcich sa v okruhu Alfreda Stieglitza, tzv. "Alfred Stieglitz Circle", neskôr ako výraznej a nezávislej umelkyni.²

Tvorba Georgie O'Keeffe je najčastejšie spájaná s prírodou. Učarovala jej zelená krajina okolia jazera Lake George, púštna krajina Nového Mexika i ruch "veľkomestskej krajiny" New Yorku. S najväčším zaujatím však maľovala objekty, ktoré v prírode nachádzala – kvety, listy, ovocie, mušle či kosti. Veľkoformátové obrazy kvetín, rastlín a zátiší s ovocím sa stali jej najznámejšími a najdiskutovanejšími dielami, v súvislosti s ktorými je jej meno aj dnes skloňované najčastejšie.

Pri súčasnom pohľade na tvorbu Georgie O'Keeffe možno badať, že jej osobitá predstavivosť a majstrovská technika stvorili jedny z najoriginálnejších obrazov moderného amerického umenia. Súčasne si ale v jej dikcii nemožno nevšimnúť aj isté paralely s trendmi vtedajšieho maliarskeho a fotografického zobrazovania. V tejto práci budem skúmať práve vplyvy, ktoré malo na jej život a tvorbu dobové prostredie. Zameriam sa na oblasť jej najznámejších diel – na obrazy botanických a prírodných objektov. V nich budem hľadať nadväznosti a spojitosti s fotografiami jej súčasníkov. Budem sa snažiť priblížiť jej jedinečnú maliarsku víziu, ktorá bola založená na odhaľovaní esencie konkrétnych predmetov a jej transformovaní do abstraktnej skutočnosti. Predovšetkým sa ale pokúsím bližšie priblížiť svet unikátnej reality, ktorú O'Keefe videla a ktorú následne premietala do svojich obrazov.

V prvej kapitole stručne predstavím osobnosť Georgie O'Keeffe. V druhej kapitole sa pozriem na fotografiu ako na nové umelecké médium a zároveň načrtnem okolnosti jej

¹ Richard D. MARSHALL/ Achille Bonito OLIVA / Yvonne SCOTT: Georgia O'Keeffe. Nature and Abstraction, Milano 2007, 10.

² Idem 10.

vzniku. V súvislosti s modernou fotografiou budem skúmať život a dielo Georgie O'Keeffe, premeny jej prístupov a tiež inšpirácie jednotlivými osobnosťami (Stieglitz, Strand), umeleckými skupinami (Skupina f.64, Nová vecnosť) a miestami, kde tvorila (New York, Nové Mexiko). V neposlednom rade priblížim aktivitu Skupiny f.64 a u vybraných členov (Weston, Cunningham, Adams) popíšem ich prístupy k fotografii, ako aj ich celkové pôsobenie v skupine.

V záverečnej kapitole rozvediem vzťah Georgie O'Keeffe k fotografii a budem si všímať impulzy, ktoré poskytla jej dielu. Sústredím sa na jej najsilnejšie motívy-veľkoformátové kvety, kosti a krajiny reflektujúce maliarkin intímny vzťah s prírodou.

Preklad citovaného textu je vlastný. Všetky citácie sú uvedené v originálnom znení v poznámkach pod čiarou.

1. GEORGIA O'KEEFFE

Georgia Totto O'Keeffe sa narodila 15. novembra 1887 v blízkosti mesta Sun Prairie v americkom štáte Wisconsin. Jej umelecký talent bol rozpoznávaný už v útlom veku, vďaka čomu sa jej veľmi skoro dostalo súkromného vzdelania. V roku 1905, len čo dovŕšila osemnásť rokov, nastúpila na *School of the Art Institute of Chicago* a o rok neskôr už študovala na newyorskej *Art Students League* – najvýznamnejšej umeleckej škole svojej doby. Obe inštitúcie sledovali v tej dobe tradičný európsky výučbový systém, ktorý bol založený predovšetkým na presnom zobrazovaní za pomoci živých modelov, búst či zátiší. Na rozdiel od mnohých súčasníkov, ktorí študovali na francúzskych či nemeckých akadémiách, O'Keeffe mimo americký kontinent vycestovala až v podstatne staršom veku. Vplyvom európskej avantgardy však neunikla ani ona. Inšpiráciu nachádzala v aktuálnych výstavách, publikáciách a pravidelných návštevách dnes už mýtickej galérie "291", ktorá jej umožnila spoznať diela európskych modernistov, akými boli Auguste Rodin, Paul Cézanne či Henri Matisse. Medzičasom, v rozmedzí rokov 1911 až 1918, pôsobila ako učiteľka na niekoľkých školách v štátoch Virginia, Texas a Južná Karolína, čo v jej umeleckom vzdelávaní znamenalo len dočasnú prestávku. V období r. 1914-1916 nakrátko študovala aj na *Columbia University's Teachers College* v New Yorku, kde sa počas dvoch semestrov zoznámila s myšlienkami a tvorbou maliara Arthura Dova. Toto životné obdobie pre ňu bolo zlomové. V práci Dova našla obdobu svojho vlastného umeleckého videnia – symbolické prenášanie osobitých zážitkov do abstraktných foriem. Obdivovala jeho schopnosť vytvárať zjednodušené a čisté formy, ktoré vyjadrujú pravú esenciu a podstatu vecí. Tento pohľad ovplyvnil nielen jej aktuálne premýšľanie, ale aj budúcu tvorbu a stal sa jedným zo zásadných impulzov k zmene. O'Keeffe v roku 1915 totiž náhle a celkom radikálne zmenila kurz a začala nasledovať svoje vlastné umelecké ambície a inštinky. Neskôr svoje vtedajšie pocity opísala takto: *"Povedala som si: 'Mám plnú hlavu myšlienok, ktoré sa nepodobajú ničomu, čo by ma niekto predtým učil – tvary a idey mne tak blízke – tak prirodzené môjmu spôsobu uvažovania, že mi vlastne ani neprišlo na um ich zvečniť. Rozhodla som sa začať odznova – zanechať to, čo som sa doposiaľ naučila – prijať za skutočné svoje vlastné myšlienky. (...) Pracovala som v ústrety vlastnému, dosiaľ nepoznanému, nesnažiac sa uspokojiť nikoho iného než samú seba."*³

³ Britta BENKE: O'Keeffe, Köln 2006, 11. "I said to myself, 'I have things in my head that are not like what anyone has taught me - shapes and ideas so near to me - so natural to my way of thinking that it hasn't occurred to me to put them down.' I decided to start a new - to strip away what I had been taught- to accept as true my own thinking. ... I was alone and singularly free, working into my own, unknow - no one to satisfy but myself."

Jej sen stať sa nezávislou umelkyňou sa naplnil vďaka pomoci a nadšenej podpore Alfreda Stieglitza. Keď sa jej prvotné diela z tohto obdobia – série organických a geometrických prác, dostali do Stieglitzových rúk, okamžite v nich rozpoznal potenciál. Stieglitz priam žasol nad týmito jedinečnými uhl'ovými kresbami a ohromene sa vyjadril, že sú to jedny z tých "najčistejších, najlepších, najskutočnejších vecí, ktoré sa v '291- tke' objavili po veľmi dlhej dobe".⁴ V máji 1916 ich po prvý raz predstavil verejnosti; neskôr začal jej diela vystavovať pravidelne, a to už so skupinou umelcov označovaných ako *Seven Americans*. Okrem Stieglitza a O'Keeffe ju tvorili Charles Demuth, Paul Strand, John Marin, Marsden Hartley a Arthur G. Dove. Krátko na to O'Keeffe opustila učiteľskú pozíciu v Južnej Karolíne a v roku 1918 sa presťahovala do New Yorku. Tu sa jej profesionálny a osobný vzťah so Stieglitzom prehĺbil natoľko, že sa o šesť rokov neskôr dokonca vzali. Stieglitz bol počas spoločne strávených tridsiatich rokov bezpochyby tou najdôležitejšou osobou v jej živote. Povzbudzoval ju, dodával jej sebavedomie na dosiahnutie umeleckých ideálov a skoro každý rok vystavoval jej diela v jednej zo svojich galérií (*291, Anderson galleries, The Intimate Gallery, An American Place*). Bol propagátorom jej prác, ktoré usmerňoval ako starostlivý otec, a v očiach verejnosti zároveň upevňoval jej obraz nezávislej umelkyne,⁵ čo vo veľkej miere ovplyvnilo pohľad kritikov na chápanie jej diela. Pod Stieglitzovými ochrannými krídlami sa jej naskytl priestor pre maximálne rozvinutie umeleckého potenciálu. Postupne sa vzdala práce s uhl'om a akvarelom na papieri a začala pracovať s olejom, väčšinou vo veľkých formátoch. Dramaticky zmenila nielen techniku, ale aj svoj umelecký zámer, ktorý sústredila na takmer úplne abstraktné kompozície. Podobne ako Arthur Dove a Marsden Hartley začala skúmať analógie medzi maľbou a hudbou a preto ju v tomto smere silne ovplyvnil aj Kandinského teoretický spis *O duchovnosti v umení*, ktorý bol v tej dobe preložený do angličtiny. Obrazy z tohto obdobia inšpirovaného hudbou maľovala v sýtych odtieňoch červenej, modrej, zelenej a oranžovej. [1] Kandinského fundamentálne tvrdenie, že farba a forma by už viac nemali byť podriadené vonkajškivosti v prírode, ale skôr pocitom a vnútornému svetu umelca, malo trvalý vplyv na to, ako O'Keeffe pristupovala k maľbe.⁶

⁴ BENKE (pozn.3) 11. "the purest, finest sincerest things that have entered '291' in a long while"

⁵ Lisa Mintz MESSINGER: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 3, http://www.metmuseum.org/art/metpublications/georgia_o_keeffe_the_metropolitan_museum_of_art_bulletin_v_42_no_2_fall_1984, vyhľadane 31.5.2018

⁶ BENKE (pozn.3) 25.

V týchto raných newyorských rokoch cítila estetickú príbuznosť tiež s Charlesom Demuthom, s ktorým zdieľala najmä lásku k svetu botaniky a ktorého citlivé akvarely kvetov a ovocia po obsahovej stránke pripomínajú jej prvotnú tvorbu.⁷ [2]

V polovici 20. rokov postupne dospieva k reálnejšiemu spôsobu interpretácie videného, pričom vizuálny dôraz presúvala mimo abstrakcie a jej neurčitých zdrojov.⁸ Po počiatočnom období experimentovania s rôznymi médiami a technikami si O'Keeffe vyvinula osobitý štýl maľby charakteristický pre jej vyzreté dielo. Skrz tieto práce začala skúmať abstraktné tendencie, ktoré boli založené na základných formách a tvaroch prírody. Požadovaný efekt docielila tým, že celý priestor plátna nekonvenčne vyplnila jedinou kvetinou. Hoci aj v nasledujúcom období zostala základným východiskom jej tvorby abstrakcia, koncom 20. rokov 20. storočia sa už úspešne identifikovala ako maliarka konkrétnych botanických foriem, ktoré sú pre ňu dodnes najtypickejšie.⁹ Tieto obrazy sa stali jej najznámejšími, najobdivovanejšími a zároveň najkontroverznejšími prácami.

New York pre Georgiu O'Keeffe zostal domovom až do roku 1949, kedy sa (tri roky po Stieglitzovej smrti) natrvalo presťahovala do Nového Mexika. Dovtedy podnikala cesty na Západ každé leto, aby maľovala v pokoji a relatívnej samote púštnej krajiny. Rušné ulice veľkomesta ju už neuspokojovali a malebné prostredie jazera Lake George jej prišlo monotónne a stereotypné. Niet preto divu, že jej Nové Mexiko učarovalo svojim napohľad nekonečným množstvom prírodných krás a nádherných obrazov. Počas 30. rokov doplnila svoj repertoár tvarov, farieb a námetov o jeho typickú architektúru, okolitú púštnu krajinu a slnkom vybielené zvieracie kosti, ktoré v nej nachádzala. K týmto témam sa vracala a čerpala z nich až do konca svojho života.¹⁰

Obrazy, ktoré maľovala, boli spojené s jej životom a súviseli s miestami, ktoré navštívila a na ktorých prebývala. Pre O'Keeffe je príznačný tvorivý proces neustáleho pretváranie a vracania sa k témam, ktoré nachádzala v pomerne obmedzenom počte námetov. Prostredníctvom svojej maľby skúmala jemné nuansy krajinných útvarov, objektov, ich formy a farby. Svoje tvorivé pocity opísala takto: *"Na námete pracujem dlho. Je to podobné, ako keď sa zoznamujete s nejakým človekom, a ja sa vôbec nezoznamujem ľahko"*.¹¹ Počas svojej mimoriadnej kariéry opakovane zaznamenávala príliv a odliv

⁷ Idem 19.

⁸ Susan DANLY: Georgia O'Keeffe and the Camera: The Art of Identity. Exhibition catalog, New Haven 2008, 3.

⁹ Idem, 3.

¹⁰ MESSINGER (pozn. 5) 4.

¹¹ MESSINGER (pozn. 5) 4. "I work on an idea for a longtime. It's like getting acquainted with a person, and I don't get acquainted easily."

nápadov, cyklické spracovávanie a prepracovávanie myšlienok. V snahe intenzívne a opakovane postihnúť subjekt sa O'Keeffe pokúšala dokonale zachytiť jeho duchovnú i formálnu podstatu.¹²

Od smrti Georgie O'Keeffe v roku 1986 už ubehlo viac ako tridsať rokov, no jej význam a dôležitosť v spoločnosti neprestávajú rezonovať. Záujem, ktorý jej dielo púta so stále vzrastajúcou intenzitou zároveň upozorňuje na skutočnosť, že ide o umelkyňu nielen lokálneho, ale i medzinárodného významu.

3. FOTOGRAFIA AKO UMENIE – UMENIE AKO FOTOGRAFIA

3.1 Fotografia ako samostatné umenie

¹² Idem 4.

O tom, že fenomén fotografie spôsobil vo vizuálnej kultúre a umení turbulentný zvrät, niet pochyb. Nástup dagerotypie a postupné zdokonaľovanie mechanického zachycovania obrazovej skutočnosti prinútilo výtvarných umelcov opustiť svoju komfortnú zónu a prehodnotiť stáročiami zaužívané postupy. Keďže fotografia sa stala lacnejším, rýchlejšim a navyše vernejším spôsobom zobrazovania, mnohí vidia v jej nástupe rozhodujúci podnet pre vznik alternatívnych foriem maliarstva, akými boli napríklad impresionizmus či abstrakcionizmus.

