



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

Variación a través de la repetición: el vestido abstracto de Georgia O'Keeffe

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Natália Bezerra Zerbato

TUTOR PRINCIPAL
Dra. Atzín Julieta Pérez Monroy
Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM

TUTORES
Dra. Maya Marx Estarque
Istituto Europeo di Design – Rio de Janeiro

Dra. Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro
Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras – UNAM

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco al apoyo, paciencia y trabajo de mi tutora la Dra. Julieta Pérez Monroy por aceptar trabajar en ese proyecto y siempre brindarme sugerencias y atención.

A la Dra. Maya Marx por acompañarme por más de 10 años en mis caminos académicos, por su atención, inspiración y amistad.

A la Dra. Itzel Rodríguez por su entusiasmo de participar en un proyecto nuevo y por sus aportaciones.

A mi revisora Cristina Díaz por su paciencia, por revisar mis textos en poco tiempo, por sus sugerencias y su valiosa amistad.

À minha mãe que provavelmente não vai ler meu projeto, mas sempre me apoiou mesmo de longe e sem ela eu não teria nascido muito menos feito nada disso.

A la Dra. Sandra Zetina por haberme dado las mejores clases que he tenido en la maestría. Su alegría, organización, generosidad en compartir sus conocimientos fueron de extrema importancia en una vida académica en medio a pandemia. Ya me cae un poco mejor Diego Rivera.

A la Dra. Didanwy Kent que me dio poco más de un mes de clases presenciales y fueron una de las experiencias más enriquecedoras que he tenido en la Universidad.

A la Mtra. Claudia Tania Rivera de quién quisiera tener más clases de moda y tenía siempre los textos que más me entusiasmaban, además de presentar el material más coherente en términos de feminismo.

A mi Mariana Domínguez que me ayudó a crear una casa en medio de la pandemia, así como una familia, y sin su apoyo emocional hubiera sido todo mucho más difícil.

A mis mejores amigos Alfredo, Ileri, Cristina (otra vez) y Erika.

A Silvia no.

Al apoyo del Conacyt que me permitió dedicarme a estudiar sin muchas preocupaciones cotidianas.

A Celeste por revisarme textos, por sus palabras amorosas y amistad.

A mi terapeuta Itzel (otra Itzel) porque no seguí ni la mitad de los consejos, pero la otra mitad si funcionó.

Cita

Na verdade, tudo o que dissermos sobre o 'interior' do outro é pura conjectura, devendo nós recorrer sempre a modelos que supõem, no fundo, o esgueire e o equívoco: por exemplo, dizer que se visa um conhecimento do outro sem as mediações corporais (e, portanto, sensíveis), conhecimento de tipo 'intuição intelectual' transporta para os afectos e o pensamento.¹

¹ “De hecho, todo lo que decimos sobre el 'interior' del otro es pura conjetura, y siempre debemos recurrir a modelos que asuman, al final, la elusividad y el malentendido: por ejemplo, decir que apuntamos a conocer al otro sin las mediaciones corporales (y, por tanto, sensibles), el conocimiento del tipo 'intuición intelectual' transmite a los afectos y al pensamiento.” Traducción propia – José Gil, *Metamorfoses do corpo* (Lisboa: Antropos, 1997), 149.

Introducción	5
1 – Wisconsin	8
1.1. <i>Dow y Kandinsky</i>	8
1.2. <i>Georgia O’Keeffe</i>	14
2 – Nueva York	20
2.1. <i>V Shape</i>	23
2.2. <i>Cuerpo-obra</i>	26
2.3. <i>Notan</i>	30
3 – Nuevo México	34
3.1. <i>Regionalista Abstracta</i>	35
3.2. <i>Tributo a Stieglitz</i>	44
3.3. <i>The Great American Artist</i>	52
4 – Cuerpo Performativo	57
Conclusiones	63
Referencias bibliograficas	68

Introducción

Georgia Totto O’Keeffe, nacida en 1887, vivió una larga vida de 98 años en la que se convirtió en el principal nombre femenino del movimiento de Arte Moderno en Estados Unidos. Nació en la ciudad de Sun Praire, Wisconsin, pero es conocida por haber vivido casi la mitad de su vida en Nuevo México, donde ahora está el museo que le rinde homenaje.

Su vida empieza en una familia numerosa y de pocos recursos, pero con enorme aprecio por el arte. Las hijas fueron estimuladas a empezar su educación artística desde temprano, dado que era deseado que las mujeres, que en un futuro próximo serían esposas, tuvieran hobbies y habilidades artísticas², pero que no exactamente quería decir seguir una carrera como artista.

En su época de estudiante a inicios de la década de 1910, O’Keeffe tuvo acceso a dos publicaciones importantes del arte abstracto: *On The Spiritual in Art* de Wassily Kandinsky de 1912 y *Composition* de Arthur Wesley Dow de 1899. Dada la importancia de dichas publicaciones y su mención por la artista en cartas intercambiadas con Anita Pollitzer, es posible que su práctica artística se haya visto influenciada por lo que proponían los autores.

Con el paso del tiempo, no solamente en sus lienzos, sino en su vida personal –ropa, casa, estilo de vida– O’Keeffe aplicó preferencias y gustos semejantes a los que proponían los autores que pensaban el abstraccionismo. Su ropa, casa y personalidad muchas veces fueron descritas como “austeras”³, lo que se puede fácilmente relacionar con el abstraccionismo por ser un método artístico que tiene como una de sus características la búsqueda por eliminar detalles innecesarios en una composición.

² “Ambas abuelas de las hijas O’Keeffe, Isabella Totto and Catherine Shortall O’Keeffe, produjeron bodegones: estudios simples de frutas y flores. (...) Se esperaba que las mujeres proporcionaran las decoraciones de la vida” Traducción propia – “Both of the O’Keeffe girls’ grandmothers, Isabella Totto and Catherine Shortall O’Keeffe, had produced demure still lifes: simple studies of fruits and flowers. (...) Women were expected to provide the decorations of life.” Roxana Robinson, *Georgia O’Keeffe: A Life* (New York: Bloomsbury, 1999), cap. 3, 2.

³ “Ella poseía una disciplina innata en relación a la auto-presentación que la llevó a tomar lo que estaba de moda y despojarlo de la ornamentación habitual, eligiendo versiones que tenían austeridad y simpleza pronunciadas” Traducción propia – “She possessed an innate discipline about self-presentation that led her to take what was in fashion and strip it of customary ornamentation, choosing versions that had a pronounced austerity and plainness”. Wanda M. Corn, *Georgia O’Keeffe: living modern* (New York: Brooklyn Museum, 2017), 22.

Se utilizarán para este trabajo fuentes bibliográficas y analíticas sobre el trabajo pictórico de Georgia O’Keeffe relacionándolas con las publicaciones utilizadas por la artista en su proceso de aprendizaje. El sitio del Museo Georgia O’Keeffe tiene disponible⁴ un corpus de imagen bastante amplio de su obra, de las fotografías que le fueron tomadas y de algunos de sus objetos personales. Cabe señalar que la manera como la ropa es catalogada en el sitio del museo es la misma que la de sus objetos personales: se tomaron fotografías de la ropa estirada en una superficie plana o colgada de un gancho, así como se tienen imágenes de los objetos personales posicionados en una superficie determinada, cada uno acompañado de un número de identificación. Los objetos de su casa, ropa, zapatos y otros se pueden encontrar en la sesión “Home’s and Artist’s possessions”⁵ de la colección del museo. Para ese trabajo no se considera la ropa solamente como un objeto separado del cuerpo, sino como objeto que viste al cuerpo cargando signos de su poseedor y del mundo externo.

Más específicamente acerca del significado de su ropa, el acervo de O’Keeffe fue estudiado para la exhibición en el Brooklyn Museum en 2017⁶ que cuenta con un catálogo. La publicación editada por Wanda M. Corn es el primero y más completo registro sobre la vestimenta de Georgia O’Keeffe. Corn relaciona el arte de O’Keeffe con el acervo de ropa disponible en el museo de la artista, además de datos bibliográficos que nos ayudan a entender la importancia de cada vestimenta relacionada con momentos de su vida. La autora sugiere una posible relación entre el proceso creativo de Georgia O’Keeffe y sus atuendos.

La publicación de Corn se utilizará como la principal referencia de estudio de la vestimenta de O’Keeffe y como punto inicial para estudiar más profundamente el proceso creativo de O’Keeffe y la relación con su ropa. Al encontrar una correspondencia entre los dos, también se argumentará que lo que logró O’Keeffe fue un proceso performativo, aunque en la publicación de Corn se menciona la “obra de arte total”.⁷

⁴ «Collections», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de enero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/>

⁵ «Homes and artist’s possessions», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de enero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/personal/>

⁶ «Georgia O’Keeffe: Living Modern», Brooklyn Museum, consultado el 01 de julio de 2021, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/georgia_okeeffe_living_modern.

⁷ “Para utilizar un término alemán del siglo diecinueve, O’Keeffe se esforzó en hacer de su vida un *Gesamtkunstwerk*, una ‘obra de arte completa’, cada pieza contribuyendo para un todo estético” Traducción

Corn también señala a Frida Kahlo como otra artista que logra la “obra de arte total” a través de su vestimenta y su casa. Las implicaciones políticas relacionadas con el término alemán no parecieron apropiadas a ese estudio, aunque el argumento principal sea, en ambas artistas, haber logrado integrar su arte a otros ámbitos de sus vidas.

Los estudios de moda son poco estudiados en ámbitos académicos y la moda es considerada cultura material relacionada con el consumo, pocas veces estudiada a partir del significado. La educación de moda – diseño, indumentaria e historia – también trae sus limitaciones, como la poca oferta en universidades públicas, principalmente a niveles de posgrado. Estudiar a Georgia O’Keeffe abre la posibilidad a ver a una artista que trataba con poca diferenciación su vida material y su vida inmaterial, así como este trabajo busca ver su proceso creativo como importante para ambos.

Dada su relevancia en Estados Unidos y sus reconocimientos por su vida artística, existen muchos trabajos sobre su pintura, pero pocos sobre su vestimenta y casa. Estos se limitan a publicaciones hechas por el Museo Georgia O’Keeffe, así como la exhibición del Brooklyn Museum y pocas publicaciones académicas. Para Latinoamérica su trabajo todavía es poco conocido y estudiado, menos todavía su ropa. Este trabajo busca abrir esa posibilidad con la utilización de bibliografía de México y Brasil, sin embargo, O’Keeffe no es el único ejemplo de artista que veía en su ropa una forma de transmitir su arte. Artistas latinoamericanas como Frida Kahlo y Tarsila do Amaral integraron su arte en varios ámbitos de sus vidas, incluso en la vestimenta. También cabe mencionar otro ejemplo modernista, el de Sonia Delaunay, ucraniana radicada en Francia.