Napriek rýchlemu globálnemu úspechu bola však fotografia spočiatku väčšinou nahliadaná len ako akýsi druh remesla v protiklade so "vznešeným umením maľby". Tento názor nepochybne živili aj ohrození maliari, ktorí museli z existenčných príčin zostať konkurencieschopní. Francúzsky maliar Jean-Auguste-Dominique Ingres sa tak napríklad postavil do čela skupiny intelektuálov, ktorú nazval *Liga umelcov proti fotografii*. Paradoxné pritom je, že sám fotografiu počas svojej umeleckej činnosti používal ako pomôcku. Zaujímavý je tiež výrok slávneho básnika Charlesa Baudelaira, ktorý vyhlásil: „*Pokiaľ bude fotografii dovolené zastúpiť umenie v niektorých jeho funkciách, onedlho ho nahradí alebo rozvráti úplne (...) jej skutočným poslaním (...) je byť služobníčkou vied a umení, a to veľmi skromnou služobníčkou, tak ako tlač alebo rýchlopis, ktoré ani nevytvorili, ani nenahradili literatúru.*“¹³

Aj keď títo muži zostávajú vo svojom odbore uznávanými autoritami, v tomto prípade sa takpovediac prepočítali. Už v roku 1855 boli totižto fotografie prezentované po boku iných umeleckých diel na Svetovej výstave v Paríži a v roku 1862 v reakcii na zdĺhavý Protest veľkých umelcov proti uznaniu fotografie za umenie dokonca francúzska vláda udelila fotografii štatút umeleckého diela podliehajúceho zákonu o autorských právach. Napriek oficiálnemu zadosťučineniu však komplex menejcennosti pretrvával. Ak môže spúšťať fotoaparátu stlačiť prakticky ktokoľvek, čo sa stane s fotografiou ako umením? – ozýva sa s nástupom dvadsiateho storočia zo všetkých strán. Táto otázka zostáva vo vzduchu a čím ďalej tým naliehavejšie znepokojuje. Rovnako rýchlo ako opadá prvotné nadšenie nad verným podaním skutočnosti nastáva chvíľa, kedy sám pojem "fotografia"

¹³ Charles BAUDELAIRE: On Photography, from The Salon of 1859, HYPERLINK"<https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>", <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>, vyhľadané 31.5.2018, "If photography is allowed to supplement art in some of its functions, it will soon have supplanted or corrupted it altogether, thanks to the stupidity of the multitude which is its natural ally. It is time, then, for it to return to its true duty, which is to be the servant of the sciences and arts— but the very humble servant, like printing or shorthand, which have neither created nor supplemented literature."

peniká do slovníkov estétov ako pejoratívne označenie niečoho, čo len napodobňuje, kopíruje, čo neprechádza transformáciou tvorivého génia. Svoj komplex z toho, že nie je právoplatným druhom umenia, riešila fotografia od počiatku tým, že napodobňovala tradičné umenie a jeho verné podanie skutočnosti. Fotografi z prelomu storočí boli unesení túžbou vytvárať umenie a pretože si ho nedokázali predstaviť inak, než v intenciách súdobého maliarstva, ich najvyššou metou sa stala imitácia. Imitácia sentimentálnych obrazov, bukolických scén, alegórií mytologických príbehov alebo ľudových povestí – všetko v štýle vtedajšieho vkusu. Mnohí fotografi sa snažili čo najväčšmi priblížiť svoje snímky maľbám s rovnakou túžbou ako maliari – chceli nimi vyjadriť pocit. Aj naďalej síce vychádzali z konkrétnej skutočnosti, využívali schopnosť fotografie v pravú chvíľu zastaviť okamih a stlačiť spúšť, ale aby docielili malebný efekt impresionistov, vstupovali do negatívu aj pozitívu svojich obrazov najrôznejšími zásahmi. Používali grafické a ďalšie mechanické postupy, ktoré potláčajú základné vlastnosti fotografie, akými sú ostrosť kresby alebo autenticita výrazu. Doprostred záujmu sa dostávajú dokonca niektoré spôsoby tónovania snímok – do hneda pomocou sírniku sodného, do červena pomocou chloridu zlatitého, a podobne. Je to doba hľadania ciest k tomu, ako estetizovať skutočnosť a ako dosiahnuť umelecky platný dojem fotografického diela. Tieto a podobné snahy vyústili do hnutia známeho ako piktorializmus.¹⁴

Koncom osemdesiatych rokov však nastáva chvíľa, kedy už ani maľba programovo nechce vyzeráť ako fotografia. Preto vlastne niet divu, že fotografia, ktorá má aj naďalej umelecké ambície, chce vyzeráť tiež odlišne – inak ako fotografia.¹⁵ Na scéne sa objavuje Peter Henry Emerson, ktorého realistické uvažovanie odmieta prístup, ktorým sa fotografia vyjadruje vo sférach odtrhnutých od skutočnosti. Hlásal návrat k prírode – večnému zdroju inšpirácie a verejne protestoval proti vyumelkovaným, citovým obrazom a divadelne režírovaným scénam. Tvrdil, že najsvätejšou úlohou umelca nie je sentimentalizovať svet trikmi a klamami, ale zobrazovať ho verne – tak, ako ho vidí ľudské oko. Svoje názory zhrnul v knihe *Naturalistická fotografia*, ktorú vydal v roku 1889 a v ktorej dokazuje, že fotografia musí byť vierohodným obrazom prírody a vôbec nemusí napodobňovať maliarstvo; že fotograf nemá právo do skutočnosti zasahovať. Kniha vyvolala siahodlhé diskuzie o pravej funkcii fotografie a od základov otriasla panujúcou estetikou.¹⁶

¹⁴ Daniela MRÁZKOVÁ: Příběh fotografie, Praha 1985, 36.

¹⁵ Idem 36.

¹⁶ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 34.

Tento "svieži vánok" a taktiež prvá výstava francúzskych impresionistov v Anglicku v roku 1889, vyprovokujú v tejto konzervatívnej krajine vznik spoločnosti *Linked Ring*, ktorá sa od roku 1892 stáva základňou pre nezávislú fotografiu. K nej za v zápätí pripájajú názorovo spriaznení fotografi z Francúzska, Rakúska a Ameriky, aby na výročných medzinárodných salónoch spoločne vystavovali takzvanú "novú fotografiu". Špecifické výrazové prostriedky fotografie sa následne začínajú prejavovať aj v oblasti výtvarného umenia.¹⁷

Na tieto impulzy nadviazal aj americký fotograf Alfred Steiglitz, keď v roku 1902 založil spolok *Photo-Secession*, ktorý v sebauvedomovacom procese fotografie zohral veľmi významnú rolu. Spolok združoval 120 fotografov vrátane Edwarda Steichena – neskoršieho riaditeľa fotografického oddelenia Múzea moderných umení v New Yorku, ktorý spolu so Steiglitzom začal vydávať fotografický a výtvarný štvrťročník *Camera Work*. Aj vďaka tomuto časopisu, ktorý fotografiu vyzdvihoval ako plnohodnotný druh umenia, sa postupne darilo búrať bariéry vo vnímaní tohto média širšou verejnosťou. Členovia "Fotosecesie" pochopili veľký prerod moderného umenia, a to jeho prechod od funkcie reprezentačnej k funkcii poznávacej. Na tomto základe pomohli fotografii striasť zo seba komplexy, ktoré dovtedy pociťovala voči maliarstvu. Začali klásť dôraz na formálny poriadok obrazu a bojovali za "čistú" fotografiu zbavenú akýchkoľvek dodatočných manipulácií a zásahov do negatívu a pozitívu, čo považovali za nefotografické. Naproti tomu za fotografiu považovali aj také snímky, ktoré dosahovali efekt ušľachtilej tlače, nie však nápodobou, ale rýdzo fotografickou cestou – mätko kresliacim objektívom.

Významný medzník v dejinách fotografickej tvorby predstavuje obdobie prvej svetovej vojny – prinieslo so sebou zrod modernej fotografie a nárast globálnej industrializácie. Vek strojov a mechanizácie znamenal prísľub neobmedzených možností. Po konci vojny budúcnosť opäť vyzerala ružovo – bola to dynamická doba, ktorá sa rýchlo zbavila viktoriánskej prudérnosti. Niektoré prelomové vynálezy a trendy úplne zmenili smerovanie civilizácie, ako aj spôsob nášho spoznávania sveta. Fotografia sa v tejto atmosfére stala "jazzom" výtvarného umenia.¹⁸ Predovšetkým v Spojených štátoch pomerne rýchlo a priamočiarejšie než inde nachádzala svoje špecifiká a nezávislosť, ako aj samostatnú umeleckú platnosť a spoločenské uznanie. Dôvodom bol zrejme tradične

¹⁷ Idem 19.

¹⁸ Miles ORVELL: *American Photography*, Oxford 2003, 13

pragmatický a realistický životný postoj, ale tiež nezaťaženosť umeleckými tradíciami európskeho kontinentu.

V súvislosti s novou imagináciou a rozvíjajúcou sa vedou a technikou neboli už hlavným cieľom modernej fotografie zdobnosť a vyjadrovanie krásy či sentimentu, ale skúmanie a ukazovanie pravdy.¹⁹ Alfred Stieglitz bol hľadáním tejto pravdy priam posadnutý. V roku 1917 preto vyberá z obrovského množstva fotografií, ktoré boli prihlásené na medzinárodnú výstavu vo Filadelfii, len asi hŕstku tých, ktoré podľa neho nový názor uplatňovali. Hlavnou cenou odmeňuje Paula Stranda, ktorý realistickú líniu Stieglitzovej čistej fotografie prevratne radikalizoval. To, s čím prišiel Strand – totiž záujem o kvality predmetného sveta, potom v Amerike doviedol k absolútnemu vrcholu uznávaný klasik tejto orientácie – Edward Weston. Podľa jeho vzoru sa potom vydali aj členovia fotografickej Skupiny f.64.²⁰

Cesta za uznaním fotografie však nepostupovala len po výtvarnej línii. Už na počiatku dvadsiateho storočia totiž v Amerike pracuje napríklad Lewis Hone a vo Francúzsku Eugéne Atget. Kým ten prvý svojimi obrazovými dokumentmi bojuje za nápravu spoločenských krívd, ten druhý obrazmi neprikrášlenej skutočnosti odkrýva vnútornú drámu ľudí a ich životného prostredia. Obaja tak, i keď každý po svojom, vytvárajú unikátne svedectvo o našom svete. Nech už ale išlo výtvarnej fotografii o vytvorenie esteticky platného diela a dokumentárnej fotografii o vizuálne zaznamenanie skutočnosti, výsledkom oboch týchto snáh je to, že fotografia bola ako samostatný výraz vo svojej bipolarite počiatkom minulého storočia zrodená a ďalším vývojom bola jej jedinečnosť aj potvrdená.²¹ Ak by sme teda vnímali snahu fotografie dostať sa na umelecké výsledie ako boj, stála by v ňom bez pochyb na strane víťazov.

Vzhľadom k pluralitnému kontextu, v ktorom fotografiu nachádzame (od stránok novín až po galérie), je preto príznačné tvrdiť, že jej pôvod siaha ako k vysokým umeniam tak i k populárnej kultúre. V istom zmysle sa dá povedať, že ide o širšie využitie tzv. camery obscury - nástroja, ktorý umelci odpradáva využívali ako pomôcku pri získavaní správnych kompozičných vlastností výjavu. Išlo o uzavretú škatuľu s drobným otvorom uprostred, skrz ktorý sa žiadaný obraz v prevrátenej podobe premietol na protiľahlú stenu. Trvalé zvečnenie tohto obrazu sa pre ľudstvo stalo dlhodobou výzvou, ktorú sa mu po rokoch technického vývoja podarilo naplniť.

¹⁹ Mary Street ALINDER: Group f.64, New York 2014, 38.

²⁰ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 37.

²¹ Idem 37.

Povaha fotografie zostáva až do dnešných dní v princípe nezmenená – stále v nej zaznieva oná pôvodná dvojznačnosť, ktorá ju radí jednak k umeleckým formám, no zároveň aj k prostriedkom populárnej zábavy a masovej komunikácie. Jedným zo špecifik je vzťah fotografie k maľbe. Ako bolo povedané, maliari po stáročia používali fotoaparát a jeho predchodcov ako nástroj k správne mu rozvrhnutiu kompozície a k dosiahnutiu realistickejších detailov. Ak aj bola dôležitosť fotoaparátu pre umelca dlhodobo podceňovaná, v súčasnosti predstavuje omnoho viac než len technickú pomôcku. Najmä v posledných desaťročiach zaznamenala fotografia nebyvalú mieru využitia. Andy Warhol ju napríklad spracoval vo svojich známych portrétoch, ktoré vytváral pomocou sieťotlače. Robert Rauschenberg zase fotografické snímky zahrnul do svojich tematických koláží s historickým námetom. Fotorealisti ako Chuck Close si fotografiu osvojili do takej miery, že ju vo svojich zväčšených zobrazeniach v podstate imitovali, a to vrátane rôznych deformácií, ktoré sa objavujú na technicky nedokonalých snímkach. Hyperrealistickí maliari prichádzajú ešte s radikálnejším prístupom zobrazenia skutočnosti, keď napodobňujú dokonca odlesk farebnej fotografie a jej príznačný spôsob zaznamenávania v maximálnej hĺbke ostrosti.

Stručne povedané, fotografická vízia v rámci dejín umenia voči maľbe nikdy nevystupovala protichodne – v skutočnosti tvorila jej neoddeliteľnú súčasť, ktorá implicitne formovala našu predstavivosť ešte pred tým, než sa na scéne vôbec objavil prvý fotoaparát.²²

3.2 Stieglitzova revolúcia vo fotografii

Aj keď bola Georgia O'Keeffe spriaznená najmä s maliarmi "Stieglitzovho okruhu", zdá sa, že najbližšie spojitosti s jej tvorbou nachádzame na poli fotografie. Jej diela botanického charakteru súvisia hlavne s prácou fotografov, ktorí väčšinou pôsobili v prvej polovici 20. storočia – Paulom Strandom, Edwardom Westonom, Johanom Hagemeyerom, či Imogen Cunningham.²³ Hlavným podporovateľom a iniciátorom modernej fotografie a nových fotografických hnutí bol však predovšetkým jej vlastný manžel – Alfred Stieglitz.

Pole Stieglitzových záujmov bolo mimoriadne široké a okrem toho, že pôsobil ako výborný fotograf, bol tiež uznávaným galeristom, editorom a propagátorom moderného

²² ORVELL (pozn.18) 17.

²³ MESSINGER (pozn. 5) 18.

umenia. Už od roku 1906 organizoval výstavy v newyorskej *Little Galleries of the Photosecession*, neskôr známej jednoducho ako "291", kde prezentoval diela amerických maliarov a fotografov. Okrem toho začal domáceho diváka oboznamovať s aktuálnym vývojom moderného umenia v Európe, a to vrátane prác Augusta Rodina, Pabla Picassa, Henriho Matisa či Francisu Picabia. Ich diela vystavoval dávno pred legendárnou *Armory Show*, ktorá sa v roku 1913 konala aj za jeho výdatného príspevku a predstavila týchto a ďalších popredných európskych umelcov na prvej medzinárodnej výstave moderného umenia v Amerike.²⁴ Stieglitz sa však svojim organizátorským podielom na tejto výstave neuspokojil a v dobe jej konania rozvešal po stenách galérie 291 svoje fotografie z posledných rokov a v súvislosti s tým sa vyjadril, že fotografi sa musia prestať hanbiť robiť fotografie, ktoré vyzerajú ako fotografe.²⁵ Je paradoxné a logické zároveň, že jeho boj o uznanie fotografie za samostatný a právoplatný druh umenia bol nakoniec bojom za moderné umenie ako také.

Výsledkom jeho neprestajného úsilia o vyjadrenie a propagáciu svojich modernistických cieľov bolo založenie jedného z najznámejších avantgardných periodík, časopisu *Camera Work*. Od roku 1903 v ňom Stieglitz mesiac čo mesiac vizuálne potvrdzoval svoj argument, že fotografia má medzi ostatnými umeniami zastávať rovnocenné postavenie. Robil to tak, že prezentoval čo možno najkvalitnejšie hĺbkotlačové reprodukcie diel popredných piktorialistov tej doby, ktorí boli členmi jeho exkluzívneho spolku Fotosecesie; zároveň s nimi vystavoval aj diela moderných francúzskych maliarov a sochárov, ktorých kubistické inovácie redefinovali podstatu umenia. Vo svojom časopise potom uverejňoval recenzie a kritiky týchto diel, a to vrátane fotografií či iných avantgardných spisov – okrem iného ako prvý v USA publikoval dielo Gertrudy Stein. Smer, ktorým sa Stieglitz vydal, ho však nakoniec odcudzil vlastnej odberateľskej základni (tvorili ju amatéri, ktorí sa zaujímali o tradičnejšiu a zrozumiteľnejšiu obrazovú fotografiu), čo ho nakoniec v roku 1917 prinútilo zastaviť vydávanie časopisu *Camera Work* a zatvoriť galériu 291. Aj keď sa bitka v tomto okamihu zdala byť prehratá, modernistické hnutie, ktoré Stieglitz rozdúchal, sa naplno rozvinulo v priebehu 20. a 30. rokov 20. storočia

Keď sa ohliadneme k Stieglitzovým začiatkom, svoju neskonalú vieru vo fotografické médium a fotografiu ako samostatný druh umenia si zrejme priviezol v roku 1890 z vlasti svojich predkov – z Nemecka, kde študoval techniku a fotografickú chémiu.

²⁴ ORVELL (pozn.18) 87.

²⁵ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 42.

V Amerike sa niekoľko rokov venoval prevažne komerčnej fotografii, až kým svet obchodu natrvalo opustil, aby svojím inovatívnym prístupom k videnému formuloval vizuálny slovník fotografie dvadsiateho storočia. Tradičné kompozície často menil na netradičné juxtapozície línií a kruhov s cieľom dosiahnuť vnútorný vizuálny rytmus snímky.²⁶ Jeho fotografie boli výsledkom obdivuhodnej trpezlivosti. Nikdy do skutočnosti nezasahoval a bol ochotný vyčkávať dlhé hodiny na okamih, keď bude všetko v rovnováhe a až samotná skutočnosť nadobudne takú kompozíciu a atmosféru, aká bude odpovedať jeho duševnému stavu.²⁷ Dôkazom toho je aj jeho slávna fotografia z roku 1893, *Zima - Piata Avenue, New York* [3], pri vzniku ktorej Stieglitz čakal celé tri hodiny v snehovej metelici na ten správny moment. Spúšť stlačil práve v okamihu, kedy kočiar dramaticky smeruje priamo k divákovi. V snahe zachytiť citelnosť extrémneho počasia testoval technické hranice fotoaparátu v rôznych poveternostných podmienkach a následne sa venoval experimentovaniu v tmavej komore, kde vyvolával snímky znova a znova, aby docielil ten správny vizuálny výsledok.²⁸

K lepšiemu poňatiu modernistického chápania fotografie Stieglitz prispel tiež tým, že namiesto jednotlivých snímok začal vytvárať celé fotografické série. Jednou z takýchto sérií boli detailné portréty Georgie O'Keeffe, na ktorej obaja umelci nepretržite pracovali skoro dvadsať rokov.²⁹ O'Keeffe a Stieglitz spolu žili, tvorili a navzájom sa ovplyvňovali. Je preto pochopiteľné, že v ich tematike možno nájsť určité podobnosti, aj keď po formálnej stránke sú ich prístupy značne odlišné. Bol to Stieglitz, kto prvý vytvoril abstraktné kompozície za použitia rozpoznateľných objektov. Zrejme je to napríklad z fotografie Georgie z r.1918 [4], kde detailné zachytenie ruky na kabáte vlastne popiera prirodzený a konkrétny kontext snímky. Fotografické série oblakov, ktoré Stieglitz nazval *Ekvivalenty* [5], boli vytvorené v podobnom duchu. Tieto zábery tlmočili modernistické myšlienky, že vonkajší svet, tak ako aj ľudská osobnosť, sa neustále mení a že zásahom fotoaparátu síce môže byť prerušený, nie však zastavený. V prvom rade zdôrazňoval tiež uvedomenie si toho, že pravdivosť v modernom svete je relatívna, že fotografie sú výrazom pocitov citového prístupu fotografak danej veci a zároveň odrazom znázorneného predmetu.³⁰ Snímky mrakov z Ekvivalentov tak môžeme vnímať ako portréty oblohy,

²⁶ ORVELL (pozn.18) 90.

²⁷ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 43.

²⁸ ORVELL (pozn.18) 89.

²⁹ Idem 90.

³⁰ Lisa HOSTETLER: Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography,

ktoré fungovali ako analógie autorovho emocionálneho zážitku v okamihu, keď stlačil spúšť.³¹ Presadzoval tým myšlienku, že priama, dodatočne neupravovaná fotografia môže byť prostriedkom osobného vyjadrenia autora. Po Stieglitzovej smrti sa vlastne už nikto nemusel pýtať, či fotografia je alebo nie je samostatným umením.³²

Kým teda Stieglitz pomocou čistej fotografie zdôrazňoval abstraktné kvality prírody, pracoval s jemnými moduláciami svetla, tmy a tieňov, O'Keeffe na druhej strane svoju pozornosť obracala viac k svetu konkrétnemu – predmetnému. Určitá časť ich prác sa výrazovo zhoduje predovšetkým vďaka abstraktnosti, ktorou sa O'Keeffe vyjadrovala v sériách nepredmetných obrazov na úplnom začiatku svojho tvorivého obdobia.³³ Ich ideové súznenie teda nespočívalo v súhlasnom technickom prístupe; išlo skôr o obojstrannú oddanosť precíznosti, ktorá im umožnila stať sa nanajvýš vnímavými k myšlienkam toho druhého. Stieglitz aj O'Keeffe v tomto duchu vytvárali pozoruhodne jednoduché kompozície, ktoré u publika dokázali vyvolať mnohostranný ohlas.³⁴

2.3 Nový spôsob videnia

2.3.1 Nová vecnosť v Európe a USA

Estetické smerovanie Georgie O'Keeffe ako maliarky sa, na rozdiel od Stieglitza, plne zhodovalo s fotografickým videním Paula Stranda a *Skupiny f.64*. Títo umelci boli priekopníkmi nového estetického poňatia – tzv. čistej (tiež priamej) fotografie, ktorá bola výrazne formovaná medzinárodným hnutím *Novej vecnosti*. Vo svojich fotografiách kládli dôraz na odhaľovanie prirodzenosti a "vecnosti" obyčajných predmetov. Rozostrené tóny a maliarska malebnosť fotografie z prelomu storočí dávno upadali do zabudnutia. Do popredia sa dostával skrytý význam vecí, hľadanie krásy v banalite a zdanlivo bezvýznamných, emocionálne prázdnych objektoch.³⁵ Nová vecnosť bola vlastne reakciou na sentimentalitu a vyumelkovanosť piktorializmu. Fotografi opäť začínali rozumieť

http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm , vyhľadané 31.5. 2018

³¹ Idem.

³² MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 4.

³³ MESSINGER (pozn. 5) 18.

³⁴ Idem 19.

³⁵ ORVELL (pozn.18) 99.

jedinečnej kvalite svojho prostriedku s jedinečnými možnosťami výrazu. Slovom básnika Williama Blakea: "znovu sa naučili vidieť svet v zrnku piesku a nebo v pol'nom kvete".³⁶

Videnie Novej vecnosti už na počiatku zásadne ovplyvnili dve publikácie z roku 1928: *Svet je krásny* od Alberta Renger-Patzscha a *Pratvary umenia* od Karla Blossfeldta. Obe knihy objavovali realitu vo veľkých detailoch, skúmali textúru a štruktúru živých aj neživých organizmov. Nájdeme v nich zábery prírodných, vecných a priemyselných predmetov, ktoré odhaľujú krásu všednosti zbavenej nadbytočného pôvabu. Renger-Patzschovi sa podarilo dokázať, že estetická platnosť fotografie Novej vecnosti spočíva predovšetkým v schopnosti objaviť v okolitej realite výtvarnú krásu. Snímky, ktoré do knihy zahrnul, znázorňovali detaily prírodných aj umelých objektov, ktoré izoloval od okolia a tým zdôraznil ich materiálne usporiadanie. [6]

Knihy Karla Blossfeldta potom obsahuje vyše stodvadsať makrofotografií listov, kvetov, plodov a iných častí rastlín. Autor týmito snímkami nezamýšľal nič viac a nič menej, ako poskytnúť svojim žiakom učebnú pomôcku, ktorá krásu prírodných objektov menila na východisko pre umelecký výraz. Karl Blossfeldt totiž nebol fotografom v pravom zmysle slova, ale profesorom na škole výtvarných umení v Berlíne, kde pôsobil v odbore sochárstva. Svojimi makrofotografiami rastlinnej prírody napriek tomu dospel k rýdzo fotografickému výrazovému prostriedku a nepochybne tak podnietil začiatky vývoja Novej vecnosti v Európe, rovnako ako aj v USA. [7] Blossfeldtove fotografie rastlín, mnohonásobne zväčšené a podané v lakonickom výraze, zapadli presne do rámca snáh Novej vecnosti, ktorá v tej dobe novo formulovala realizmus ako očistenie modelu od deformácií predchádzajúcich štýlov a z estetického hľadiska kládla dôraz na zreteľnosť, vecnosť a presnosť podania.³⁷ Nemecký mysliteľ Walter Benjamin v recenzii na Blossfeldtovu knihu výstižne napísal, že "aj krajne nevšímavý pozorovateľ musí byť vzrušený pri pohľade na zväčšené časti rastlín – jej puky alebo listy. Je to rovnako výnimočný zážitok ako pohľad na rastlinné bunky pod mikroskopom."³⁸ Snímky, ktoré Blossfeldt pôvodne zamýšľal ako rýdzo dokumentárne, tak nadobúdajú nečakaný, nový zmysel a začínajú byť vnímané ako esteticky platné dielo. Tieto vizuálne a technicky

³⁶ William BLAKE: *Auguries of Innocence and Other Lyric Poems*, 2014, 7. "To see a world in a Grain of Sand And a Heaven in a Wild Flower"

³⁷ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 78.

³⁸ Walter BENJAMIN: *Selected Writings. Volume 2, Part 1, 1927-1930*, Michael W. JENNINGS/ Howard EILAND/ Gary SMITH (ed.) Cambridge/ London 2005, 156. " " even the most sober observer that the enlargement of what is large – the plant, or its buds, or the leaf, for example – leads us into a wholly different realm of forms than does the enlargement of what is small – the plant cell under the microscope, say."

bravúrne zvládnuté "rastlinné dokumenty" dovtedy nemali obdoby a znamenali silný impulz pre ďalší vývoj fotografického tvaroslovía.³⁹

Príroda sa tak postupne opäť stávala novým inšpiračným zdrojom a súčasne aj novým predmetom umeleckej tvorby. Fotograf Paul Strand už v období prvej svetovej vojny na svojich fotografiách zachytával detaily rôznych objektov a rastlín v natoľko extrémnom zväčšení, že stratili všetku svoju konkrétnosť a stali sa čistými abstrakciami vzoru, tvaru a línie.⁴⁰ V sérii *Tiene* [8] napríklad z veľkej blízkosti snímал všeobecne známe predmety, čím získaval akési fantastické hry svetla a tieňov, ktoré viedli až k úplnej nečitateľnosti objektu. Týmto postupom chcel poukázať na určité napätie, ktoré vyvstáva medzi konkrétnosťou a abstrakciou.⁴¹ Zdá sa, že práve toto revolučné uplatňovanie moderných výtvarných princípov vo fotografii vzbudilo záujem aj u Georgie O'Keeffe. Strandove snímky totiž predchádzajú podobne ladenú geometrickú abstrakciu, ktorú v jej diele nachádzame približne o štyri roky neskôr. Obrazy kvetín a rastlín, ktoré maľovala v polovici 20. rokov, zrejme tiež sledovali Strandove fotografické štúdie z tejto doby, rovnako ako tie z objektívu Edwarda Steichena – blízkeho spolupracovníka Alfreda Stieglitza.⁴²

Strandove fotografie predstavujú jedny z prvých príkladov novej vecnosti vo fotografii, inak označovanej aj ako "nová objektivita". Svojou tvorbou Strand predznamenal typické námety hnutí novej vecnosti budúcich rokov a objavil význam podrobného zobrazenia štruktúry povrchu predmetov. Jeho neskorší záujem o film tento prístup k fotografii ešte obohatil o humanitné posolstvo uprených pohľadov do ľudských tvárí, kde zachytával všetky sebemenšie detaily výrazu a nálady. [9]

2.3.2 Skupina f.64

S nástupom modernizmu presunul svoj záujem z raných piktorialistických fotografií na väčšiu predmetnosť fotografického realizmu aj Edward Weston. Použitie veľkoformátového aparátu mu umožnilo doceliť maximálnu hĺbku ostrosti na celej ploche snímky, čo znamenalo jasné a čisté stvárnenie objektu od popredia k pozadiu.⁴³ Okrem

³⁹ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 79.