En el primer apartado se analizarán las principales técnicas estudiadas y aplicadas por O’Keeffe y cómo en estas se pueden observar en su trabajo. Se identificará una iconografía en su obra pictórica que, con el paso del tiempo, se pudo también ver en su indumentaria. Los dos apartados siguientes analizarán el trabajo de O’Keeffe, la ropa que utilizaba y cómo la artista fue representada en fotografías. Estos están divididos de manera geográfica y cronológica: se estudiará de forma separada el período que vivió en *Nueva York* y en *Nuevo México*.

propia – “To use a nineteenth-century German concept, O’Keeffe strove to make her life a Gesamtkunstwerk, a ‘complete work of art’, each piece contributing to an aesthetic whole” Corn, *Georgia ...*, 9.

El apartado llamado *Cuerpo Performativo* analizará la relación de la artista con su cuerpo vestido y el diálogo que se puede hacer con estudios sobre el cuerpo y su capacidad comunicativa. Se relacionará el estudio del cuerpo hecho por Nizia Villaça y Fred Góes⁸ y José Gil⁹ con los conceptos del habitus de Pierre Bourdieu¹⁰ y la forma de vida artística pensada por Michel Foucault¹¹. Los estudios del cuerpo nos hacen entenderlo como transmisor de significados y que, al transmitir un significado, el cuerpo *performa* estos signos. Estos signos pueden partir del mismo sujeto, al mismo tiempo que del mundo externo mediante los *habitus*.

A través del comparativo entre imágenes –pinturas, retratos y objetos personales– se busca relacionar el proceso creativo de O’Keeffe con la manera en que se vestía. Al paso del tiempo se pueden identificar constantes en su manera de vestir y hasta preferencias: es común encontrar en su acervo de ropa y en las fotografías prendas muy semejantes. Este proceso analógico se puede relacionar con el principal método artístico utilizado por la artista, resultado de “variación” y “repetición”, elementos estudiados de manera individual en la publicación de Dow. *Variación a través de la repetición* es lo que hizo O’Keeffe, pintar el mismo tema en diversas pinturas diferentes buscando pequeñas variaciones, así como en sus vestidos seriados.

1 – Wisconsin

1.1. Dow y Kandinsky

La educación artística de Georgia O’Keeffe empieza en 1912 cuando entra a la Universidad de Columbia y tiene contacto con las publicaciones que se estudiarán para este trabajo. En este período también tuvo una amistad que perduró por muchos años con una compañera de clase, la sufragista Anita Pollitzer. Tenían formación académica semejante, pero el destino político de Pollitzer la alejó de las artes, mientras que O’Keeffe siguió su carrera artística.

⁸ Fred Góes y Nizia Villaça, *Em nome do corpo* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998).

⁹ José Gil, *Metamorfoses do corpo* (Lisboa: Antropos, 1997),

¹⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2012).

¹¹ Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York: Random House, 1984), 40.

Un nombre que aparece en muchas de las cartas de las dos estudiantes es el de Arthur Wesley Dow. Ese mismo nombre lo recordaría O’Keeffe en el documental de Perry Miller Adato, realizado en 1977:

Georgia O’Keeffe: Well, I was taught to paint like other people and I knew that I’d never paint as well as the person that I was taught to paint like. There was no reason why I should attempt to do it any better. I hadn’t been taught any way of my own. And one of my sisters dragged me up to a class of this man at the University of Virginia. She said she was sure I’d be interested and I said I was sure I wouldn’t. Know she was sure it been anyway I went...

Interviewer: And she resumed making works of art under the influence of a man called Allenby Mont who was a pupil of a man named Arthur Dow.

GO: His idea was, to put it simply, to fill a space in a beautiful way which was a new idea to me.¹²

En un par de ocasiones O’Keeffe y Pollitzer también mencionan la publicación de Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*. La conclusión a la que llegan ambas al mencionar dicho texto es que la lectura fue mejor la segunda vez que la hicieron¹³, lo cual implica que no era la primera vez que ambas tuvieron acceso al texto. En una carta de 1915, Pollitzer menciona la edición de “Art of Spiritual Harmony” publicada por Houghton Mifflin Company (Boston & N.Y).

Aunque existan muchas fuentes que acercan O’Keeffe al método de Dow y Kandinsky, solamente del primero existe una mención directa por parte de la artista, pero sin detallar cómo ha utilizado el método. Las cartas que intercambia con Pollitzer tampoco hablan con detalle su aplicación. Toda la interpretación que relaciona el arte de O’Keeffe a

¹² “Georgia O’Keeffe: Bueno, me enseñaron a pintar como otras personas y yo sabía que yo jamás iba a pintar tan bien como la persona que me enseñó a pintar. No había razón para que yo intentara hacerlo mejor. No me habían enseñado ninguna manera para aprender por mí misma. Entonces una de mis hermanas me arrastró a una clase de ese hombre en la Universidad de Virginia. Ella me dijo que estaba segura que yo me interesaría y yo dije que yo estaba segura que no. Sabiendo que ella estaba segura yo fui...”

Entrevistador: Y ella continuó haciendo trabajos artísticos bajo la influencia de un hombre llamado Allenby Mont que era alumno de un hombre llamado Arthur Dow.

GO: Su idea era simplemente, llenar un espacio de una manera hermosa que era una nueva idea para mí.” Traducción propia – «Georgia O’Keeffe: Portrait of an artist», Perry Miller Adato, 1977, consultado el 05 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=4Xd-VrNFvx4>. 14:00min – 14:42min – Transcripción.

¹³ “Ella y Anita continuaron su discusión de novelas, obras de teatro y textos sobre arte: Synge, Galsworthy, Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (a ambas les pareció mejor la segunda vez).” Traducción propia – “She and Anita continued their discussion of novels, plays and texts on art: Synge, Galsworthy, Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (both women found it better the second time).” Clive Giboire, *Lovingly Georgia: The Complete correspondence of Georgia O’Keeffe & Anita Pollitzer* (New York: Simon & Schuster Inc., 1990), XXIV.

los dos autores identifica similitudes en lo que pintó ella y lo que hablan ellos, lo que se aplicará en ese trabajo, aunque no se pueda afirmar seguramente que fue intencional.

En el texto de Kandinsky el autor defiende que el artista debe utilizar el arte como medio para transmitir sus emociones y compara constantemente las artes visuales con la música: muchas de sus descripciones son acompañadas de comparaciones entre sonidos de instrumentos y los efectos de los colores. Para el autor, el arte que es puramente imitativo y enfocado en el uso de técnicas preconcebidas ignora las emociones del artista, volviéndose un arte vacío. Para llegar a un arte espiritual, el artista debe hacerlo a través de dos elementos principales del arte visual: color y forma.

Según Kandinsky, el primer efecto que causa el contacto con colores es físico —el ojo es atraído por los tonos causando una sensación de placer, pero dicha sensación es superficial y sólo se complementará si el alma de quien ve la pintura tiene alguna conexión con dichos colores.¹⁴ Es tarea del artista causar, a través del uso de los colores, esa conexión entre el ojo y el espíritu.

La experiencia del color, para Kandinsky, también puede darse a través de asociaciones. Dicho de otra manera, si la persona que tiene contacto con un color tiene una mala experiencia con ese, tendrá una relación desagradable al ver una pintura. Si la misma persona tiene un recuerdo agradable, su experiencia a través del objeto pictórico será placentera. También comenta que el ojo es atraído por colores más brillantes y que algunos colores como el rojo muy intenso cansan la mirada, por lo que necesitan un descanso en tonos más “fríos”, como verde y azul.¹⁵

Kandinsky determina la forma como el segundo elemento esencial para las artes visuales y lo pensará en su relación con el color. Antes de analizarlos de manera conjunta, estudia la forma separadamente como la representación de un objeto realista o no-realista, o como una limitación abstracta de espacio o superficie.¹⁶ Presenta gráficos que explican la relación entre los colores como un círculo cromático donde los complementarios son presentados como “antítesis” con sus pares representados a través de los números romanos.

¹⁴ Wassily Kandinsky, *On The Spiritual In Art* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946), edición en PDF, 39.

¹⁵ Kandinsky, *On the Spiritual...*, 40.

¹⁶ Kandinsky, *On the Spiritual...*, 45.

Al hablar del espacio en la pintura, Kandinsky utiliza los conceptos que son aplicados en la pintura puramente abstracta. Para el autor este tipo de pintura no tiene tercera dimensión, así que el tratamiento del espacio es realizado de manera más plana y menos detallado si se compara con la pintura de los siglos anteriores.¹⁷

La publicación y método artístico que más impactaron la educación de O’Keeffe de acuerdo con diversos autores y la misma artista partieron de Arthur Wesley Dow. Su libro *Composition* tuvo su primera edición en 1899¹⁸—más de 10 años anteriores a dar clases a O’Keeffe. La publicación cuenta con la descripción de sus métodos y de ejercicios para practicarlos. Los métodos son presentados en orden de importancia y con un desarrollo progresivo—del método más simple al más complicado o con más detalles a considerar. Según su método, existen tres elementos estructurales esenciales para las bellas artes: línea, *notan* y color. **Línea** como el límite entre forma y espacio. **Notan**, que en japonés quiere decir oscuridad y luz. **Color** como la calidad de la luz. Para Dow se debe buscar la armonía entre todos esos elementos.

Así como Kandinsky, Dow está en contra del arte que busca representar fielmente la naturaleza. La mera representación no garantiza para el autor un arte efectivo y con una buena composición. La composición se buscará a través de los tres elementos que menciona, además de ser estimulada con el contacto constante con la apreciación de buenos ejemplos artísticos.¹⁹

Otra evidencia de la influencia de Dow en O’Keeffe es cómo ella y Pollitzer se refieren al maestro en sus cartas. Él fue maestro de las dos mujeres que, al referirse a él, lo llaman “Pa Dow”, una abreviación para “father”, como evidencia de que veían en Dow a una figura paterna.²⁰

Los elementos de línea, *notan* y color son presentados progresivamente en su publicación y se sugiere trabajarlos en este orden. Al empezar los estudios sobre **Línea**,

¹⁷ “Una desviación del objetivo, y uno de los primeros pasos al reino de la abstracción fue, (para usar un término artístico técnico), el rechazo de la tercera dimensión, el intento de mantener una ‘imagen’ en un solo plano como una pintura. El modelado fue abandonado y el objeto material, por primera vez, se vuelve abstracto, representando un avance” Traducción propia – “A departure from the objective, and one of the first steps into the realm of abstraction was, (to use a technical, artistic term), the rejection of the third dimension, the attempt to keep a “picture” on a single plane as a painting. Modeling was abandoned and the material object, for the first time, became abstract, representing an advancement.” Kandinsky, *On the Spiritual...*, 77

¹⁸ Arthur Wesley Dow, *Composition* (New York: The Project Gutenberg Ebook, 2014), edición en PDF, 1.