⁴⁰ ORVELL (pozn.18) 100.

⁴¹ Idem 93.

⁴² MESSINGER (pozn 5) 18.

⁴³ ORVELL (pozn.18) 99.

zreteľného zachytenia predmetu kládol veľký dôraz aj na správne osvetlenie. Odkrýval ním hĺbku tieňov a jemnosť svetla odrážajúceho sa z povrchu predmetov, zátiší či portrétov.⁴⁴ V sérii *Papriky* (1929) [10] Weston odhaľuje vecnosť objektu sústredením sa na detail a až sochárskym osvetlením povrchu odkrýva prírodné tvary a zmyselné detaily foriem.⁴⁵ Prostota jeho námetu je až omračujúca, ostrosť kresby takmer citel'ná, precízne zaobchádzanie s tvarom a svetlom necháva prehovoriť významy uložené v samotnej hmote skutočnosti.⁴⁶ Základom Westonovho štýlu je absolútny verizmus, ktorý spočíval v čo najpresnejšom prepise skutočnosti. Takáto interpretácia mala dokonca prevyšovať vizuálnu schopnosť ľudského oka a jej výsledkom tak v podstate bola abstrakcia. Jeho túžba nechať prírodu prehovárať samú za seba vedie vo vrcholných dielach k onej zvláštnej polohe konkrétosti a nepojmovej významovosti – objektivity a súčasne duchovnosti.⁴⁷ Toto videnie premietala do svojich botanických zväčšení aj Georgia O'Keeffe.

Westonova oddanosť detailu spojená s úsilím o maximálnu jednoduchosť si po technickej stránke vyžadovala použitie maximálneho clonového čísla, ktoré bolo na fotoaparátoch označované ako "f.64". Práve tento pojem dal názov skupine fotografov zo Západného pobrežia, ktorí sa rovnako ako Weston zamerali na realistické zábery s výraznými rysmi. Štýl jednotlivých členov skupiny sa však napriek zhodnej ideológii výrazne líšil, či už išlo o ladné krivky detailne snímaných kvetov Imogen Cunningham, vysoko kontrastné mechanistické abstrakcie Willarda Van Dykea alebo subtílné krajinné zábery Ansela Adamsa.⁴⁸

V roku 1911 emigroval z Holandska vyštudovaný botanik Johan Hagemeyer, ktorý bol tiež nadšeným fotografom, a umelecký potenciál fotografie si uvedomil vďaka výtláčkom časopisu *Camera Work*, ktoré objavil v amsterdamskej knižnici. Hagemeyer následne odcestoval do New Yorku, aby sa tu stretol so Stieglitzom. Povzbudený touto návštevou sa následne v roku 1917 presťahoval do Los Angeles, kde sa zoznámil s Edwardom Westonom. Vďaka tomuto priateľstvu mohol Hagemeyer spoznať množstvo popredných umeleckých fotografov, ktorí v tejto oblasti pôsobili. I keď ťažisko Hagemeyerovej práce spočívalo v piktorializme, neskôr sa začal orientovať na štýl bližší modernizmu. Rovnako ako Weston si bol dobre vedomý Stieglitzovho odkazu, ktorého

⁴⁴ Idem 99.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 37.

⁴⁷ Idem 37.

⁴⁸ ORVELL (pozn.18) 100.

boli obaja nositeľmi.⁴⁹ Ich profesionálne partnerstvo a blízke osobné priateľstvo bolo pre Hagemeyerov umelecký rozvoj v mnohých smeroch nenahraditeľné. Hagemeyer sa ale napriek silnému Westonovmu vplyvu nikdy oficiálne nepridal do Skupiny f.64. Nad'alej však vytváral fotografie v podobe starostlivo orámovaných obrazov, ktoré boli videné zo špecifického Západného pohľadu podporujúceho novú modernistickú estetiku – v tom sa podobal mnohým fotografom zo Skupiny f.64. Jeho textúry a farby plynule prechádzajú do akejsi tmavej bohatosti, no napodiv nikdy neskľzavajú k rozmytej strate zrozumiteľnosti. Jednoducho povedané, tento fotograf má priam maliarsky cit k povrchu obrazu a zároveň cit moderného fotografa pre živý, charakteristický a nestrojený okamih. [11] Ako sám vysvetlil: "*Zaujímam sa o všetko súčasné a verím, že by sme mali žiť tu a teraz – mali by sme vidieť krásu dnešnej doby a nie uctievať minulosť.*"⁵⁰

Westonova blízka priateľka, Imogen Cunningham, si svoj prvý fotoaparát kúpila v roku 1901 a po dvojročnej tlačiarenskej stáži v štúdiu Edwarda Curtisa v Seattli si založila vlastné štúdio, ktoré sa špecializovalo na romantické portréty v piktorialistickom štýle, ale tiež na figurálne štúdie. Počas svojej kariéry sa Cunningham živila ako portrétová fotografka – modelom jej sedeli napr. fotografi Anselm Adams, August Sander, Stieglitz či Weston. Napriek tomu, že sa v roku 1923 stala členkou istej piktorialistickej skupiny, o 13 rokov neskôr už spoluzakladala Skupinu f.64 a jej ďalšiu kariéru definovala výrazná ostrosť snímok a vysoko detailistický štýl.⁵¹ Mnohé Cunninghamovej štúdie, ako napríklad *Púčik magnólie* [12], kladú objekt voči jednoduchému pozadiu tak, aby vynikla zvláštnosť a zmyselnosť jeho tvaru. Dôkladným narábaním so svetlom potom odhaľuje biele či čierne hraničné plochy a miznúce okraje. Cunninghamovej silný zmysel pre formu bol uplatňovaný v rozmanitej tematike, a to od industriálnych štruktúr až po akty a podobne ako Strand orezávala snímky tak, aby zdôraznila umelcovo abstraktné vnímanie formy. [13]

K výraznej popularizácii Westonovho štýlu maximálne prispel Anselm Adams, a to nielen svojou pedagogickou a publicistickou činnosťou, ale v neposlednom rade aj vlastným fotografickým dielom. Adams je však v porovnaní s "objektívnym" Westonom a Strandom subjektívny lyrik, ktorý si potrpí na dramatickosť a rozvláčnu citovosť. Preto sa

⁴⁹ Therese MULLIGAN / David WOOTERS: A History of Photography. From 1839 to present. The George Eastman House Collection, Köln 2012, 486.

⁵⁰ Idem 487. "I am interested in everything contemporary and believe that we should live in our own time - seeing the beauty of today instead of worshipping the past."

⁵¹ Ibidem 501.

stáva takmer okamžite populárnym a všeobecne uznávaným oslavovateľom krás svojej vlasti, zatiaľ čo dopad Westonovho diela zostáva dlho obmedzený na úzky okruh ľudí vycibreného vkusu.⁵² Tento "básnik amerického západu" je predovšetkým krajinárom, zatiaľ čo jeho vzor sa venuje prevažne prírodným detailom a štrukturovaným plochám. Oproti Westonovi je výrazne subjektívnejší a citovejší. Jeho význam nespočíva len vo fotografii, ale aj v práci publicistickej a organizátorskej. Je spoluzakladateľom fotografickej zbierky Múzea Moderného umenia v New Yorku a Inštitútu umení v San Franciscu. No predovšetkým je neúnavným propagátorom čistej fotografie.

Adams chcel byť pôvodne koncertným klaviristom, no život mu nakoniec zmenila príroda. Do Yosemitekého údolia, ktorému napokon venoval svoje celoživotné dielo, prichádza prvýkrát v štrnástich rokoch. Krása krajiny, ktorú tu našiel, bola vyvrcholením jeho doterajších životných skúseností a od onej pamätnej návštevy v roku 1916 jeho život už navždy formovali prírodné krásy Sierry Nevady. Napriek tomu však pokračoval v štúdiu hudby a dúfal, že sa raz stane uznávaným hudobníkom. Pre životnú dráhu fotografa sa definitívne rozhoduje až v roku 1930. Krátko predtým sa zoznámil s Paulom Strandom, ktorého snímky mu dali poznať hodnotu priameho prístupu k fotografii. Adams tak konečne našiel spôsob, akým vyjadriť to, čo v prírode cítil! Naplno sa preto oddal technicky precíznemu, ostrému a realitu verne zobrazujúcemu fotografovaniu.⁵³

Jeho snímky sú natoľko virtuóznym a vierohodným prepisom reality v každom jednotlivom detaile, že sú pokladané za realitu samotnú. No technika je, v hudbe rovnako ako vo fotografii, len nástrojom k vyjadrovaniu zážitkov a Anselm Adams hľadal v prítomnej skutočnosti niečo viac. Hľadal v nej to, čo vyjadrovalo jeho nálady a city, hľadal dramatické scény. A práve Adamsova lyrickosť a skrytá dramatickosť vo fotografii predstavuje obrazový a duchovný ekvivalent toho, čo nachádzame v maľbách Georgie O'Keeffe. Tak ako pre O'Keeffe, aj pre Adamsa je krajina neustále sa premieňajúcim obrazom a nie nemenným objektom, je rovnako prchavá ako svetlo, ktoré ju nepretržite znovu a znovu formuje. Toto citlivé chápanie špecifických kvalít svetla dopadajúceho na špecifické miesto v špecifickom okamihu, dovedlo Anselma Adamsa k rozvinutiu jeho legendárnej techniky.⁵⁴ Vďaka nej akoby sa fotografované prírodné objekty a rozľahlé skalné pohoria oslobodzovali od okolitého sveta a stávali sa presnými, no predsa neskutočnými príznakmi reality. **[14]**

⁵² MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 37.

⁵³ MRÁZKOVÁ (pozn. 41) 52.

⁵⁴ Idem 53.

Skupina f.64 účinne poukázala na to, aké podmanivé výsledky možno vo fotografii dosiahnuť jednoduchosťou a minimálnou technickou manipuláciou. Ich snímky dokonale zobrazovali textúru povrchu objektov a keďže boli zamerané z neobvyklých uhlov, každá fotografia sa stávala hrou fantastických tvarov, ktoré boli zároveň verne spojené s realitou.⁵⁵ Svojím programom tak vytvorila paralelu k európskej Novej vecnosti. Jej členov spájalo to, že videli v prírode predovšetkým abstraktný koncept čistej formy, čím potvrdzovali fakt, že človek sám je súčasťou prírody a je s ňou schopný vnútorne splynúť.⁵⁶

4. GEORGIA O'KEEFFE: KONKRÉTNOSŤ VS. ABSTRAKCIA

⁵⁵ Mary Street ALINDER: Group f.64, New York 2014, 136.

⁵⁶ MRÁZKOVÁ (pozn. 14) 37.

4.1. Georgia O'Keeffe a fotografia

Estetické nasmerovanie Georgie O'Keeffe ako maliarky sa s modernistickým fotografickým videním plne zhodovalo. Hoci popierala priamu inšpiráciu inými umelcami, jej zväčšené kvety a zátišia vizuálne odkazujú napríklad na fotografie Edwarda Steichena, ako napríklad *Zátišie s hruškami a jablkom* [15] alebo botanické detaily fotografii Paula Stranda z obdobia 20. rokov 20. storočia.⁵⁷ [16] Jej maľby sú porovnávané aj s tvorbou Imogen Cunningham či Edwarda Westona, ktorí sa k jej umeleckej vízii približujú natoľko, že k nej tvoria akýsi fotografický ekvivalent. V prípade týchto dvoch autorov sa ale zdá, že si daný štýl osvojili až po tom, ako O'Keeffe zverejnila svoje prvé maľované interpretácie.⁵⁸

V rokoch 1918 až 1929, keď O'Keeffe venovala značný čas maľovaniu v Novom Mexiku, boli so Stieglitzom takmer nerozluční a dielo, ktoré v tomto období vytvorila, ju zaradilo medzi najvýznamnejších amerických modernistov. V mnohých publikáciách sa hovorilo o tom, do akej miery bola ovplyvnená novou pozíciou v centre newyorskej umelckej komunity a nakoľko sa do jej práce premietla znalosť diel Stieglitza, ale tiež umelcov, ktorých Stieglitz vystavoval a podporoval. Zvlášť dobre bol preukázaný najmä vzťah medzi fotografiou a jej tvorbou z dvadsiatych rokov. Dominantné tvary jej veľkoplošných kvetinových malieb sú napríklad prezentované vo vysoko komprimovanom, neobmedzenom priestore. Sú detailne vykreslené, no napriek tomu abstraktné, akoby sme ich vnímali skrz priblížený objektív. Mnohé maľby z tohto obdobia odkazujú k optickým fenoménom vlastným fotografii, ako napr. *Čierny kosatec* [17], kde sa v podstate jedná o štúdiu tonálnej gradácie.⁵⁹

Jej fascinácia fotografiou sa zmenila na vrcholné nadšenie počas prvej návštevy New Yorku v máji 1917, keď si prišla pozrieť Stieglitzom organizovanú výstavu vlastných diel. Sama ním vtedy bola po prvý raz fotografovaná a s nadšením tiež skúmala jeho širokú zbierku fotografií. Pritom si jasne uvedomovala, akej slobode sa, na rozdiel od maliarov, môžu fotografi tešiť. Okrem toho spoznala aj fotografa Paula Stranda a jeho dielo, ktoré mohla skúmať z prvej ruky. I keď sa zdá, že O'Keeffe nedokázala vyjadriť vlastné pochopenie modernistického charakteru Strandovho diela a to, akým spôsobom

⁵⁷ BENKE (pozn. 3) 32.

⁵⁸ MESSINGER (pozn. 5) 21.

⁵⁹ Barbara BUHLER LYNES: Georgia O'Keeffe and Photography. A Refined Regard, in: Shared Intelligence. American Painting and the Photograph, Barbara Buhler LYNES / Jonathan WEINBERG (ed.), Berkeley/ Los Angeles 2011, 81.

jeho geometrické tvary odkazovali na Pabla Picassa, s určitou minimálne rozoznala jeho novátorské kvality. Strand zobrazoval jasné obrysy, ostré, maximálne zjednodušené a často sa opakujúce tvary v stiesnenom priestore, pričom používal optické priblíženie a rôznych uhlov pohľadu, ako na snímke *Abstrakcia, Misy*, [18] Tým vlastne docielil nový stupeň geometrickej štruktúrnosti a abstraktnej organizácie, s ktorou sa O'Keeffe okamžite identifikovala.⁶⁰ Neskôr Strandovi vysvetlila: *"Niekoľkokrát som sa ti pokúšala povedať, ako veľmi sa mi tvoja práca páči – myslím, že som sa na veci dokonca pozerala pohľadom, akým by si ich mohol zachytiť na fotografii. Nie je to smiešne? Sama som si v hlave vytvárala „strandovské“ fotografie ... Myslím si, že ty a ostatní ste mi pomohli vidieť, alebo lepšie povedané cítiť nové farby. Nemôžem ich vyjadriť slovami, ale myslím, že ich dokážem vytvoriť."*⁶¹

Po tom, čo sa v júni roku 1918 presťahovala do New Yorku, získala O'Keeffe priamy prístup k prácam amerických a európskych modernistov, ktoré Stieglitz vlastnil, a bola tiež priamo oboznámená s technickými možnosťami fotografie. Zároveň pracovala v Stieglitzovej tmavej komore, kde často vídala jeho snímky a neraz sa pozerala cez hľadáčky jeho aparátov. Je tiež viac než pravdepodobné, že v tej dobe sama fotografovala. Okrem toho pre Stieglitza pravidelne pózovala, neraz nahá, a napriek tomu, že žiadne z jej dochovaných diel nepreukazuje priamu spojitosť medzi týmito fotografiami a jej vlastnou prácou, maliarkina fascinácia abstraktnými tvarmi týchto snímok je viac než zrejma.⁶² Jasne to dokladá nové dimenzie vo vývoji jej názorov o fotografii a modernom umení a tiež to, do akej miery sa oboznámila s myšlienkami a prácou Stieglitza a umelcov jeho okruhu. Toto poznanie formovalo jej prácu nielen pred príchodom do New Yorku, ale následne pripravilo cestu pre jej obrat k fotografii ako ku konceptuálnemu zdroju pre rozvoj jej výrazného a originálneho modernistického zobrazovania. Od počiatku 20. rokov preto jej dielo len zriedka odkazuje na prácu akéhokoľvek iného modernistického maliara, či už amerického alebo európskeho.⁶³

Spätosť autorkinho diela s fotografiou badať najmä v období jej umeleckého dozrievania, tj. v 20. rokoch 20. storočia, čo dokumentujú napríklad intímne zobrazenia

⁶⁰BUHLER LYNES (pozn. 59) 88.

⁶¹ Idem 93. "I've been wanting to tell you again and again how much I liked your work - I believe I've been looking at things and seeing them as I thought you might photograph them - isn't that funny - making Strand photographs for myself in my head ... I think you people have made me see - or should I say feel new colors. I cannot say them to you but I think I'm goin to make them."

⁶² Ibidem 92.

⁶³ Ibidem 82.

kvetov kany. *Červená kana* [19] odhaľuje určitý stupeň presnej reprezentácie rozoznateľnej formy v kombinácii s abstrakciou – takáto juxtapozícia je dovedy v jej diele bezprecedentná. Kana je zobrazená frontálne, v detaile, takmer úplne splýva s rovinou obrazu a línie jej sýto oranžových a červených okvetných lístkov sú detailne zaostrené. Tvar sa však akoby stráca do neurčitého obrazového priestoru naplneného zdanlivo sa meniacimi zelenými a modrými útvarmi, ktorých mäkké okraje pripomínajú oblaky. Simultaneita takéhoto kontrastného vymedzenia foriem je podobná tej, ktorú nachádzame aj vo fotografii.⁶⁴

Osvojenie si fotografickej perspektívy ešte výraznejšie badať v jej pohľadoch na mesto. V snahe vyjadriť atmosférické kvality mesta využila O'Keeffe postupy, ktoré Stieglitz uplatňoval vo fotografii. Stieglitz, ktorý New York fotografoval už od 90. rokov 19. storočia, sa taktiež metropolu snažil zachytiť v špecifických atmosférických podmienkach – v daždi alebo počas snehovej búrky, a tiež v rôznych fázach dňa či noci. Na mnohých snímkach, ako napríklad *Mesto ambícií* [20] je jeho perspektíva veľmi blízka tej, ktorú badať u Georgie O'Keeffe.⁶⁵ [21] Výraznou perspektívou, z ktorej maľovala mesto, sa snažila zaujať fotografovo oko.

Rovnako aj fotograf a maliar Charles Sheeler, ktorý bol spriaznený s umelcami Stieglitzovho okruhu, často a rád zobrazoval mesto. Na počiatku 20. rokov dokonca spolupracoval s Paulom Strandom na krátkometrážnom filme "*Mannahatta*". Film mesto prezentoval z netradičných pohľadov – z extrémnej vtáčej a žabej perspektívy. Sheeler tieto dychberúce pohľady následne preniesol na plátno, čo možno vidieť napríklad na obraze *Ulica Church El*, [22] ktorý vychádzal práve zo statického filmového záberu. Mrakodrapy zachytené z perspektívy pohybujúceho sa lietadla sa tu menia na beztvaré jednoliate staccato a modernita je v tomto ohľade dokonca radikálnejšia než u Georgie O'Keeffe. Tá bola veľmi dobre oboznámená s perspektívnym skresľovaním pomocou uhlov fotoaparátu, ktoré používali Sheeler a Strand vo svojich architektonických záberoch. Mrakodrapy na jej vlastných maľbách sú predmetom rovnakého skracovania, aké by sme sa snímke dosiahli namierením objektívu zdola smerom nahor. V maľbe sa však technický problém mení na umelecký prostriedok. Budovy sa tu stávajú monumentmi, symbolmi civilizačného progresu, no i s ním spojeného nebezpečenstva. [23]

Je známe, že Stieglitz, Strand a Sheeler zdieľali názor francúzskeho filozofa Henriho Bergsona o tom, že ľudský duch nedokáže dostatočne uchopiť tok času – v snahe

⁶⁴ BUHLER LYNES (pozn. 59) 93.

⁶⁵ BENKE (pozn. 3) 42.

o úplné pochopenie by bolo čas potrebné pozastaviť. Bergsonove názory boli celkovo pre umenie a literatúru na prelome storočí východiskové, o čom Georgia O'Keeffe dobre vedela.⁶⁶ Táto trojica verila, že tu fotografia zohrá významnú úlohu, keďže ponúkala jedinečnú príležitosť uchopiť okamih v čase a znehybniť ho na fotografickom filme. Navyše boli presvedčení o tom, že fotografia takýto moment nielen zachytí, ale dokonca môže vystihnúť a odhaliť samotnú esenciu objektu. Stieglitz preto považoval počasie a atmosféru za jediné podmienky, ktorú fotografovi dovoľovali zachytiť „skutočnú fotografiu“.⁶⁷ Fotografická perspektíva a obrazové prvky, akými boli napríklad odraz svetla, sa tak stali tvorivými elementmi, ktorými O'Keeffe vyjadrila svoj romantický vzťah k metropole. Jej voľba zamerať sa vo svojich maľbách na pominuteľné a premenlivé aspekty fenomenálneho sveta mohla byť inšpirovaná filozofiou okolitých fotografov, pre ktorých zachytávanie letného okamihu zároveň poskytovalo možnosť odhaliť podstatu zvoleného motívu. Jedinečný prínos maliieb Georgie O'Keeffe spočíval vo viditeľnom sprostredkovaní nehmateľnej charizmy a fascinácie New Yorkom.

O'Keeffe sa zaujímala o prostriedky, ktoré tvorili súčasť modernistickej fotografie, takisto ako o tie, ktoré pozorovala v maľbách svojich amerických i európskych súčasníkov. Napriek tomu, že fotografiu odmietala ako zdroj svojich veľkoformátových kvetinových maliieb, toto nebyvalé vnesenie fotografických konceptov do tých maliarskych zostalo vlastné a charakteristické pre jadro jej modernistického diela, ktoré v dejinách amerického umenia nemá obdobu.

I keď O'Keeffe dobre poznala dobové vizuálne trendy, jej obrazy sa nikdy nestali len "maľovanými fotografiami". Zatiaľ, čo fotografi ako Strand a Weston boli v istom zmysle dokumentárnou presnosťou fotoaparátu limitovaní, O'Keeffe mohla byť ako maliarka v množstve obsiahnutých detailov selektívna.⁶⁸ Znalosť techniky separácie predmetu pomocou jeho vyňatia z širších súvislostí ju napokon v roku 1922 viedla k formulácii nasledujúceho vyhlásenia: *"Nič nie je menej reálne než realizmus. (...) Právý zmysel vecí získame len výberom, elimináciou, zdôraznením ich podstaty."*⁶⁹

Ako maliarka dokázala objekt uspôsobiť tak, aby vyhovoval jej umeleckému konceptu tým, že eliminovala, prerábala či pridávala akékoľvek prvky, ktoré považovala za dôležité.

⁶⁶ BENKE (pozn. 3) 28.

⁶⁷ Idem 52.

⁶⁸ MESSINGER (pozn. 5) 19.

⁶⁹ BENKE (pozn.3) 38.

Dokonca aj vtedy, keď boli jej maľby mimetické a ostré do takej miery, že ich niektorí spájali s precisionistickým hnutím 20. rokov, zostávali vo svojej podstate abstrakciou. Tieto rozdiely často spôsobujú, že maľby Georgie O'Keeffe z 20. a 30. rokov sa javia byť abstraktnejšími a modernejšími než diela tých najavantgardnejších priekopníkov dobovej fotografie.⁷⁰

4.2 Veľkoformátové kvetiny

O'Keeffe začala botanické motívy maľovať už v roku 1918, no až po svadbe so Stieglitzom (1924) sa sústredila na zväčšené kvety, ktoré jej vo svete získali najväčšie renomé. V rokoch 1918-1932 vytvorila viac ako 200 nadrozmerných obrazov ruží, petúnií, vlčích makov, kamélií alebo kosatcov, no emblematickou sa pre ňu v očiach verejnosti stala predovšetkým kália.⁷¹ Keď Stieglitz prvýkrát uvidel tieto odvážne plátna, údajne povedal: *"No Georgia, ja neviem, ako chceš aby ti prešlo niečo takéto – nemáš v úmysle to vystaviť, že nie?"*⁷² Nakoniec ich však zahrnul do nadchádzajúcej výstavy, ktorá sa v roku 1925 konala v jednej z jeho galérií. Tam sa tieto obrazy napriek Stieglitzovým obavám dočkali nadšených ohlasov kritiky. Na otázky ohľadom jej inšpirácie O'Keeffe odpovedala: *"Poviem vám, ako som sa dostala k maľovaniu týchto obrovských kvetín. V 20. rokoch sa občas zdalo, že výškové budovy v New Yorku vyrástli takpovediac za noc. V tej dobe som sa stretla s maľbou od Faintin-Latoura, zátišie s kvetinami, ktoré sa mi veľmi zapáčilo. Zároveň som si však uvedomila, že ak by som namalovala rovnaké kvety ja, nikto by sa na ne ani len nepozrel, pretože ma nikto nepozná. Tak som si pomyslela, že ich urobím veľké, presne tak, ako tie veľké mrakodrapy. A ľudia budú zmätení; budú sa na ne musieť pozerat' – a aj sa skutočne pozerali."*⁷³

Takmer vždy sa zamerala na jednu kvetinu; kládla dôraz na farbu, tvar a svoj vlastný jemný rukopis. Tieto obrazy boli často maľované bez kontrastného pozadia, čím

⁷⁰ MESSINGER (pozn. 5) 19.

⁷¹ BENKE (pozn. 3) 31.

⁷² MESSINGER (pozn. 5) 21. "Well Georgia, I don't know how you're going to get away with anything like that-you aren't planning to show it, are you?"

⁷³ MARSHALL / OLIVA / SCOTT (pozn. 1) 92. "I'll tell you how I happened to make the blown-up flowers. In the twenties, huge buildings sometimes seemed to be going up overnight in New York. At that time I saw a painting by Faintin-Latour, a still life with flowers I found very beautiful, but I realized that were I to paint the same flowers so small, no one would look at them because I was unknown. So I thought I'll make them big like the huge buildings going up. People will be startled; they'll have to look at them - and they did."

dosiahla až abstraktný priestor. *Kvetinová abstrakcia* (1924) [24] je reprezentatívnou ukážkou jej raných sérií kvetinových malieb. Celé plátno je vyplnené tvarom kvetu, ktorého okvetné lístky sa otvárajú a pozorovateľovi tak odhaľujú jemné vnútro rastliny. Nesmierne rozpätie oranžovej a ružovej sa formuje do výrazných hrejivých tvarov, z ktorých v silnej trojrozmernosti vystupujú drobné detaily.⁷⁴ V obrazoch z tohto obdobia sa predmet jej znázornenia často približuje k abstrakcii tým, že eliminuje akýkoľvek náznak skutočného okvetia a divákovi predstavuje len mäkké, zrolované a zvrásnené tvary a línie v odtieňoch, ktoré pôvodnú farebnosť kvetu len naznačujú.⁷⁵ Neskôr jej fascinácia kvetinovým námetom pokračovala v obrazoch ako *Kosatec* (1924) [25] alebo *Dve kálie na ružovom pozadí* (1928), [26], kde je maximálne priblíženie objektu docielené zaostrením divákovho oka priamo do stredu kvetu, teda na reprodukčný piestik a tyčinku, ktoré sú orámované zväčšenými ružovými alebo bielymi lístkami.⁷⁶ Táto nesmierna citlivosť k farebnosti a textúram jej monumentálnych kvetín, ktoré sú často kompozične usporiadané do tvaru písmena "V", viedla niektorých kritikov k hľadaniu rôznych skrytých asociácií. V spoločenskom prostredí Ameriky 20. rokov, a najmä newyorskej verejnosti "zbláznenej" do najnovších teórií Sigmunda Freuda, budili maliarkine obrie kvety s nadrozmerne zvýraznenými anatomickými detailmi erotické asociácie.⁷⁷ Počas celej jej kariéry sa kritici i verejnosť opakovane zameriavali na sexuálne spojenia obrazov s tajomným osobným životom, ktorý Georgia O'Keeffe navonok viedla. Podobné interpretácie však boli zo stola zmetené samotnou umelkyňou: "*Vytvorila som vám priestor k videniu toho, čo vidím ja a keď ste si našli čas a skutočne ste si moju kvetinu všimli, preniesli ste na ňu všetky svoje asociácie s kvetmi a píšete o nej, akoby som si myslela a videla to, čo si myslíte a vidíte vy – ale ja to tak nevidím*"⁷⁸ Pravdou však zostáva, že niektoré reprodukčné orgány rastlín majú podobnosť s ľudskými a že intímny pohľad autorky do otvorených kalichov kvetín tak môže skutočne viesť k asociáciám erotického charakteru. No je to základná

⁷⁴ MARSHALL / OLIVA / SCOTT (pozn. 1) 15.