¹⁹ Dow, *Composition*, 1.

²⁰ Giboire, *Lovingly...*, 70.

Dow sugiere ejercicios de repetición que empiezan con líneas rectas y luego curvas, dado que el objetivo para él es “poner la mano al servicio de la voluntad”.²¹ En el uso de las líneas se puede llegar a una composición armoniosa de cinco maneras: a través de la oposición, transición, subordinación, repetición o simetría.²² Estas son maneras a través de las cuales las líneas pueden relacionarse, encontrarse o mezclarse en una composición.

El elemento de los cinco mencionados más frecuentemente utilizado por O’Keeffe es el de la repetición. Dow propone que un mismo tema debe ser repetido diversas veces hasta llegar a los resultados deseados. El elemento “variación” también es mencionado por Dow como una manera de llegar a resultados diferentes con los mismos elementos. El autor lo explica a través de otra asociación con la música:

The masters of music have shown the infinite possibilities of variation – the same theme appearing again and again with new beauty, different quality and complex accompaniment. Even so can lines, masses and colors be wrought into musical harmonies and endlessly varied.²³

En el método del maestro, *Notan* es una palabra japonesa que quiere decir “oscuridad, luz”, que no es lo mismo que *chiaroscuro*:

As there is no one word in English to express the idea contained in the phrase ‘dark-and-light’, I have adopted the Japanese word ‘no-tan’ (dark, light). It seems fitting that we should borrow this art-term from a people who have revealed to us so much of this kind of beauty. ‘Chiaroscuro’ has a similar but more limited meaning. Still narrower are the ordinary studio terms ‘light-and-shade’, ‘shading’, ‘spotting’, ‘effect’ that convey little idea of special harmony-building, but refer usually to representation”.²⁴

²¹ Dow, *Composition*, 19.

²² Dow, *Composition*, 26-35.

²³ “Los maestros de la música enseñaron infinitas posibilidades de variación – el mismo tema apareciendo una y otra vez con nueva belleza, diferente calidad y acompañamiento completo. Incluso pueden líneas, masas y colores ser forjadas en armonías musicales e infinitudes de variaciones” Traducción propia – Dow, *Composition*, 48.

²⁴ “Como no hay palabra en inglés para expresar la idea contenida en la frase “oscuro-y-claro”, yo adopté la palabra japonesa ‘no-tan’ (oscuro, claro). Parece apropiado que debemos tomar prestado ese término artístico de los que han revelado a nosotros tantos tipos de belleza. ‘Chiaroscuro’ tiene un similar, pero limitado significado. Aún más estrechos son los términos de estudio ordinarios ‘luz-y-sombra’, ‘sombreado’, ‘punteo’, ‘efecto’ que transmiten una pequeña idea especial de la construcción de armonía, pero se refieren generalmente a representación” Traducción propia – Dow, *Composition*, 70.

En el apartado de su publicación donde desarrolla el concepto de *notan* se empieza a abrir camino a la diferencia de tonos, tratamiento de la luz y cómo, todavía sin color, esos elementos pueden sugerir una tonalidad en esas ilustraciones. Empieza los ejercicios con los extremos –negro y blanco– y luego abre la posibilidad al uso de tonos más claros de grises entre un extremo y otro.

Antes de entrar en el tema del color me parece interesante mencionar los ejemplos artísticos que utiliza Dow en su texto, principalmente de arte asiático y para él este tipo de arte no diferencia lo decorativo de lo representativo, por lo que muchos de sus ejemplos son de textiles, decoraciones, papeles de pared o esculturas. El hecho de tratar en su libro lo considerado “decorativo” con el mismo valor de lo considerado “artístico” seguramente también marcó una impresión en O’Keeffe, lo que también puede tener relación con el movimiento *Art and Crafts* surgido en Europa en el siglo XIX con influencia en Estados Unidos.²⁵

Cuando Georgia ya era una pintora establecida quedó clara la manera en que daba importancia a su manera de vestir y decorar su casa. Además, cuando finalmente pudo viajar, fue a países del continente asiático, donde buscó piezas de ropa y textiles. No solamente cuando ya era una pintora mundialmente conocida, sino un poco después de conocer los métodos de Dow también aplicó el uso de esos elementos decorativos como profesora en sus clases:

The importance of decorative patterning, with its subtle and integral relationship to composition, was fundamental to Dow’s philosophy of aesthetics. This Georgia adopted wholeheartedly. She used texts on Egyptian decorative art, and a contemporary photograph of the art room shows the walls lined with photographs of the elegant and sophisticated rhythms of eastern and middle eastern design.²⁶

²⁵ «William Morris y el movimiento *Arts & Crafts* en Gran Bretaña», Museu Nacional d’Art de Catalunya, consultado el 20 de noviembre de 2021, <https://www.museunacional.cat/es/william-morris-y-las-arts-crafts-en-gran-bretaña>

²⁶ “La importancia de patrones decorativos, con su relación sutil y integral con la composición, fue fundamental para la filosofía estética de Dow. Eso Georgia lo adoptó con entusiasmo. Ella utilizó textos sobre arte decorativo egipcio, y una fotografía contemporánea del aula de arte muestra las paredes revestidas de fotografías de los ritmos elegantes y sofisticados del diseño oriental y del medio oriente” Traducción propia – Robinson, *Georgia O’Keeffe...*, cap. 13, p. 12.

En la tercera y última parte de su texto, Dow empieza a introducir el elemento del **Color**. Para él ese elemento debe ser aplicado cuando ya se dominan los elementos anteriormente estudiados. Al empezar su descripción de los usos del color los reduce a tres elementos: matiz, *notan* e intensidad. Su método presentado a través de gráficos está basado en el método de Albert H. Munsell pero adiciona escala de grises²⁷.

Al hablar del color, Dow no centra en él toda la responsabilidad de la composición de una obra. Para él, el color no puede cambiar los errores de los dos componentes anteriores: línea y *notan*. Lo que se puede entender por cómo avanza su texto es que el color debe ser utilizado armoniosamente, estimulado a través de la apreciación de buenos ejemplos artísticos y, tal como piensa Kandinsky, retratar las emociones del artista.

Así como Kandinsky, Dow está en contra del arte imitativo y puramente representativo, yendo más al encuentro del arte abstracto que se representa principalmente en dos dimensiones. Su tratamiento del espacio se enfoca en cómo arreglar las imágenes en un determinado espacio –circular, rectangular, etc.–, cómo las líneas dividen el espacio, así como la creación de masas a través del tratamiento entre oscuro y claro –*notan*.

1.2. Georgia O’Keeffe

Un buen ejemplo para ver la influencia de estos métodos en el arte de O’Keeffe es en la serie de dibujos realizados en carbón en 1915 y exhibida en la galería de Alfred Stieglitz en 1917. La decisión de mostrárselos a Stieglitz fue de Anita Pollitzer. El fotógrafo y promotor de arte los consideró como uno de los trabajos más originales que habían entrado en su galería, decidiendo arbitrariamente exhibirlos sin el consentimiento de O’Keeffe.

Es importante mencionar que la artista no formaba parte de una generación de artistas abstraccionistas, y tampoco su trabajo puede ser considerado totalmente abstracto. Según Barbara Buhler Lynes, los trabajos realizados por O’Keeffe entre 1920 y 1950 eran más figurativos, pero tenían métodos utilizados en la abstracción, trabajando al “puro abstracto” en los trabajos al carbón y después de los años 50.²⁸ Podemos determinar que

²⁷ Dow, Composition, 129.

²⁸ “Pero después de la presentación de 1923, O’Keeffe cada vez más dirigió su atención a imágenes representativas, una tendencia que continuó en su trabajo hasta la mitad y finales de los años 1950, cuando ella empezó a trabajar de nuevo casi exclusivamente con abstracción.” Traducción propia – “But after the 1923

O’Keeffe utilizó *prácticas abstractas* en su trabajo pictórico, posiblemente basadas en las dos publicaciones mencionadas, y las adaptó en su obra creando un estilo propio.

Uno de los principales elementos de la iconografía abstracta que se puede identificar en los trabajos al carbón (**FIG. 1**) es la falta de relación de lo representado con la realidad objetiva: los trabajos no son abstracciones de elementos de la naturaleza, por ejemplo, sino representaciones de los sentimientos de la artista²⁹. Estos trabajos de O’Keeffe son los que se pueden considerar pura abstracción, dado que representan lo intangible.

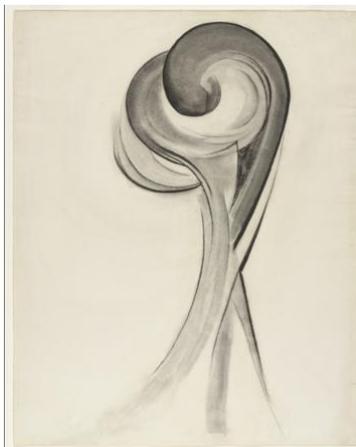


Fig. 1 - «Georgia O’Keeffe No. 12 Special, 1916», MoMa, consultado el 16 de julio de 2021, <https://www.moma.org/collection/works/35251>

Otra característica importante del conjunto de dibujos al carbón es su carácter serial: el objeto de estudio era el sentimiento de O’Keeffe en ese momento, fruto de una ruptura amorosa.³⁰ La artista intentó expresar ese sentimiento de diversas formas, creando una serie de trabajos diferentes que hablaban del mismo tema principal: aquí comienza a aplicar el método de “variación a través de la repetición”.

Durante los años de su formación artística, la relación entre su imagen personal y el arte empezó a mezclarse para Georgia O’Keeffe. En el año de 2017, su ropa fue exhibida en

show, O’Keeffe increasingly turned her attention to representational imagery, a trend that continued in her work until the mid-to-late 1950s, when she began working again almost exclusively with abstraction.” Buhler Lynes, Barbara. «Georgia O’Keeffe and Abstraction: an uneasy peace». En *Georgia O’Keeffe: Abstraction*, editado por Barbara Haskell (New York: Yale University Press, 2009), 168.