⁷⁵ Idem 15.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ BENKE (pozn. 3) 38.

⁷⁸ Idem 38. "Well- I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flower, you hung all your own associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I think and see what you think and see of the flower - and I don't"

charakteristika práce O'Keeffe, ktorá dáva jej malbe hĺbku a silu.⁷⁹ Je to skôr senzualita než sexualita, čo tvorí skutočnú prednosť týchto prác.⁸⁰

Vznešenosť a kúzlo vychádzajúce z maliarkiných kvetov môžeme vnímať ako prejav jej veľkej lásky k rastlinnému svetu. Jej dôraz na individuálnu formu a predstavovanie jednoduchých, centrálne umiestnených kvetov zväčšených do nadprirodzenej veľkosti korešponduje s romanticky vznešeným spôsobom videnia, ktorý pripisuje predmetom antropomorfné významy. Opísané slovami slávneho amerického básnika Walta Whitmana: "*Verím, že steblo trávy nie je ničím menším než denným dielom hviezd*"⁸¹ Whitmanove *Steblá trávy*, jedna z najslávnejších zbierok poézie v dejinách americkej literatúry, zachytáva mnohotvárnosť americkej reality bezprostredným chápaním prírody a štylizáciou jej krás, vyrovnaným vzťahom k smrti, metafyzickými otázkami a smelou optikou – sú to všetko charakteristiky, ktoré nachádzame v kvetinových obrazoch Georgie O'Keeffe či v prístupe, akým nazeral na svet Alfred Stieglitz⁸²

To, ako veľmi sa z perspektívy Georgie O'Keeffe na seba ponášajú prírodné a človekom vytvorené predmety, je zreteľné, keď porovnáme jej kvety a mrakodrapy. V každej verzii maliarka pristupuje k objektom z veľkej blízkosti a pozoruje ich z extrémneho pohľadu, čím ich stavia do pozície monumentu. Absolútna veľkosť objektu, jeho rozmer, je ukrytý za relatívnou veľkosťou prezentovanou v rámci formátu obrazu – jeho proporcie. O'Keeffe tak odhaľuje úctu k všetkému Stvoreniu – rovnakú úctu, aká podľa Walta Whitmana nerobí rozdiel medzi listom trávy a hviezdami na oblohe.⁸³

Videnie florálnych objektov podobné tomu, aké mala O'Keeffe, možno nájsť aj medzi americkými luministmi druhej polovice 19. storočia, ktorí pokračovali v romantickej tradícii kvetinového maliarstva v sebe príznačnom zobrazení kvetov, ktoré často prezentovali v extrémne popisnom poňatí.⁸⁴ Vo svojom detailnom zobrazení kvetu

⁷⁹ BENKE (pozn. 3) 38.

⁸⁰ Idem 21.

⁸¹ Walt WHITMAN, *Leaves of Grass*, New York 1855, 34.

HYPERLINK"[https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-](https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34)

[O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34](https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34)",

<https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34>,

"I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars"

⁸² BENKE (pozn. 3) 37.

⁸³ Idem 44.

⁸⁴ Ibidem 37.

magnólie [27] oslavuje Martin Johnson Heade dokonalosť a objektívnu krásu kvetu rovnako, ako to na svojej maľbe robí O'Keeffe s orientálnymi makmi. [28]⁸⁵

Medzi rokmi 1926 a 1930 sa O'Keeffe opäť vrátila k abstraktnému idiómu, ktorý charakterizoval jej prvé olejomaľby z roku 1919. V dielach obidvoch období sa zdá, že tvary, ktoré vytvorila, nemajú s konkrétnosťou nič spoločné. V skutočnosti sú však založené na fyzickej realite alebo na spomienkach, ktoré sa viažu na skutočné maliarkine skúsenosti. Okrem daného súladu existuje medzi týmito dvoma skupinami prác len málo podobností.

V roku 1919 umelkyňa tvorila fantastické trojrozmerné, často geometrické, formy, ktorými sa pokúšala vyjadrovať svoje pocity. Názvy týchto maliieb odkazujú len málo, alebo skoro vôbec, ku konkrétnosti predmetu a nútia tak diváka k vnímaniu obrazu len ako jednoduchého usporiadania línií, farieb a foriem. [29] Aj keď autorka konkrétnosť svojich florálnych obrazov nijako neskrýva, navrhuje radšej alternatívne čítanie línií a tvarov. Zobrazované objekty pretvára do abstraktných foriem vlastnej predstavivosti a citlivosti. Takéto premýšľanie je silne ovplyvnené Kandinského názormi o tom, že umelecké dielo môže poskytnúť vizuálny ekvivalent umelcovho vnímania a prežívania.⁸⁶ Georgia O'Keeffe svoje konzistentné rozhodnutie transformovať známe alebo rozpoznateľné veci do maľovaných abstraktných entít, aj keď v rôznej miere, vyjadrila jasne: *"Abstrakcia je často tou najurčitejšou formou tých najneuchopiteľnejších vecí, ktoré môžem objasniť v maľbe ... Zistila som, že vo farbách a tvaroch môžem vyjadriť veci, ktoré som nemohla vyjadriť žiadnym iným spôsobom – veci, pre ktoré som nenachádzala slov."*⁸⁷

Prístup O'Keeffe je ale rozdielny v neskorších dielach, kde z fyzickej reality abstrahuje len zjednodušené formy. Týmto poňatím je potom charakterizovaná väčšina jej reprezentatívnej práce. [30]

Rovnaký redukčný proces môžeme neskôr sledovať v jej pohľadoch na krajinu, ktorú sa často snažila zachytiť iba zo spomienok na svoje zážitky z lietania. [31] V ateliéri následne vytvárala na pohľad čisto imaginárne obrazy, ktoré však reflektovali meandrujúce rieky a pahorky krajiny, ktorú predtým videla z okna lietadla. *„Tvary dokážem vidieť...*

⁸⁵ BENKE (pozn. 3) 38.

⁸⁶ KANDINSKY, O duchovnosti v umění, Praha 2009

⁸⁷ MARSHALL / OLIVA / SCOTT (pozn. 1) 13. "Abstraction is often the most definite form for the intangible thing in myself that I can clarify in paint ... I found I could say things with color and shapes that I couldn't say any other way - things I had no words for."

*Akoby sa v mojej mysli rodili formy, o ktorých vlastne ani neviem. Keď sa mi v hlave vynorí nejaký tvar, niekedy dokážem určiť, odkiaľ pochádza, inokedy zas nie.*⁸⁸

Pre O'Keeffe, ktorej obrazový jazyk obsahuje harmonickú syntézu abstrakcie a vecnosti, poskytovalo formálne zjednodušenie prostriedky čo najbližšieho priblíženia sa k pravde, ktorú sa snažila vyjadrovať: *"Je pre mňa prekvapivé, koľko ľudí oddeľuje konkrétnosť od abstrakcie. Konkrétny obraz nie je dobrý obraz, ak nie je dobrý v abstraktnom zmysle. Kopec alebo strom nemôže tvoriť dobrý obraz len preto, že je kopcom alebo stromom. Sú to línia a farba dohromady, ktoré nám niečo hovoria. Forma – to je ten základ a podstata malby. Abstrakcia je často tou najurčitejšou formou onej nehmotnej veci v mojom vnútri, ktorú môžem objasniť jedine v malbe.*"⁸⁹

Lyrická subjektivita, pomocou ktorej sa niektorí moderní umelci snažili vyjadrovať, tak zostala úlohou pre Georgiu O'Keeffe. Musela pritom však opustiť akékoľvek obrazy výroby a spotreby mestského života, aby nakoniec našla vzťah k predmetom a obrazom prírody. So svojimi abstrahovanými kvetinami a krajinami pôsobí O'Keeffe ako umelkyňa bez predchodcov a zmocňuje sa sebastvorenia pre svoje umenie prírody. Tým pre amerických umelcov, a to predovšetkým pre ženy, vnáša na mapu alternatívnu identitu, ktorá sa rozchádza so strojovým vekom a jeho mýtom modernity.⁹⁰

4.3 Krajina a kosti

Rozľahlá krajina Nového Mexika plná rozmanitých geologických útvarov, širokej škály exotických farieb, intenzívnej jasnosti svetla a neobvyklej vegetácie, poskytovala Georgii O'Keeffe bohatý zdroj inšpirácie, ktorou si rozšírila už tak rozsiahlu vizuálnu slovnú zásobu. Pohoria a kosti – nové a silné motívy, boli pridané do repertoáru tém, ktoré sa ľahko prispôbili jej štýlu, v ktorom kombinovala predmetnosť s abstrakciou. Čas strávený v rokoch 1930 až 1940 malbou v relatívnej samote nedotknutej divočiny, sa ukázal byť tým najplodnejším obdobím jej tvorby.

⁸⁸ MARSHALL / OLIVA / SCOTT (pozn. 1) 102. "I can see shapes ... it's as if my mind creates shapes that I do not know about. I get this shape in my head ... sometimes I know what it comes from and sometimes I do 't."

⁸⁹ BENKE (pozn. 3) 2. "It is surprising to me to see how many people separate the objective from the abstract. Objective painting is not good painting unless it is good in the abstract sense. A hill or tree cannot make a good painting just because it is a hill or tree. It is lines and colors put together so that they say something. For me that is the very basis of painting. The abstraction is often the most definite form for the intangible thing in myself that I can only clarify in paint."

⁹⁰ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSSOVÁ / Yve-Alan BOIS / Benjamin H. D. BUCHLOH / David JOSELIT: Raný americký modernizmus, in: Umění po roce 1900, Praha 2015, 237

Dychberúca podmanivosť obrovských pohorí rozprestierajúcich sa na pozadí rozsiahlych pásov oblohy a kopcovitej púštnej krajiny, viedla O'Keeffe už od jej prvej návštevy v lete 1929 k túžbe zaznamenávať jej krásy v maľbe znova a znova. Spočiatku bol spôsob, akým tieto nové námety zobrazovala, veľmi podobný tomu, ako pristupovala k botanickým motívom z konca 20. rokov – celý formát obrazu vyplňala jediným objektom, a to bez akýchkoľvek závislostí od okolitého prostredia. Napriek tomu, že krajiny, ktoré vytvorila počas tohto krátkeho obdobia, boli po tematickej stránke nové, neodrážajú zatiaľ žiadne nové prístupy a sú skôr pokojnými štúdiami nového vizuálneho sveta vôkol nej. Až po svojej druhej návšteve v roku 1930 začínajú odzrkadľovať vplyvy nového prostredia.⁹¹

Obraz *Ned'aleko Abiquiu*, 1930 [32] demonštruje jeden dôležitý vplyv miestneho prostredia na jej umenie: panoramatická scéna sa stáva predmetom obrazov zdôrazňujúcich až sochárske osvetlenie formy a lineárnych kontúr. Kvalita svetelnosti v Novom Mexiku umožnila O'Keeffe vidieť jasne a do tak veľkých vzdialeností, akoby bola obdarená teleskopickým zrakom. Preto je schopná aj v tomto diele predstaviť krajinu ako sled ustupujúcich geologických vrstiev v bezprostrednej blízkosti pozorovateľa.

"Boli to tvary kopcov, ktoré ma tak fascinovali," poznamenala spätne. *"Tie pieskové kopce červenkastého sfarbenia s tmavými horami v pozadí. Zdalo sa, že bez ohľadu na to, ako d'aleko by ste šli, nikdy sa vám nepodarí dostať sa až k tým temným kopcom, aj keď mne sa podarilo zísť poriadne d'aleko."*⁹² O'Keeffe sa nám týmto spôsobom pokúša prerozprávať svoju skúsenosť s pokusmi prekonať tento terén tým, že núti diváka, aby sa vizuálne spolu s ňou zorientoval v teréne prekrývajúcich sa pahorkov, ktoré maľuje ako striedajúce sa pásy svetla a tmy.

Georgia O'Keeffe je nepochybne brilantnou koloristkou, ktorej rozsah palety sa pohybuje od jemných tonálnych modulácií k drsným a neobvyklým kontrastom, často ovplyvneným bezprostredným okolím. Rané obrazy okolia Lake George napríklad prekypujú tmavozelenými odtieňmi, ktoré navodzujú atmosféru a sviežosť letnej zelene. Keď sa jej neskoršie zameranie sústredilo na krajinu Nového Mexika, prirodzene svoj výraz prispôsobila hrdzavým, hnedým a okrovým farbám, ktoré charakterizujú miestny kolorit. Vďaka širokej škále farieb, ktoré jej táto nehostinná púštna krajina ponúkla, tak

⁹¹ MESSINGER (pozn. 5) 43.

⁹² Idem 43. "It was the shapes of the hills there that fascinated me," ... "The reddish sand hills with the dark mesas behind them. It seemed as though no matter how far you walked you could never get into those dark hills, although I walked great distances."

získala všetko podstatné, čo k maľovaniu potrebovala: *"Všetky zemité farby maliarovej palety sa nachádzajú tam, v ďalekých kilometroch pustatiny. Od jemnej neapolskej žlti cez okrové odtiene oranžovej, červenej a fialovej, či dokonca mäkkej zemitej zelene."*⁹³

Prostredie amerického Západu prinieslo okrem nových prístupov a námetov aj nové interpretácie jej obľúbených motívov stromov a kvetov. *Lawrencov strom*, [33] ktorý namaľovala ešte počas svojho prvého leta v Novom Mexiku, predstavuje dramatický portrét vysokej borovice, ktorá sa nad ňou rozprestierala, kým ležala na lavičke pod hviezdami posiatou nočnou oblohou presvitajúcou pomedzi vetvy stromu. O'Keeffe tu predstavuje obrazový ekvivalent "opticky pravdivého" obrazu, aký by bolo pomocou fotoaparátu možné docieľiť taktiež jedine v extrémnom zaklonení. Rovnako ako u jej skorších mrakodrapov, aj tu fotografia inšpirovala perspektívu, ktorú O'Keeffe zvolila – vyfotografovaná spodná časť borovice by mala presne takú istú dvojrozmernosť ako jej maľovaná verzia. Zároveň tiež šikmou perspektívou zdôraznila veľkosť a monumentalitu stromu. Prísne zjednodušenie obrazových prvkov však nenaruša pozornosť diváka a vytvára tak priestor pre meditatívny dialóg medzi pozorovateľom a zobrazeným objektom.⁹⁴

Najčastejším predmetom zobrazovania sa pre ňu ale stali kosti a lebky zvierat, ktoré maľovala buď samostatne, alebo ako súčasť krajiny. *Kravská lebka: Červená, biela a modrá* [34] je jedným z najslávnejších diel Georgie O'Keeffe a zároveň patrí k najstarším štúdiám lebky izolovanej od jej prirodzeného prostredia. S najväčšou pravdepodobnosťou ju však nenamaľovala v Novom Mexiku, ale pri jazere Lake George počas jesene roku 1931. Túto kravskú lebku si nechala poslať k sebe domov do New Yorku ako suveníru z leta stráveného na Západe, s úmyslom ju neskôr namaľovať. V jej zúbkovaných okrajoch, ošúchanom povrchu a bledých farbách totiž videla esenciu púšte.