²⁹ Carta de Georgia: “Yo no sé si la falla es con la ejecución o con lo que quería decir – Lo he dudado – y me pregunté sobre eso hasta que apenas he decidido que no servía de nada seguir divirtiéndome arruinando un papel perfectamente bueno tratando de expresarme...” Traducción propia – “I dont (sic) know whether the fault is with the execution or with what I tried to say – Ive (sic) doubted over it – and wondered over it till I had just about decided it wasnt (sic) any use to keep on amusing myself ruining perfectly good paper trying to express myself...” Giboire, *Lovingly...*, 117.

³⁰ Robinson, *Georgia...*, cap. 11, p. 26.

el Brooklyn Museum en Nueva York. En el texto del catálogo de la exhibición existen pocas fotografías de Georgia O’Keeffe en su infancia y adolescencia. Es posible que la falta de material sea porque la familia de O’Keeffe no contaba con muchos recursos para tomarse fotografías con frecuencia. Una fotografía que es interesante mencionar es la de su último año en la Chatham Episcopal School (**FIG. 2**). Corn describe el vestido que lleva O’Keeffe y sus compañeras de secundaria como un vestido que se esperaba que fuera utilizado por niñas de su edad y de la clase de las que ingresaban a ese tipo de escuela.



Fig. 2 – *Kappa Delta Group Photograph, Chatham Episcopal School, Chatham, Virginia, c. 1903-4* (O’Keeffe is third from right.) Papel fotográfico. En Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 23. ©Georgia O’Keeffe Museum

Corn resalta que en esa fotografía, aunque se trate de un uniforme, se puede ver que O’Keeffe posiblemente tomó una decisión acerca de cómo se vería su cabello: muchas de sus compañeras traen listones y/o el pelo recogido hacia atrás, creando un volumen semejante a un chongo. O’Keeffe, que es la tercera en la imagen, de derecha a izquierda, no trae el pelo con un efecto “inflado”, además de no traer listón. Según Corn, la manera en que llevaban el cabello es algo característico de la época, pero que no fue seguido por la futura artista.³¹

En su época de estudiante en Columbia O’Keeffe tuvo acceso a *The Forerunner*, escrita por Charlotte Perkins Gilman entre los años de 1909 y 1916, años en los que

³¹ “...por sus años de escuela secundaria, ellas típicamente se hinchaban el pelo al estilo copete, sin una raya, una moda que agregaba varios centímetros a la cresta de la cabeza de una niña y, a veces, al ancho de su rostro. Luego dejan que su cabello caiga en cascada por la espalda, ya sea suelto o en una trenza o un conjunto de trenzas. El detalle final era agregar una listón largo de seda o terciopelo en la parte superior de la cabeza o en los extremos de las trenzas, o ambos.” Traducción propia – “...by their high school years, they typically puffed their hair up pompadour style, without a part, a fashion that added several inches to the crest of a girl’s head and sometimes to the width of her face. They then let their hair cascade down the back, either loose or in a pigtail or braid. The finishing touch was to attach a large silk or velvet black ribbon at the top of the head or at the ends of the plait or both.” Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 23.

Georgia O’Keeffe inició sus estudios artísticos. En una carta enviada a Pollitzer en el año de 1916 comenta:

Do you ever read *The Forerunner*? I remember asking you last year – It isn’t going to be published after December – but I’ve been having a great time with the 1915 volume. There is an article “The Dress of Women” in it that is great.³²

Perkins Gilman era escritora, artista, editora, entre otras actividades, además de participar en el movimiento sufragista de Estados Unidos, así como Anita Pollitzer. La publicación *The Forerunner* hablaba de escritura, arte, poesía y moda, como menciona O’Keeffe en su carta. Los textos con ese tema fueron reunidos en una publicación que llevó el título mencionado por Georgia, *The Dress of Women*.³³

Al analizar el estudio de moda de la sufragista queda clara la conciencia de la autora de la importancia que la vestimenta tiene en la sociedad. En su publicación también defiende el punto de vista que busca disminuir las características inherentes a la moda que hacen que las mujeres sean al mismo tiempo víctimas y objetos de deseo. Estas características son el cambio constante, la ornamentación excesiva de la época, la falta de la practicidad de algunas prendas de ropa, etc. Esas preferencias ya se veían en la O’Keeffe con deseos de diferenciación que estaba a punto de salir de la secundaria para continuar sus estudios en arte, así que la lectura seguramente le habrá caído como anillo al dedo.

Es importante mencionar también que para la autora, mientras la ropa masculina se adaptó de acuerdo con su funcionalidad, la ropa femenina era pensada con una connotación sexual. Su punto de vista es el de que esa es una de las razones que hacía que las mujeres no pudieran ser consideradas importantes en la sociedad:

The dress of women, while in large measure to be studied under the same laws as those modifying the dress of men, had two marked and interdependent distinctions; that open to any observer – the

³² “¿Alguna vez leíste *The Forerunner*? Recuerdo que te pregunté el año pasado – no se publicará después de diciembre – pero me lo he pasado muy bien con el volumen de 1915. Hay un artículo ‘El vestido de la mujer’ que es genial.” Traducción propia – Giboire, *Lovingly...*, 210.

³³ Charlotte Perkins Gilman, *The Dress of Women: A Critical Introduction To The Symbolism And Sociology of Clothing* (London: Greenwood Press, 2002). Edición PDF.

magnification of sex, and that so far less observed but even more important – the limitation of social development.³⁴

Su estudio es interesante para contextualizar a O’Keeffe y sus preferencias en la época que vivió. También como testimonio de que el deseo de diferenciación y las elecciones de vestimenta derivadas de ello, no ocurrieron solamente en ella. Existían pequeños grupos y mujeres del ámbito público como Perkins Gilman que ya cuestionaban la moda y tomaban decisiones semejantes. Hay que tomar en cuenta que la publicación tuvo una circulación limitada y a lo mejor fue leído solamente en ámbitos intelectuales.³⁵

Corn también menciona testimonios que recuerdan a O’Keeffe siempre vestida de manera sobria y diferente a las otras mujeres, muchas veces con una ropa más parecida a la masculina.³⁶ Su narrativa se enfoca en demostrar que O’Keeffe decidía por sí misma cómo vestirse, lo cual hacía muchas veces de manera diferente a sus compañeras de clase o sus hermanas. Sin embargo, también muestra que ya existían cambios en la vestimenta femenina en Estados Unidos que deben ser mencionados para entender que, además de su propio deseo de diferenciación, O’Keeffe también pudo haber seguido una tendencia a nivel nacional.

En ese mismo contexto podemos pensar que el capitalismo burgués y cristiano, que condenaba los placeres sexuales y disciplinaba al cuerpo a posiciones laborales que exigían una capacitación de acuerdo con su tarea, es sustituido por una mayor apertura sexual y un enfoque laboral en los trabajos relacionados con la industria de servicios. El cambio laboral y social hizo que la sociedad se enfocara en el consumo, estilo de vida y ocio³⁷. Estos

³⁴ “El vestido de las mujeres, aunque en gran medida debe estudiarse bajo las mismas leyes que las que modifican la vestimenta de los hombres, tenía dos distinciones marcadas e interdependientes, que abre a cualquier observador – la magnificación del sexo, hasta ahora menos observado pero aún más importante – la limitación del desarrollo social.” Traducción propia – Perkins Gilman, *The Dress...*, 31.

³⁵ Perkins Gilman, *The Dress...*, XII.

³⁶ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 24.

³⁷ “¿Que ha cambiado? Primero, el aparato moral del capitalismo burgués. Su condena de los placeres sexuales, como bien señala Bryan S. Turner, se ha debilitado considerablemente. También la erosión del capitalismo competitivo, basado en una fuerza laboral disciplinada, combinada con el crecimiento de la industria de servicios, de alguna manera modifica la estructura de la clase trabajadora, enfatizando el consumo y el ocio como estilo de vida.” Traducción propia – “O que mudou? Primeiramente, o aparato moral do capitalismo burguês. Sua condenação dos prazeres sexuais, como bem ressalta Bryan S. Turner, vem enfraquecendo consideravelmente. Também a erosão do capitalismo competitivo, baseado na força de trabalho disciplinado, aliado ao crescimento da indústria de serviços, de uma certa maneira modifica a estrutura da classe trabalhadora, enfatizando como estilo de vida o consumo e o lazer”. Góes y Villaça, *Em nome do corpo*, 39.

cambios se ven principalmente en la época posterior al modelo fordista. Pensando en ese modelo como vigente durante más de la mitad del siglo XX, O’Keeffe vivió en la sociedad de entreguerras, que valoraba ese tipo de producción. Relacionando con la lectura de Villaça y Goés, ella tal vez no vivió en un momento en el que el cuerpo era estudiado de una manera significativa, pero sí vio y vivió los cuestionamientos acerca del cuerpo femenino en las dos primeras olas feministas en Estados Unidos.

Para Corn también los cambios de la vestimenta femenina de esta época se pueden relacionar al movimiento sufragista estadounidense a inicios del siglo XX.³⁸ Al mismo tiempo que las mujeres buscaban más participación política, así como Perkins Gilman, el vestido incómodo –por el uso del corsé– era visto por algunos grupos como poco práctico y muchas veces como partícipe de la sumisión femenina, no obstante, esto ya fue cuestionado por autoras como Valerie Steele.³⁹

Menciona que uno de los principales cambios a finales del siglo XIX era la posibilidad de un vestido de dos partes –blusa y falda. La utilización de dos piezas de vestimenta da más comodidad en el área de la cintura, posibilitando más movimiento. Anteriormente esa área del cuerpo era cubierta y presionada por el uso del corsé.

Los cambios en la indumentaria también pueden haberse dado por el aumento de la cantidad de mujeres en la vida laboral y estudiantil. La primera institución que recibió mujeres fue la Universidad de Atlanta, en 1869.

Al entender el contexto que forma Corn en su publicación, podemos ver que O’Keeffe desarrolló una relación particular con su cuerpo y con cómo se vestía, desde su infancia hasta su vida adulta. La parte que nos interesa en este estudio es principalmente la vida adulta en la que, además de trabajar como artista, también fue fotografiada por

³⁸ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 25.

³⁹ “La corsetería no fue una experiencia monolítica e invariable que todas las mujeres desafortunadas experimentaron antes de ser liberadas por el feminismo. Era una práctica situada que significaba cosas diferentes para diferentes personas en diferentes momentos. Algunas mujeres experimentaron el corsé como un asalto al cuerpo. Pero el corsé también tenía muchas connotaciones positivas: de estatus social, autodisciplina, arte, respetabilidad, belleza, juventud y encanto erótico.” Traducción propia – “Corsetry was not one monolithic, unchanging experience that all unfortunate women experienced before being liberated by feminism. It was a situated practice that meant different things to different people at different times. Some women did experience the corset as an assault on the body. But the corset also had many positive connotations - of social status, self-discipline, artistry, respectability, beauty, youth, and erotic allure.” Valerie Steele, *The corset: a cultural story* (New Haven & London: Yale University Press, 2001), 1.

diversos fotógrafos, lo que se utilizará como evidencia de una interesante relación entre su imagen personal y su obra pictórica.