Kosti a lebky, ktoré sa v nasledujúcich rokoch opakovane objavujú ako jeden z jej ťažiskových motívov, prirodzene vyzývali kritikov k hľadaniu istých spojení so smrťou. V očiach O'Keeffe sú to však len slnkom vybielené kosti, intenzívne živé a rovnako krásne, ako samotné kvety: *"Pre mňa sú rovnako krásne ako čokoľvek, čo poznám. Sú napodiv plnšie života, než zvieratá chodiace okolo kosti a lebky sa zdajú byť podstatou niečoho,*

⁹³ BENKE (pozn. 3) 56. "All the earth colours of the painter's palette are out there in the many miles of badlands. The light Naples yellow through the ochres - orange and red and purple earth - even the soft earth greens."

⁹⁴ BENKE (pozn. 3) 56.

čo je absolútne živým princípom púšte, a to aj napriek tomu, že je obrovská, prázdna a nedotknuteľná a v celej tej svojej kráse nepozná láskavosť.⁹⁵

Jej ďalší neobvyklý záujem vzájomne kombinovať lebky s kvetmi prepožičiava obrazom ako *Kravská lebka s ružou* [35] neskutočne mystickú auru. Dielo oplýva aspektom reality a zábavnej bizarnosti sveta prekvapivých protikladov.⁹⁶ V podobnom tematickom variante z 30. rokov potom kombinuje izolované zvieracie lebky a levitujúce kvetiny s prvkami nádhernej púštnej krajiny Nového Mexika. [36] Maliarkinu pripútanosť k jej púštnym "trofejám" výstižne zdokumentoval Alfred Stieglitz na fotografii *Georgia O'Keeffe: Portrét s kravskou lebkou, 1931* [37] na ktorej zobrazuje O'Keeffe s jej obľúbenou lebkou zvierat'a, ktorá jej často slúžila ako model, tak ako aj vo vyššie uvedených dielach.

Túto tému ďalej rozvíjala v samostatnej sérii detailne zobrazených panvových kostí, na ktorej pracovala približne v polovici 40. rokov. V tomto cykle používa námet vybielenej panvovej kosti zvierat'a, a to buď ako celok, alebo len jej fragment. Všetky variácie obrazov panvových kostí vznikli počas jej umelecky najzrelšieho obdobia a všeobecne sa usudzuje, že predstavujú najoriginálnejšie ukážky jej tvorby. Najstaršou kompozíciou je *Panvová kosť s Mesiacom* z roku 1943 [38], ktorá elegantne opisuje spleť formu kosti v celej svojej nádhere. Panvovú kosť situovala hneď do predného plánu obrazu a zaberá tak celý priestor plátna, od okraja k okraju. Aj keď v rôznych verziách sa kosť objavuje v rôznych uhloch – spredu, zozadu alebo zboku, umiestnenie vo formáte je vždy centrované a perspektíva čelná. Zo všetkého najskôr upriamuje našu pozornosť na kosť, ktorá ako prvá zaujme náš pohľad a až potom, akoby mimochodom, ku krajinným prvkom, ktoré sa za ňou rozprestierajú ako divadelné kulisy.

Pri maľovaní raných panvových kostí z roku 1944 prišla O'Keeffe na to, aký mimoriadny kompozičný potenciál ponúkajú otvory v kosti. V nasledujúcej sérii, ktorú tvorili štyri obrazy namaľované neskôr v tom istom roku a dve maľby z roku 1945, sa zamerala výlučne na tieto kompozície, pričom vynechala všetky detaily krajiny, takže pozornosť diváka upriamila len na základné prvky kosti a priehľady na oblohu cez jej otvory. Postup priblíženia určitej časti celkového objektu za účelom bližšieho preskúmania jeho detailov je opäť jeden z aspektov, ktoré maliarka adaptovala z fotografie. Do tejto

⁹⁵ MESSINGER (pozn. 5) 46. "To me they are as beautiful as anything I know. To me they are strangely more living than the animals walking around ... The bones seem to cut sharply to the center of something that is keenly alive on the desert even tho' it is vast and empty and untouchable-and knows no kindness with all its beauty."

⁹⁶ BENKE (pozn. 3) 60.

skupiny priehľadov cez kostné otvory patrí aj obraz *Panvová kosť II.* [39] "*Keď som začala maľovať panvové kosti, najviac ma na nich zaujali ich otvory – to, čo som cez ne videla – najmä modrú; ako som ju držala v slnečnom svetle proti oblohe, akoby sa jednému mohlo zdať, že môže mať viac nebeskej oblohy ako zeme v tomto svete.*"⁹⁷

Práca, ktorú O'Keeffe vytvorila po Stieglitzovej smrti (1946), až na niekoľko málo výnimiek, neoplýva rovnakou emocionálnou intenzitou ako jej predošlé obrazy. Zopár nových námetov, ktoré si osvojila v priebehu posledných desaťročí – terasy domov, rieky a oblaky – boli skôr kontemplatívnymi štúdiami prostredia, v ktorom žila a tichými ódami na prírodnú nádheru, ktorá ju obklopovala.⁹⁸ Svoj život zasvätila výhradne umeniu, do ktorého reflektovala osobné skúsenosti a zážitky. Dielo, ktoré nám O'Keeffe zanechala po svojom vyše päťdesiatročnom pôsobení, však zostáva aj dnes konzistentné a jasné. Opakovane sa v ňom totiž objavujú motívy, farby a tvary, ktoré autorkin citový a fyzický život vykresľujú pre ňu tým najpríznačnejším spôsobom – maľovaním prírodnej abstrakcie.⁹⁹

⁹⁷ BENKE (pozn. 3) 70. "When I started painting the pelvis bones I was most interested in the holes in the bones – what I saw through them – particularly the blue from holding them up in the sun against the sky as one is apt to do when one seems to have more sky than earth in one's world."

⁹⁸ MESSINGER (pozn. 5) 52.

⁹⁹ MARSHALL / OLIVA / SCOTT (pozn. 1) 19.

Záver

Georgia O'Keeffe celkovo vytvorila viac než deväťsto ukážok jedinečného individualistického umenia. Nezabudnuteľné stvárnenia rozmerných kvetín, kostí a amerického Západu oplývajú výraznou vnútornou silou a dobrodružným charakterom. Napriek tomu, že v jej práci navonok nezbadáme žiadne prelomové námety či inovatívne techniky, jej plátna nám dokážu dokonale rozpovedať príbeh maliarkinho života. Slovom Anselma Adamsa bola O'Keeffe „...skutočne vynikajúcou umelkyňou. Nikto sa na jej dielo nemôže pozrieť bez toho, aby nezostal hlboko zasiahnutý.“¹⁰⁰ Pri pohľade na takéto obraz už nevidíte len obyčajnú kvetinu; môžete za ňou vnímať aj istý príbeh, skrytú dramatickosť a naratívnu prírodných tvarov a foriem. Význam Georgie O'Keeffe ako maliarky a zároveň silnej umeleckej osobnosti možno práve vďaka tomu pretrval až dodnes, a to napriek búrlivo sa meniacim tendenciám v modernom umení.

Georgia O'Keeffe túžila vyjadrovať emócie, ktoré v nej vzbudzovali kvety, ovocie či kosti. Prostredníctvom maľby sa snažila vyjadriť to, čo v týchto zdanlivo obyčajných predmetoch skutočne videla. I keď väčšina jej obrazov navodzuje pocit určitosti, skôr než o vizuálne štúdie má ísť o abstraktné symboly konkrétnych zložiek prírody. Používa pritom jemný, ženský rukopis a jasnú víziu založenú na hľadaní abstraktnej podstaty v konkrétnych námetoch – inak povedané na hľadaní abstraktnej reality.

Maľba pre Georgiu O'Keeffe predstavovala život. Sama chcela byť vždy spájaná predovšetkým s týmto médium, čo sa jej napokon aj podarilo. Napriek tomu však dokázala byť vnímavá aj k iným moderným trendom v umení, a to najmä k fotografii. Námety z tejto oblasti si osvojovala už v období, keď bola umelecké hodnoty fotografie stále spochybňovaná. Tendencie novej fotografickej vízie premietala do rozmerných plátien zachytávajúcich nádherné krajiny či botanické štúdie. Práve tak, ako jej súčasníci a priekopníci modernej fotografie 20. storočia, dokázala v okolitom svete rozoznať krásu obyčajných vecí. Citlivé vnímanie svetla, jednoduchosť a elegancia tvarov – to všetko akoby zo šedej fotografie preniesla na plátno obohatené o jasnú, mnohokrát symbolickú farebnosť. Akékoľvek zavádzajúce narážky na skryté významy vo svojich maľbách však O'Keeffe rázne odmietala. Napriek tomu, že často čelila obvineniam zo sexuálneho podtextu jej kvetinových obrazov a v súvislosti s maľbami lebiek a kostí tiež z používania symboliky smrti, podobné námietky odmietala so slovami, že pokiaľ jej obrazy niektorí vidia takto, musia zrejme hovoriť o sebe. Georgia O'Keeffe maľovala jednoducho preto,

¹⁰⁰BENKE (pozn.3) 90. "She's a very good artist. Nobody can look at a painting without being deeply affected."

aby žila a žila preto, aby v obrazoch zachytila podstatu života – predovšetkým toho svojho:
*"Zbierala som kvety tam, kde som ich nachádzala – zbierala som mušle a kamene a kusy dreva tam, kde boli mušle a kamene a kusy dreva, ktoré sa mi páčili ... Keď som našla tie krásne biele kosti na púšti, zdvihla som ich a tiež si ich vzala domov ... Tieto veci som potom použila na vyjadrenie toho, čo pre mňa znamená tá nekonečnosť a nádhera sveta, v ktorom žijem."*¹⁰¹

¹⁰¹ BENKE (pozn. 3) 57. " I have picked flowers where I found them - have picked up seashells and rocks and pieces of wood that I liked ... When I found the beautiful white bones on the desert I picked them up and took them home too ... I have used these things to say what is to me the wideness and wonder of the world as I live in it."

Bibliografia

ALINDER Mary Street: Group f.64, New York 2014

BENJAMIN Walter: Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti, In: Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17– 47

BENJAMIN Walter: Selected Writings. Volume 2, Part 1, 1927-1930, JENNINGS Michael W. / EILAND Howard / SMITH Gary (ed.), Cambridge/ London 2005

BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006

BLAKE William: Auguries of Innocence and Other Lyric Poems, 2014

BLOSSFELDT Karl: Art forms in the plant world. 120 Full-Page Photographs, New York 1985

DANLY Susan: Georgia O'Keeffe and the Camera: The Art of Identity. Exhibition calatog, New Haven 2008

FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yve-Alan /BUCHLOH Benjamin H. D./ JOSELIT David: Raný americký modernismus, In: Umění po roce 1900, Praha 2015, 232– 237

KANDINSKY Wassily: O duchovnosti v umění, Praha 2009

LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keffe and Photography. A Refined Regard, In:Shared Intellingence. American Painting and the Photograph, LYNES Barbara Buhler / WEINBERG Jonathan (ed.), Berkeley/ Los Angeles 2011, 80-98

LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999

MARSHALL Richard D./ OLIVA AchilleBonito/ SCOTT Yvonne: Georgia O'Keeffe. Nature and Abstraction, Milano 2007

MRÁZKOVÁ Daniela: Příběh fotografie, Praha 1985

MULLIGAN Therese / WOOTERS David (ed.): A History of Photography. From 1839 to present.The George Eastman House Collection, Köln 2012

NEWHALL Beaumont: The history of photography: from 1839 to the present, New York 1982

ORVELL Miles: American Photography, Oxford 2003

ROBERTS Pam / STIEGLITZ Alfred: Camera Work. The Complete Photographs 1903 – 1917, Köln 2013

ROSENFELD Paul, Port of New York: essays on fourteen American Moderns, New York 1924

WAGNER Anne Middleton: O'Keeffe's Femininity, In: Three Artists. Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe, Berkeley/ Los Angeles/ London 1998, 29– 105

Internetové zdroje:

HOSTETLER Lisa: Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography, HYPERLINK “http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm”, http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm , vyhládané 31.5. 2018

MESSINGER Lisa Mintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf>”, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf> , vyhládané 31.5.2018,

BAUDELAIRE Charles: On Photography, from The Salon of 1859, HYPERLINK“<https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>”, <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>, vyhládané 31.5.2018

WHITMAN Walt: Leaves of Grass, New York 1855, HYPERLINK“<https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34>”, <https://play.google.com/books/reader?id=9U1gZi-O3dEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA34>, vyhládané 31.5.2018

Obrazová príloha



1.

Georgia O'Keeffe: *Séria I — č.5*, 1918, olej na lepenke, 20 x 16 cm. Milwaukee Art Museum, Minnesota



2.

Georgia O'Keeffe: *Bez názvu (Fialky)*, 1904, Akvarel na papiery, 10 x 12 cm. Súkromná zbierka, Charlottesville, Virginia



3.

Alfred Stieglitz: *Zima — Piata Avenue, New York*, 1893, Fotografia. National Gallery of Art, Washington D.C.



4.

Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe, 1918, Fotografia, 9,1 x 11,7 cm. The Metropolitan Museum of Arts, New York



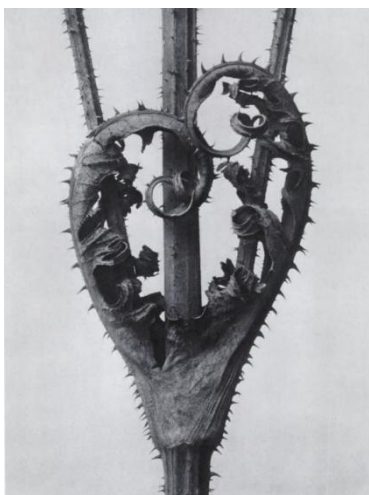
5.