2 – Nueva York

Este apartado busca relacionar la producción artística de O’Keeffe con su ropa en el período que vivió en Nueva York, entre 1918 y 1949, antes de mudarse de forma permanente a Nuevo México. Ese período está caracterizado por ser los años en los que pocos fotógrafos, además de Alfred Stieglitz, pudieron fotografiar a Georgia O’Keeffe. Emplearemos estas fotografías para buscar una relación entre el proceso creativo de O’Keeffe y su autoimagen.

Tres constantes compositivas de las imágenes de Stieglitz serán analizadas en este estudio: las formas en V, la relación del cuerpo con la obra y el *notan*. Esas constantes se encuentran en las fotografías tomadas por él, pero se pueden relacionar con el arte y la ropa de Georgia O’Keeffe. Es importante abrir la posibilidad de pensar en la relación del proceso creativo de O’Keeffe como pintora y el proceso creativo de Stieglitz como fotógrafo.

Las fotografías son composiciones realizadas por Alfred Stieglitz, no por Georgia O’Keeffe. Buscar en ellas constantes que se relacionen con el proceso creativo de la artista es pensar en la posibilidad de su participación en la elección de la vestimenta y en cómo se veía en las mismas imágenes, así como la posible influencia que pudo haber tenido el proceso creativo del fotógrafo en la obra plástica de O’Keeffe.

Stieglitz no buscaba registrar la ropa que usaba Georgia O’Keeffe y sí ejercer su trabajo como fotógrafo. Hay que considerar a qué efectos el artista quería llegar con sus imágenes, como enfocarse en el efecto de las luces, la textura de la piel y las formas del cuerpo, por ejemplo. Sus fotos serían mostradas a un grupo de artistas y público que apenas iba conociendo los movimientos modernistas de inicios de siglo. Él no hacía propiamente retratos, pues muchas de sus fotos de Georgia en realidad retratan las formas, líneas y curvas de su cuerpo. Tampoco buscó en estas imágenes registrar a Georgia O’Keeffe, la artista, aunque esas imágenes tuvieron tanta relevancia en la época que empezaron a

relacionarse al trabajo de O’Keeffe principalmente cuando fueron exhibidos juntos. A principio ella fue la modelo de Stieglitz.

Es importante pensar en el papel del cuerpo en estas imágenes de Stieglitz, no solamente de la ropa como objeto. El cuerpo que fotografía es un cuerpo-objeto, no un cuerpo vivo. No lo retrata en movimiento, sino que muestra a O’Keeffe desnuda en posiciones probablemente incómodas, considerando cuánto tardaban las fotos en ser tomadas⁴⁰. El cuerpo es utilizado como objeto para conseguir encontrar en él las formas que ya eran parte de la iconografía de Stieglitz.

En la fotografía *Sun Rays* de 1889 (**FIG. 3**) se ve un buen ejemplo de lo que sería constante en su producción como fotógrafo: la manera en la que usa las luces y las líneas a su favor para crear una impresión de movimiento. La luz que entra por la ventana causa un efecto geométrico a través de la persiana. Esa búsqueda geométrica se verá en las fotografías de O’Keeffe y puede tener relación con la iconografía modernista en boga.



Fig. 3 – «Sun Rays – Paula, Berlin», The Art Institute of Chicago, consultado el 14 de julio de 2021, <https://www.artic.edu/artworks/66284/sun-rays-paula-berlin>

Había también en esa época un cambio en la estética que se buscaba en la fotografía. La fotografía que a fines del siglo XIX tenía muchos elementos, fondos falsos, principalmente

⁴⁰ Rose, *Alfred Stieglitz...*, pos 1956.

en fotografías familiares, en el siglo XX comenzó a buscar una simplicidad y un enfoque en el trabajo de luz⁴¹.

En su quehacer como promotor de arte, al mismo tiempo que promocionaba la fotografía como una forma artística en medios en los que aún no era aceptada, Stieglitz llevó por primera vez el trabajo de artistas como Picasso, Rodin y Matisse a Nueva York. Una de sus estrategias para la aceptación de la fotografía en los espacios de exhibición como en su galería llamada *291* era exhibir las fotografías junto a la pintura y escultura, como una manera de mostrar las formas artísticas ocupando igualmente un espacio de exhibición.

Es posible imaginar que estos artistas promocionados por Stieglitz también influenciaron en su arte. El cubismo de Picasso y Braque, por ejemplo, pudo haber aumentado el interés de Stieglitz por la geometría y las imágenes fragmentadas de los cuerpos humanos. Con el tiempo, el trabajo como promotor ocupó casi todo el tiempo de Stieglitz, disminuyendo así su producción fotográfica.



Fig. 4 - «Georgia O’Keeffe – Radiator Building – Night, New York», Crystal Bridges Museum of American Art, consultado el 17 de julio de 2021, <https://collection.crystalbridges.org/objects/3013/radiator-buildingnight-new-york>

⁴¹ “El objetivo de los fotógrafos de vanguardia en la década de 1890 se convirtió en lo que llamaron simplicidad. Menos era más (...) Los fondos repletos de detalles pasaron de moda. Era deseable un agradable equilibrio general de oscuridad y luz en la imagen, un gusto que provenía de la estética japonesa”. Traducción propia – “The goal of avant-garde photographers in the 1890s became what they called simplicity. Less was more (...) Backgrounds crammed with detail went out of fashion. A pleasing overall balance of dark and light in the image was desirable, a taste that came from Japanese aesthetics” Phyllis Rose, *Alfred Stieglitz: Taking Pictures, Making Painters* (New Haven and London: Yale University Press, 2019), pos 677.

Mucho de su trabajo fotográfico tuvo que ver con el crecimiento de la ciudad de Nueva York. Los retratos no fueron su principal objeto de estudio, sino que, irónicamente, la serie de retratos de Georgia O’Keeffe se convirtió en su trabajo más conocido.

Relacionando el interés por la ciudad y el proceso creativo de Stieglitz, O’Keeffe también realizó una serie de pinturas del paisaje citadino que se pueden relacionar con las imágenes del fotógrafo. En esta imagen del *Radiator Building* de 1927 (**FIG. 4**) se ve la cantidad de ventanas y pisos del edificio, además de una luz roja con la inscripción “Alfred Stieglitz” al lado izquierdo de la composición. Los puntos de luz que se forman en la parte de abajo de la pintura se pueden relacionar con lo que ocurre cuando se toma una fotografía a contraluz: se forman puntos borrosos de luz con aureolas. O’Keeffe logró en esa imagen resumir su relación con el proceso creativo de su esposo, como si hubiera tomado una fotografía abstracta de Nueva York.

2.1. V SHAPE

La forma en V encontrada en el trabajo pictórico de O’Keeffe y su vestimenta fue evidenciado en el estudio de Corn⁴². La V es vista en muchos de sus trabajos, así como en muchos de sus atuendos. Es poco común ver a O’Keeffe utilizando cuellos cuadrados o redondos.

En su proceso creativo podemos volver a la publicación de Dow y entender cómo es realizado el estudio de líneas que se encuentran. En los principios de composición mencionados en el primer apartado de este trabajo, el primer elemento de la armonía que se puede lograr en el estudio de las líneas es la *oposición*. Los ejemplos utilizados por Dow son de arquitectura, pero en el caso de este estudio se pueden aplicar también a la ropa.

El estudio de Kandinsky, por su carácter subjetivo, no hace análisis técnicos sobre la utilización de las líneas o de las formas. En el apartado *The Movement*⁴³ de su publicación, hace una metáfora con la figura de un triángulo como si este fuera una representación material de la vida espiritual. Se considera aquí la similitud de la figura del triángulo con la V. Al mencionar el triángulo nuevamente en *The Language of form and colour*:⁴⁴

⁴² Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 67

⁴³Kandinsky, *On the Spiritual...*, 15.

⁴⁴Kandinsky, *On the Spiritual...*, 44.

The form, even if entirely abstract and resembling a geometric figure, has its inner harmony and is a spiritual being with characteristics identical to it. A triangle (whether it is pointed, flat, or equilateral) is a decided being, possessing its very own spiritual essence.⁴⁵

De acuerdo con ese análisis, las formas geométricas como el triángulo pueden ser independientes en una composición. Se puede pensar que, dada la repetición de las formas en V en las imágenes de O’Keeffe, así como en su ropa retratada por Stieglitz, existe un énfasis en esa figura, que también puede ser útil para la lectura de las imágenes.

Hablando de estas formas a través de la composición de Stieglitz, él encontró esas (FIG. 5) en el cuerpo de O’Keeffe, en este caso a través del hueso de la pelvis y del vello púbico. En la imagen también es posible ver que el fotógrafo cortó de la composición los brazos de la artista, pero se ve que están extendidos, probablemente para tener el cuerpo de su modelo rígido y mostrando su estructura.



Fig. 5 – «O’Keeffe - Torso», The Art Institute of Chicago, consultado el 8 de julio de 2021, <https://www.artic.edu/artworks/66489/georgia-o-keeffe-torso>

Fig. 6 – «O’Keeffe, 1928», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 3 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/4926/>

En esa época O’Keeffe utilizaba camisas, suéteres y blazers, ropa considerada masculina, pero también utilizada por mujeres que ya venían cuestionando la vestimenta femenina en boga. Logra la forma en V a través de una sobrepuesta de telas que en el caso de las imágenes tomadas por Stieglitz son casi siempre en blanco y negro que pueden ser con dos

⁴⁵ “La forma, aunque sea completamente abstracta y se asemeje a una figura geométrica, tiene su armonía interior y es un ser espiritual con características idénticas a ella. Un triángulo (ya sea puntiagudo, plano o equilátero) es un ser decidido, que posee su propia esencia espiritual.” Traducción propia – Kandinsky, *On the Spiritual...*, 46.

prendas (**FIG. 6**) y en algunos casos con cuellos blancos que la propia O’Keeffe cosía a blusas negras⁴⁶.

Aunque de las imágenes de Stieglitz parecen casuales, el fotógrafo siempre tenía una intención compositiva. La interpretación del ropero de O’Keeffe solamente en lo que se ve en las fotografías parece hacer sentido, pero ignora la ropa cotidiana que no fue registrada en imágenes y no quedó guardada en su acervo.

En la última imagen mencionada se puede entender que el enfoque del fotógrafo no era la ropa, sino las manos de O’Keeffe, dado que ya las había retratado en otras imágenes donde aparecen solas. Sin embargo, Stieglitz hace énfasis en la ropa al posicionar las manos de O’Keeffe justo en el encuentro de las dos líneas en la V. Una mano se posiciona al final de la V y la otra tiene forma de copa o como si estuviera sosteniendo algo, sugiriendo la forma de los senos.

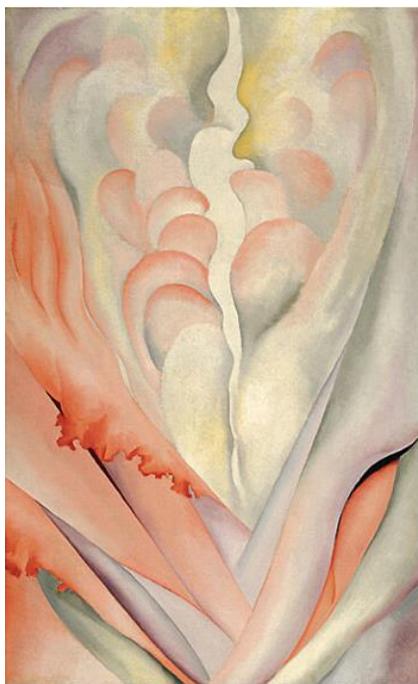


Fig. 7 – «Georgia O’Keeffe, Flower abstraction, 1924», Whitney Museum of American Art, consultado el 10 de julio de 2021, <https://whitney.org/exhibitions/georgia-o-keeffe>

La repetición de la V en las fotografías se hizo más evidente con la repetición de la misma forma en las imágenes florares de O’Keeffe (**FIG. 7**). La manera como fueron exhibidas –

⁴⁶ "Ella agregaría, por ejemplo, un cuello blanco debajo de uno negro sobre un vestido negro para que pareciera como si estuviera usando capas y vistiendo una blusa blanca debajo" Traducción propia – "She would add, for instance, a white collar under a black one on a black dress so that it appeared as if she were layering and wearing a white blouse underneath" Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 15.

lado a lado en algunas ocasiones – hizo difícil que O’Keeffe eliminara el estigma de la sexualización de su trabajo. Su cuerpo, su arte y la mirada freudiana de los espectadores al ver los dos juntos nunca pudieron separar a la artista de su obra, así como su cuerpo de la imagen pictórica.

2.2. Cuerpo-obra

Una de las formas más directas de asociar el arte de O’Keeffe con su imagen es través de las fotografías donde su obra es colocada como fondo y en algunas ocasiones Stieglitz retrata a O’Keeffe como parte de su propia composición. En muchos casos la obra de O’Keeffe no se destaca en la fotografía de Stieglitz (**FIG. 8**), pero resulta clara la intención de Stieglitz. En esta imagen O’Keeffe aparece frente a uno de sus trabajos en carbón.



Fig. 8 - «Georgia O’Keeffe, 1918», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 3 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1100/>

Su mirada es distante, como si estuviera atrapada en sus pensamientos y sentimientos. El enfoque es otra vez en las manos, que en esta composición toman un botón plateado que sobresale en el atuendo casi todo negro. El botón resalta en la imagen casi como si fuera un accesorio, algo no muy común para O’Keeffe. En sus pinturas retira los detalles

innecesarios a través de su práctica abstraccionista, así como en su atuendo –en las imágenes de Stieglitz no aparecen accesorios, maquillaje ni peinados complicados.

El uso de color –o la falta de– en los atuendos de O’Keeffe puede tener que ver con el ambiente en el que estaba: menos color en la ciudad y más color cuando estaba en el campo –lo que se verá en el apartado *Nuevo México*. Las fotografías que Stieglitz le tomó a O’Keeffe son principalmente en blanco y negro, haciendo más difícil identificar otros tonos, además de que es posible el hecho de que hayan sido utilizados los tonos contrastantes para visualizar mejor la imagen al imprimirla. Una de las técnicas fotográficas preferidas de Stieglitz se caracterizaba por la intensidad de los tonos oscuros:

His own favorite printing method, early and late, despite meticulous experiments with other processes, was the platinum print, which has an extremely wide tonal range as well as very deep blacks. Since the emulsion is absorbed into the paper, the image is in the paper, not on it, and platinum, like gold, is very stable, so platinum prints will never fade.⁴⁷

En la fotografía, Stieglitz la posiciona en la parte más clara de la composición, posiblemente porque así la imagen formaría algo parecido a un marco y contrastaría con la ropa negra de O’Keeffe y su sombrero. La utilización de sombreros se ve en otras imágenes de Stieglitz y seguirá apareciendo en los atuendos de O’Keeffe en años posteriores.

O’Keeffe aparece utilizando sombreros en las imágenes tempranas de Stieglitz, pero también es recordada por sus alumnos⁴⁸ utilizando sombreros cuando daba clases antes de mudarse a Nueva York. Para Perkins Gilman, las mujeres ya estaban empezando a utilizar sombreros masculinos sin tanta preocupación de ser criticadas dado que estos eran más prácticos que los femeninos⁴⁹.

En la imagen, la forma redondeada del sombrero crea un marco alrededor de su cabeza, pero la deja descubierta para ver su rostro. En algunas ocasiones también aparece utilizando un sombrero más parecido a una gorra, que se ajusta a la forma de su cabeza y

⁴⁷ “Su método de impresión favorito, temprano y tardío, a pesar de experimentos meticulosos con otros procesos, era la impresión en platino, que tiene una gama tonal extremadamente amplia, así como negros muy profundos. Dado que la emulsión se absorbe en el papel, la imagen está en el papel, no en él, y el platino, como el oro, es muy estable, por lo que las impresiones en platino nunca se desvanecerán.” Traducción propia – Rose, *Alfred Stieglitz...*, pos 916.

⁴⁸ Robinson, *Georgia...*, cap. 9, p. 8.

⁴⁹ Perkins Gilman, *The Dress...*, 63.

cubre su cabello (**FIG. 6**). Probablemente sus sombreros eran modelos masculinos, dado que los femeninos de esta época tenían alas más amplias y decoraciones como plumas y pájaros disecados.

Otra manera que Stieglitz encontró de integrar a O’Keeffe en su obra fue hacerla parte de esta a través de su cuerpo. En algunas fotografías la artista imita o sigue curvas que intentaban traducir sus sentimientos (**FIG. 9**). En esta fotografía O’Keeffe aparece desnuda, pero sus brazos son los protagonistas al intentar seguir los mismos movimientos de su obra. Las manos de O’Keeffe (**FIG. 10**) vuelven a ser las que se integran a su arte. El tono de piel en la impresión en blanco negro llega a ser muy semejante a los tonos de gris del carbón, ilusión óptica creada por el fotógrafo para nuevamente dejar clara la relación entre O’Keeffe y su arte.



Fig. 9 - «Georgia O’Keeffe, 1918, printed 1924/1937», National Gallery of Art, consultado el 17 de junio de 2021, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60041.html>

Fig. 10 - «Georgia O’Keeffe – Hands, 1919», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 08 de mayo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/4917>

Pasados algunos años de estas imágenes, cuando las fotografías de O’Keeffe tomadas por Stieglitz se volvieron menos íntimas y la relación con su obra no fue tan directa, en un par de imágenes el fotógrafo aparece integrado al arte de O’Keeffe (**FIG. 11**). Esa es la época en la que O’Keeffe ya pasaba largos períodos fuera de Nueva York para estar en Nuevo México. La influencia de este nuevo espacio se puede ver en parte de su obra, como en la pintura retratada de fondo y utilizada como marco para la imagen del fotógrafo (**FIG. 12**), que fue realizada con huesos encontrados en el desierto.

Las pelvis fueron un interesante objeto que O’Keeffe utilizó para su práctica artística. Para ella, al tiempo que representaban un recuerdo del desierto, al ver los huesos calcificados por el sol, utilizó los agujeros como un *viewfinder*⁵⁰: a través de los hoyos encontrados en los huesos, O’Keeffe podía aplicar el *space cutting* mencionado por Dow.⁵¹



Fig. 11 - «Alfred Stieglitz, ca. 1940», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 10 de abril de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/6597/>

Fig. 12 - «Georgia O’Keeffe, Pelvis III», Arthipo, consultado el 20 de julio de 2021, <https://www.arthipo.com/georgia-o-keeffe-pelvis-iii.html>

La técnica consiste en cortar el espacio que se ve en diferentes “fragmentos” resultando en composiciones distintas sobre cada corte. El *space cutting* permite que el artista encuentre más posibilidades compositivas en una sola imagen. Mirar a través de los agujeros creaba nuevas posibilidades compositivas, así que O’Keeffe tenía la costumbre de buscar *viewfinders* en otros objetos.

La integración entre el arte de O’Keeffe, el de Stieglitz y sus vidas iba desapareciendo con la distancia entre ellos, pero la fotografía anterior sugiere que él seguía siendo su principal promotor. En la imagen utiliza su saco largo favorito de Alemania, algo

⁵⁰ "El *viewfinder* es el ocular de una cámara que se sostiene cerca del ojo para permitirle ver lo que se está fotografiando". Traducción propia – “The Viewfinder is the eyepiece on a camera that you hold close to your eye, to allow you to see what’s being photographed.” «Viewfinder definition», Canon Australia, consultado el 13 de julio de 2021, <https://www.canon.com.au/explore/glossary/viewfinder>

⁵¹ Dow, *Composition...*, 62.

que causó muchos conflictos con la pintora. Con la diferencia de edad entre ambos cada vez más evidente, O’Keeffe era la encargada de conseguir la ropa que le gustaba a Stieglitz:

She had always looked after his clothes, mending the holes in his pockets, exiling his sweaters when they became too disreputable, and tracking down the very particular kinds of underwear, socks, and shirts on which Alfred insisted. She now took him to the tailor’s and the shoe store. All his clothes had to be reproduced exactly, and even when identical replacements were found, Alfred complained that they would look too new for years. ‘The famous loden cape’, Alfred’s trade mark, came from Germany.⁵²

Es interesante pensar en la ironía causada por esa molestia. O’Keeffe se queja de su nuevo papel de responsable por buscar los gustos tan específicos de su marido, al tiempo que adquiere para sí misma algo muy semejante. Después de años de una relación muy cercana con su imagen personal, así como con su ropa, O’Keeffe también empezó a repetir atuendos y a tener gustos específicos. Como hemos visto hasta ahora, la repetición se vio desde entonces con la utilización de cuellos en V, de sombreros y de contrastes entre blanco y negro, siendo posible vincular este último con la relación entre masas de luz y oscuridad trabajados bajo el nombre de *notan* por Wesley Dow.