Alfred Stieglitz: Ekvivalenty, 1929, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



6.

Albert Renger-Patzsch: Echevéria, 1922, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



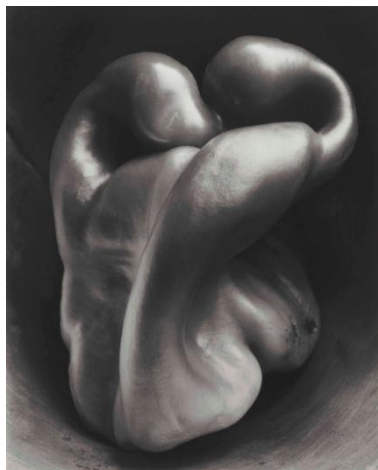
Karl Blossfeldt: *Dipsacus laciniatus*, Uschnuté listy na stonke, zväčšené 3,6 krát, 1900-1928



Paul Strand: *Tiene, Twin Lakes, Connecticut*, 1915, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York



Paul Strand: *Muž, Five Points Square, New York*, 1916, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York



10.

Edward Weston: Papriky č. 30, 1930, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



11.

Johan Hagemeyer: Žltý tulipán, 1920-1940, Fotografia, 12.4 x 14.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



12.

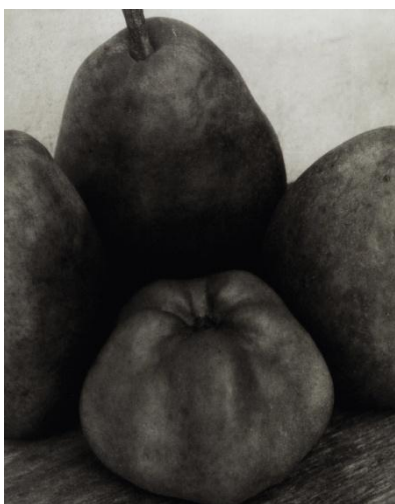
Imogen Cunningham: Púčik magnólie, 1929, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



Imogen Cunningham: Kvet magnólie, 1925, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



Ansel Adams: Jazerné útesy, Kaweah Gap, Sierra Nevada, 1932, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York



Edward J. Steichen, Hrušky a jablko, 1920, Fotografia, International Museum of Photography and Film, New York



16.

Paul Strand, Divoký kosatec, Main, 1927-1928, Fotografia, 24.8 x 19.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York



17.

Georgia O'Keeffe: Čierny kosatec, Tmavý kosatec č.3, 1918, Olej na plátne, 36 x 129 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York



18.

Georgia O'Keeffe: Červená kana, 1919, Olej na lepenke, 12 x 8,5 cm. Súkromná zbierka, Winnetka, Illinois



19.

Paul Strand: Abstrakcia, Misy, Twin Lakes, Connecticut, 1916, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York



20.

Alfred Stieglitz: Mesto ambícií, 1910, Fotografia. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania



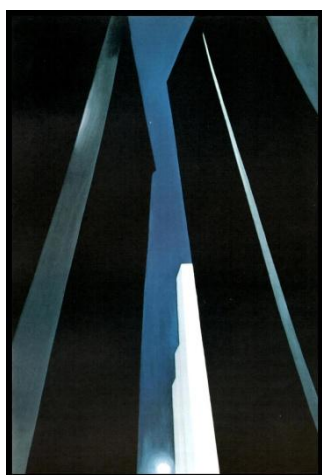
21.

Georgia O'Keeffe: Budova Shelton s lúčmi svetla, 1926, Olej na plátne, 123,2 x 76,8 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois



22.

Charles Sheeler: Ulica Church El, 1920, Olej na plátne, 40,6 x 48,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Ohio



23.

Georgia O'Keeffe: Nočné mesto, 1926, Olej na plátne, 121,9 x 76,2 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota



24.

Georgia O'Keeffe: Kvetinová abstrakcia, 1924, Olej na plátne, 121,9 x 76,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York



25.

Georgia O'Keeffe: Biely kosatec, c.1926, Olej na plátne, 61 x 50,8 cm, zbierka Emily Fisher Landau, New York



26.

Georgia O'Keeffe: Dve kálie na ružovom, 1928, Olej na plátne, 101,6 x 76,2 cm. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania



27.

Martin Johnson Heade: Kvet magnólie, c.1885-1895, Olej na plátne, 39,1 x 61. Timken Museum of Art, San Diego, California



28.

Georgia O'Keeffe: Orientalálne maky, 1928, Olej na plátne, 76,2 x 101,9 cm, Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minnesota



29.

Georgia O'Keeffe: Sériá I. — č.8, Olej na plátne, 50,8 x 40,6 cm. The Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu, New Mexico



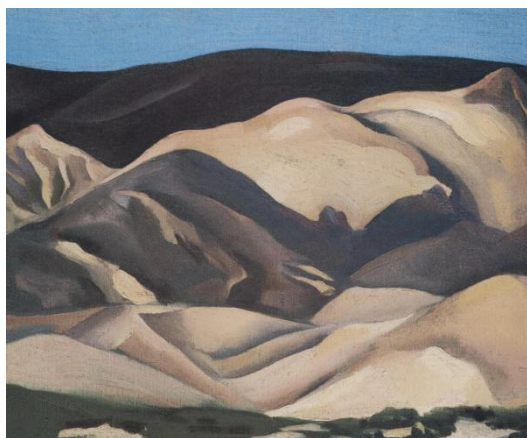
30.

Georgia O'Keeffe: Tmavý kosatec, č.2, 1926, Olej na plátne, 22,9 x 18,8 cm, The Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu, New Mexico



31.

Georgia O'Keeffe: Bolo to modré a zelené, 1960, Olej na plátne, 76,4 x 101,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York



32.

Georgia O'Keeffe: Blízko Abiquiu, Nové Mexiko, 1930, Olej na plátne, 25,4 x 61,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York



33.

Georgia O'Keeffe: Lawrencov strom, 1929, Olej na plátne, 78,9 x 99,5 cm, zbierka Elly Gallup Summer a Catlin Summer, Hartford, Connecticut



34.

Georgia O'Keeffe: Kravská lebka: Červená, Biela, a Modrá, 1931, Olej na plátne, 101,3 x 91,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



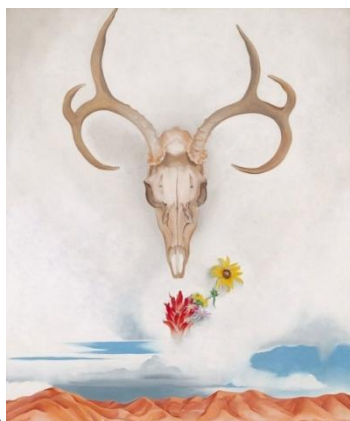
35.

Georgia O'Keeffe: Kravská lebka s ružou, 1932, Olej na plátne, 91,2 x 61 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois



36.

Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe: Portrét s kravskou lebkou, 1931, Fotografia. National Gallery of Art, Washington D.C.



37.

Georgia O'Keeffe: Letné dni, 1936, Olej na plátne, 92,1 x 76,7 cm. Whitney Museum of American Art, New York



38.

Georgia O'Keeffe: Panvová kost' s Mesiacom, 1943, Olej na plátne, 76,2 x 61 cm. Norton Gallery and School of Arts, West Palm Beach, Florida



39.

Georgia O'Keeffe: Panvová kost' II, 1944, Olej na plátne, 101,6 x 76,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

Zoznam obrazovej prílohy

1. Georgia O'Keeffe: Séria I — č.5, 1918, olej na lepenke, 20 x 16 cm. Milwaukee Art Museum, Minnesota, Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 138.
2. Georgia O'Keeffe: Bez názvu (Fialky), 1904, Akvarel na papiery, 10 x 12 cm. Súkromná zbierka, Charlottesville, Virginia, Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 35.
3. Alfred Stieglitz: Zima — Piata Avenue, New York, 1893, Fotografia. National Gallery of Art, Washington D.C., Reprodukcia z knihy: ORVELL Miles: American Photography, Oxford 2003, 89.
4. Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe, 1918, Fotografia, 9,1 x 11,7 cm. The Metropolitan Museum of Arts, New York, Foto: MESSINGER, LisaMintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 19.
HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf>”,
<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf> ,
vyhľadané 31.5.2018
- 5 Alfred Stieglitz: Ekvivalenty, 1929, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 485.
6. Albert Renger-Patzsch: Echevéria, 1922, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 509.
7. Karl Blossfeldt: Dipsacus laciniatus, Uschnuté listy na stonke, zväčšené 3,6 krát, 1900-1928, Reprodukcia z knihy: BLOSSFELDT Karl: Art forms in the plant world. 120 Full-Page Photographs, New York 1985, 44.
- 8 Paul Strand: Tiene, Twin Lakes, Connecticut, 1915, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York, Reprodukcia z knihy: ORVELL Miles: American Photography, Oxford 2003, 92.

9 Paul Strand: Muž, Five Points Square, New York, 1916, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York, Reprodukcia z knihy: ORVELL Miles: American Photography, Oxford 2003, 93.

10 Edward Weston: Papriky č. 30, 1930, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 493.

11. Johan Hagemeyer: Žltý tulipán, 1920-1940, Fotografia, 12.4 x 14.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: The Metropolitan Museum of Art Archive, HYPERLINK"<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270785>", <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270785> , vyhl'adané 31.5.2018

12 Imogen Cunningham: Púčik magnólie, 1929, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 502.

13 Imogen Cunningham: Kvet magnólie, 1925, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 501.

14. Ansel Adams: Jazerné útesy, Kaweah Gap, Sierra Nevada, 1932, Fotografia. International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 642.

15. Edward J. Steichen, Hrušky a jablko, 1920, Fotografia, International Museum of Photography and Film, New York, Reprodukcia z knihy: MULLIGAN Therese / WOOTERS David: A History of Photography. From 1839 to present, Köln 2012, 542.

16 Paul Strand, Divoký kosatec, Main, 1927-1928, Fotografia, 24.8 x 19.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: The Metropolitan Museum of Art Archive, HYPERLINK"<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269807>", <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269807> , vyhl'adané, 31.5.2018

17. Georgia O'Keeffe: Čierny kosatec, Tmavý kosatec č.3, 1918, Olej na plátne, 36 x 129 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York,

Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 316.

18. Georgia O'Keeffe: Červená kana, 1919, Olej na lepenke, 12 x 8,5 cm. Súkromná zbierka, Winnetka, Illinois, Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 169.

19. Paul Strand: Abstrakcia, Misy, Twin Lakes, Connecticut, 1916, Fotografia. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive, New York, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 19.

20. Alfred Stieglitz: Mesto ambícií, 1910, Fotografia. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 46.

21. Georgia O'Keeffe: Budova Shelton s lúčmi svetla, 1926, Olej na plátne, 123,2 x 76,8 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 46.

22. Charles Sheeler: Ulica Church El, 1920, Olej na plátne, 40,6 x 48,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Ohio, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 52.

23. Georgia O'Keeffe: Nočné mesto, 1926, Olej na plátne, 121,9 x 76,2 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 52.

24. Georgia O'Keeffe: Kvetinová abstrakcia, 1924, Olej na plátne, 121,9 x 76,2 cm. Whitney Museum of American Art, New York, Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 276.

25. Georgia O'Keeffe: Biely kosatec, c.1926, Olej na plátne, 61 x 50,8 cm, zbierka Emily Fisher Landau, New York, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 34.

26. Georgia O'Keeffe: Dve kálie na ružovom, 1928, Olej na plátne, 101,6 x 76,2 cm. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 30.

27. Martin Johnson Heade: Kvet magnólie, c.1885-1895, Olej na plátne, 39,1 x 61. Timken Museum of Art, San Diego, California, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 38.

28. Georgia O'Keeffe: Orientalálne maky, 1928, Olej na plátne, 76,2 x 101,9 cm, Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minnesota, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 39.
29. Georgia O'Keeffe: Séria I. — č.8, Olej na plátne, 50,8 x 40,6 cm. The Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu, New Mexico, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 20.
30. Georgia O'Keeffe: Tmavý kosatec, č.2, 1926, Olej na plátne, 22,9 x 18,8 cm, The Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu, New Mexico, Reprodukcia z knihy: LYNES Barbara Buhler: Georgia O'Keeffe. Catalogue Raisonné, Vol. 1, New Haven / London 1999, 317.
31. Georgia O'Keeffe: Bolo to modré a zelené, 1960, Olej na plátne, 76,4 x 101,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 84.
32. Georgia O'Keeffe: Blízko Abiquiu, Nové Mexiko, 1930, Olej na plátne, 25,4 x 61,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: MESSINGER, LisaMintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 44.
HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.bannered.pdf>”, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.bannered.pdf> ,
vyhľadané 31.5.2018,
33. Georgia O'Keeffe: Lawrencov strom, 1929, Olej na plátne, 78,9 x 99,5 cm, zbierka Elly Gallup Summer a Catlin Summer, Hartford, Connecticut, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 57.
34. Georgia O'Keeffe: Kravská lebka: Červená, Biela, a Modrá, 1931, Olej na plátne, 101,3 x 91,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: MESSINGER, LisaMintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 44.
HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.bannered.pdf>”, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.bannered.pdf> ,
vyhľadané 31.5.2018,

35 Georgia O'Keeffe: Kravská lebka s ružou, 1932, Olej na plátne, 91,2 x 61 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 59.

36. Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe: Portrét s kravskou lebkou, 1931, Fotografia. National Gallery of Art, Washington D.C., Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 58.

37 . Georgia O'Keeffe: Letné dni, 1936, Olej na plátne, 92,1 x 76,7 cm. Whitney Museum of American Art, New York, Reprodukcia z knihy: BENKE Britta: O'Keeffe, Köln 2006, 54.

38. Georgia O'Keeffe: Panvová kost' s Mesiacom, 1943, Olej na plátne, 76,2 x 61 cm. Norton Gallery and School of Arts, West Palm Beach, Florida, Foto: MESSINGER, LisaMintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 52.

HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf>”, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf> ,
vyhl'adané 31.5.2018,

39 Georgia O'Keeffe: Panvová kost' II, 1944, Olej na plátne, 101,6 x 76,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Foto: MESSINGER, LisaMintz: Georgia O'Keeffe, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 42 no. 2, Fall 1984, 53.

HYPERLINK“<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf>”, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3258762.pdf.banned.pdf> ,
vyhl'adané 31.5.2018,