2.3. *Notan*

El término *notan* se refiere a un balance que puede ser entre blanco y negro –y escala de grises–, así como entre colores complementarios y opuestos de acuerdo con el círculo cromático de Dow. Antes de utilizar el elemento de color –descrito como calidad de luz–, los estudios de *notan* propuestos por el autor trabajan principalmente los balances entre blanco y negro.

En una imagen (**FIG. 13**) O’Keeffe aparece totalmente cubierta por una prenda que parece ser una capa o que incluso podría ser el saco de Stieglitz. No se nota la silueta de su

⁵² “Ella siempre había cuidado su ropa, remendando los agujeros en sus bolsillos, exiliando sus suéteres cuando se volvían demasiado mal y rastreando los tipos muy particulares de ropa interior, calcetines y camisas en los que Alfred insistía. Ahora lo llevaba a la sastrería y a la zapatería. Toda su ropa tenía que reproducirse exactamente, e incluso cuando se encontraron reemplazos idénticos, Alfred se quejó de que se verían demasiado nuevos durante años. ‘La famosa capa de loden’, la marca registrada de Alfred, vino de Alemania.” Traducción propia – Robinson, *Georgia...*, cap. 27, p. 13.

cuerpo, sino una sola forma, como si su cuerpo no tuviera brazos y curvas. No se ve casi ningún vestigio de piel. Su rostro resalta por estar enmarcado por un sombrero redondeado, haciendo parecer que su piel y el cielo tienen el mismo tono de gris.

La cintura marcada es algo poco común, dado que O’Keeffe no utilizaba ropa muy ajustada a su cuerpo, y el busto y caderas no son especialmente marcados en su vestimenta. En la fotografía analizada la falta de silueta es exagerada para crear una forma casi incorpórea, fluida.



Fig. 13 - «Georgia O’Keeffe, 1920-1922», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de diciembre de 2020, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/4919/>

Fig. 14 - «Stieglitz and O’Keeffe: Their Love and Art In Letters», npr, consultado el 20 de julio de 2021, <https://www.npr.org/2011/07/21/138467808/stieglitz-and-okeeffe-their-love-and-life-in-letters>

Una forma muy semejante fue creada en otra imagen donde O’Keeffe y Stieglitz aparecen juntos cubiertos por el saco del fotógrafo (**FIG. 14**). Los dos usan sombreros prácticamente iguales y juntos parecen vestir lo mismo. La forma de los dos cuerpos es triangular, forma repetida constantemente en la creación de ambos. El saco era lo suficientemente amplio como para cubrir a los dos cuerpos juntos. El hecho de que se empiecen a vestir de forma igual evidencia la preferencia de O’Keeffe por la ropa considerada masculina y cómo la vida de los dos se había mezclado.

El estudio de *notan* de Dow empieza con dos valores, cuando se utiliza solamente blanco y negro. Al agregar un tono en la escala de grises, se incluyen otros valores. Dow recomienda, como en todo su estudio, que los tonos se agreguen progresivamente, cuando

ya se puedan utilizar bien los dos principales. El autor describe como “música visual” el encuentro del balance entre oscuro y claro en la naturaleza.⁵³

Al mirar el paisaje citadino, O’Keeffe también encontró algunos de estos accidentes dignos de ser retratados. En el Museo Georgia O’Keeffe la pintura llamada *City Night* (FIG. 15) está fechada como de los años 70, pero dada su similitud con otros trabajos realizados en Nueva York, en otras fuentes aparece como un trabajo de 1926⁵⁴. En los años setenta O’Keeffe fue diagnosticada con pérdida de la visión central, por lo que comenzó a trabajar principalmente con acuarelas y regresó a la pura abstracción, lo que hace posible que esa pintura sea de su época en Nueva York.

Los dos grandes edificios aparecen como bloques totalmente negros que contrastan con los edificios blancos al fondo. El blanco y el azul del cielo, además de los detalles de las estrellas y la luna, hacen que la composición se vea más ligera, aunque predomine el color negro. Los edificios fueron dibujados con líneas diagonales, lo que permite ver una forma de reloj de arena –o dos V en sentidos opuestos conectadas por sus picos. Las líneas de esta forma también permiten ver la perspectiva de la imagen –se nota la profundidad y la altura de los edificios. La mirada comienza en la imagen a partir de la parte de arriba, donde están las estrellas –la primera V– y baja a la parte inferior de la pintura.



Fig. 15 – «Untitled (City Night), 1970s», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 20 de julio de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1530/>

Fig. 16 – «Georgia O’Keeffe, 1932», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de abril de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/4931/>

⁵³ Dow, *Composition...*, 72.

⁵⁴ «City Night, Georgia O’Keeffe», Mia, consultado el 14 de julio de 2021, <https://collections.artsmia.org/art/2725/city-night-georgia-okeeffe>

En algunas fotografías también podemos ver cómo O’Keeffe intentaba suavizar su imagen personal muchas veces considerada austera principalmente debido a la utilización constante del color negro. En esta fotografía de 1932 (**FIG. 16**) O’Keeffe viste una blusa blanca y un suéter negro colgado en los hombros. Las mangas del suéter contrastan con la blusa creando algo similar a lo que vemos en la pintura de la ciudad: un bloque negro, uno blanco y otro negro.

La relación entre Georgia O’Keeffe y Alfred Stieglitz cambió con los años, así como las fotografías que el fotógrafo tomó de su esposa. La intimidad disminuyó, pero la admiración continuaba. O’Keeffe ya tenía otro espacio para su práctica artística, un lugar al que Stieglitz jamás la acompañó. Él sabía que con el tiempo ella ya no sería fotografiada solamente por él, así como él tampoco sólo tendría su cámara dirigida hacia ella. Aunque la distancia física y emocional parece haberlos separado, Stieglitz creó con sus imágenes un gran registro del inicio de la carrera de O’Keeffe y de sus atuendos, al tiempo que fue responsable por varias de sus exposiciones hasta su muerte en 1946. Tres años después de esto, O’Keeffe se muda permanentemente a Nuevo México, pero su vida se mezcló de tal manera con la de Stieglitz que su arte se conectó, así como sus guardarropas.



Fig. 17 – «Arnold Newman | Alfred Stieglitz and Georgia O’Keeffe», Whitney Museum of American Art, consultado el 20 de julio de 2021, <https://whitney.org/collection/works/7791>

En una fotografía del año 1944, dos años antes de la muerte de Stieglitz (**FIG. 17**) la pareja aparece vistiendo prácticamente las mismas prendas de ropa. Ya no comparten el saco como en la foto del beso enamorado, ya se ven separados principalmente por la posición de la imagen –Stieglitz posa parado mirando a la cámara, mientras O’Keeffe está de perfil mirando al suelo– pero se ve cómo esa relación los llevó a mezclarse.

3 – Nuevo México

Los años en que fue fotografiada por Stieglitz hicieron que Georgia O’Keeffe estuviera más consciente del poder de su imagen. Con la muerte del fotógrafo, empezó a ser fotografiada por otros, volviéndose una de las artistas más fotografiadas del siglo XX.⁵⁵ Mientras para aquel O’Keeffe era su modelo, para los demás fotógrafos ella era más que eso: era la artista mujer más importante de Estados Unidos.

La lista de fotógrafos además de Stieglitz es larga, pero el proceso creativo de O’Keeffe se comunicaba con el de aquel, lo que no ocurrió con otros fotógrafos que muchas veces la retrataban por única ocasión. También cabe mencionar que la toma de decisión por parte de la pintora en las fotografías que tomaban estos artistas era más activa, dado que ya llevaba años aprendiendo a posar.

No profundizaremos en los procesos creativos de estos fotógrafos, sin embargo, se evidenciarán los cambios que se ven en la vestimenta de O’Keeffe en Nuevo México, además de que este hecho se relacionará con su obra pictórica realizada en el mismo período. Afortunadamente, mucha de la ropa utilizada en Nuevo México –o prendas muy semejantes a las de las fotografías– está guardada en el Museo Georgia O’Keeffe.

Corn divide a los fotógrafos que retrataron a O’Keeffe en Nuevo México en dos grupos: los externos y los internos –los que iban de otros lugares al sur y los que vivían ahí. Para ella hay una clara distinción en la mirada de estos artistas: los externos tienden a ser más románticos y retratan a la “artista aislada en medio del desierto”, mientras que los fotógrafos que ya conocían la región la muestran más humanizada.⁵⁶

⁵⁵ «New Photography Acquisitions», Georgia O’Keeffe Museum, acceso el 24 de Julio de 2021, <https://www.okeeffemuseum.org/installation/new-photography-acquisitions/>

⁵⁶ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 169 – 170.

Para ese trabajo dividiremos las fotografías en tres grupos: *Regionalista Abstracta*, que analizará las fotografías más cercanas a la rutina de O’Keeffe en Nuevo México analizando su vestimenta y pensando el nombre dado por Corn de “regionalista moderna” al atuendo de la artista. *Tributo a Stieglitz* analiza las imágenes que buscan recordar la estética de las fotografías de Stieglitz, que retratan a O’Keeffe con atuendos semejantes y trabajan con elementos que eran igualmente importantes para el fotógrafo –la geometría, el tratamiento de la luz, etc. Por último, se analizarán en *The Great American Artist* las imágenes icónicas de O’Keeffe que la convirtieron en un símbolo del arte moderno estadounidense.

3.1. Regionalista Abstracta

Al inicio de la década de 1940 Georgia O’Keeffe empezó su amistad con Maria Chabot, propietaria de un rancho en Abiquiu, Nuevo México, lugar donde se hospedó en los veranos de 1941 a 1944. Chabot era fotógrafa aficionada y fue responsable por encontrar y por supervisar la construcción de las propiedades de O’Keeffe en Nuevo México.

La importancia del registro fotográfico de Chabot es por la posibilidad de ver O’Keeffe con su ropa de uso diario y para sus expediciones. Uno de los lugares favoritos de la artista fue nombrado por ella como “Black Place” por los colores de las montañas.⁵⁷ Ir allá podía tomar varios días y se requería ropa adecuada para caminar y soportar los cambios climáticos. Según Corn el atuendo elegido por O’Keeffe en Nuevo México se puede llamar “regionalista moderna” por haber adaptado el atuendo de una *cowgirl* a su “estética moderna minimalista”:

O’Keeffe, coming every summer to this new landscape, slowly altered her East Coast summer look and adopted regional dress. Her style became, we could say, that of a Regional Modernist. She assimilated the basics of the cowgirl look – blue jeans, long-sleeved shirts, boots, sneakers, leather jacket, brimmed hats – but remained true to her minimalist modern aesthetic by avoiding the

⁵⁷ “El interés de O’Keeffe en el White Place cercano fue eclipsado por su interés en un grupo de colinas bajas y oscuras en un área desolada, a unas 150 millas al oeste de Ghost Ranch, que ella llamó Black Place y al que seguía regresando para pintar durante un período de trece años ” Traducción propia – “O’Keeffe’s interest in the nearby White Place was eclipsed by her interest in a group of low, dark hills in a desolate area, some 150 miles west of Ghost Ranch, that she called the Black Place and to which she kept returning to paint over a thirteen-year period” Barbara Buhler Lynes, Lesley Poling-Kempes and Frederick W. Turner. *Georgia O’Keeffe And New Mexico: a sense of place* (New Jersey: Princeton University Press, 2004), 45.

extremes of western chic: no fringe to her shirts or suede jackets, no spurs, no cowboy boots, no studded leather belt, and if she wore a bandana it engulfed her head but was never worn rancher-style around her neck.⁵⁸

Para la autora, O’Keeffe era minimalista en su manera de vestir principalmente en la época de las fotografías de Stieglitz cuando no utilizaba accesorios, arreglos en el pelo ni maquillaje. Esas preferencias siguieron en su atuendo de Nuevo México, así que llamarle minimalista está relacionado a la simplicidad de sus atuendos si comparados a la ropa popular de la época o, en este caso, a lo que se veía comúnmente en Nuevo México. El minimalismo para este trabajo también está relacionado a la supresión de detalles en la pintura abstracta. En una fotografía del año 1944 (**FIG. 18**), Chabot muestra a O’Keeffe en el “Black Place”. Ella está agachada al centro de la imagen, mirando hacia la cámara, en el centro de la composición, sonriendo y abraza a un gato siamés.



Fig. 18 – «Georgia O’Keeffe at the Black Place», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de marzo de 2021,

https://collections.okeeffemuseum.org/archive/component/aspace_ab8d1caceb401ecc3b0bcd2778b71086/

⁵⁸ “O’Keeffe, que venía todos los veranos a este nuevo paisaje, modificó lentamente su estilo veraniego de la costa este y adoptó la vestimenta regional. Su estilo se convirtió, podríamos decir, en el de una Regional Modernista. Ella asimiló los conceptos básicos del look vaquero – jeans azules, camisas de manga larga, botas, zapatillas, chaqueta de cuero, sombreros de ala – pero se mantuvo fiel a su estética moderna minimalista al evitar los extremos de la elegancia occidental: sin flecos en sus camisas o chaquetas de gamuza, sin espuelas, sin botas de vaquero, sin cinturón de cuero con tachuelas, y si usaba un pañuelo le envolvía la cabeza, pero nunca al estilo ranchero alrededor del cuello.” Traducción propia – Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 121.

Podemos identificar la primera prenda del atuendo, que es un sombrero negro de fieltro con alas planas y barbiquejo. El sombrero aparecerá en diversas fotografías futuras de O’Keeffe y en su bibliografía es comúnmente denominado *gaucho*, proveniente de América del Sur. Corn menciona que el sombrero fue importado de Sudamérica, pero la prenda a la que tuvo acceso para su investigación tenía dos etiquetas de tiendas masculinas de Estados Unidos.⁵⁹ En una publicidad de John B. Stetson Company de 1887 – nombre que aparece en una de las etiquetas – se enseñan diversos modelos semejantes a los vistos en fotografías de O’Keeffe, pero ninguno igual al modelo de la fotografía de Chabot. El anuncio menciona que la tienda manufacturaba sus propios sombreros, pero no si llegaba a importar.

Analizando el sombrero de la imagen propongo la posibilidad de identificarlo como un ejemplar más semejante a un sombrero *sevillano*, más cercano a la cultura española colonial. Nuevo México también fue territorio ocupado por españoles y la cultura seguía presente en el estado. El mismo sombrero también se podía –y se puede– encontrar en tiendas tradicionales de sombreros en México, como la tienda Tardan. Es posible que ese sombrero haya sido conocido con el nombre de *gaucho* en Estados Unidos, aunque se trate del modelo *sevillano*.

En la fotografía también vemos un pañuelo negro o azul marino alrededor del cuello, probablemente de algodón y con un patrón de estampado de bolitas blancas. Esa es la única prenda en el atuendo que contiene un estampado, algo muy poco común en la ropa de la pintora. Su empleo no era solamente decorativo –en el caso de la fotografía, amarrado alrededor del cuello de la camisa– sino también práctico. Era común su utilización principalmente por mujeres en Nuevo México y otras áreas desérticas para proteger el cabello de las tormentas de arena –en otras imágenes O’Keeffe aparecerá con el lienzo bajo el sombrero para proteger su cabello. Se encuentran varios modelos en el acervo de ropa encontrado en el Museo Georgia O’Keeffe. La camisa tal vez sea el elemento del atuendo de la fotografía más parecido a lo que vestía O’Keeffe en Nueva York, cuando era retratada por Stieglitz. No es posible identificar la tela. Se encontraron varios modelos de camisas de mezclilla en su casa, sin embargo, en la imagen de Chabot solo se puede identificar mezclilla en su pantalón.

⁵⁹ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 126.

Según Christine Bard a finales del siglo XIX e inicios del XX el uso del pantalón por mujeres todavía era recriminado.⁶⁰ Es posible que O’Keeffe haya empezado a vestir pantalones de mezclilla al mudarse a Nuevo México y al ver a otras mujeres utilizándolo, dado que no aparece usando ese tipo de prenda en fotografías de Stieglitz. El primer pantalón de mezclilla para mujeres fue hecho por Levi’s en 1934⁶¹, pensado en las mujeres de los ranchos y haciendas de Estados Unidos que en ocasiones terminaban por utilizar los pantalones de sus esposos. O’Keeffe aparece vistiendo un pantalón de mezclilla el registro de Chabot. No se sabe si esa prenda en específico era Levi’s, pero la marca aparece en diversos modelos en el acervo de la artista (**FIG. 19**).

Los zapatos son los últimos elementos que se pueden identificar en la imagen. O’Keeffe desde joven tuvo una preferencia por zapatos sin tacón, lo que se puede ver en algunas imágenes tomadas por Stieglitz (**FIG. 20**) y las de los fotógrafos que comenzaron a retratarla en Nuevo México. Estos zapatos no parecen hechos especialmente para caminar largas distancias o suelos irregulares, dado que tienen la suela delgada y son parcialmente abiertos en el empeine, con un listón para cerrar.



Fig. 19 – «Pants; Denim Jeans, 1950s», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/7377/>

Fig. 20 – «Georgia O’Keeffe, 1918-1919», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 05 de febrero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/6605/>

⁶⁰ “En el siglo XIX el simple hecho de que una mujer lleve un pantalón la asimila a una travestida cuyo género (masculino) ya no se corresponde con su sexo; es una perturbación intolerable.” Christine Bard, *Histórica Política del Pantalón* (México D.F: Tusquets Editores, 2012), 15.

⁶¹ «Celebrating 80 Years of Women’s Jeans», Levi’s Strauss & Co, consultado el 02 de julio de 2021, <https://www.levistrauss.com/2014/09/04/celebrating-80-years-of-womens-jeans/>

Otro fotógrafo que tomó fotos de O’Keeffe en sus expediciones al sur fue Ansel Adams.⁶² Él se especializó en paisajes principalmente en el Parque Nacional Yosemite, donde también tomó una fotografía de la artista en una expedición que hicieron en 1938 (**FIG. 21**).

Sus imágenes son anteriores a las de Chabot, pero muestran un atuendo muy semejante. El sombrero que usa parece ser el mismo, así como el pantalón también se ve de mezclilla. La imagen está más posada que las de Chabot, con O’Keeffe mirando hacia un lado y acostada en un árbol.

Su camisa es de un estampado de bolitas que forman imágenes de rombos, un patrón geométrico que se puede relacionar con sus intereses. Aunque esté saliendo de su zona de confort en relación con su vestimenta por utilizar estampa, busca algo estéticamente parecido a sus gustos. El atuendo es casi todo oscuro, pero al cubrir los hombros con un chal de color más claro crea un contraste.



Fig. 21 – «Georgia O’Keeffe at Yosemite, 1938», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 04 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5787/>

Fig. 22 – «Georgia O’Keeffe holding bones, 1937», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 07 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5786/>

⁶² «The Ansel Adams Gallery», consultado el 23 de julio de 2021, <https://www.anseladams.com>.

Adams también la acompañó a las expediciones para buscar huesos de animales en el desierto (**FIG. 22**), que resultaron en una colección y en la serie de trabajos de los huesos de pelvis. El atuendo es semejante, pero lleva una camisa más oscura con un color y material muy parecidos al pantalón –posiblemente de mezclilla.

El atuendo casi todo oscuro nos recuerda a cómo se vestía en Nueva York, pues además debemos considerar que en imágenes como esta, de 1937, O’Keeffe seguía viviendo oficialmente en Nueva York. Esto quiere decir que estos atuendos son una transición entre lo que vestía O’Keeffe en la ciudad y lo que empezará a vestir en Nuevo México.

O’Keeffe también fue acompañada en sus expediciones por Eliot Porter⁶³ en 1961. Porter vivía con su segunda esposa en Santa Fe desde 1946, así que cuando tomó las fotografías de O’Keeffe en una expedición ya llevaba 15 años conociendo Nuevo México.

Las imágenes de la expedición al Rio Colorado (**FIG. 23**) tienen un elemento que las anteriores analizadas en este trabajo no tenían: fueron hechas a color con la técnica de “impresión de imbibición de tinte”.⁶⁴ Serán interesantes de visualizar para identificar la adición del elemento del color en la ropa de O’Keeffe de Nuevo México.



Fig. 23 – «Trip down Colorado River with Georgia O’Keeffe and Porter family (Steve and Kathy)», Amon Carter Museum of American Art, consultado el 02 de abril de 2021, <https://www.cartermuseum.org/collection/trip-down-colorado-river-georgia-okeeffe-and-porter-family-steve-and-kathy-p1990515078>

Fig. 24 – «Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie’s II, 1930», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 14 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/77/>

⁶³ «Eliot Porter», Artnet, consultado el 20 de julio de 2021, <http://www.artnet.com/artists/eliot-porter/>

⁶⁴ «Dye Imbibition Prints», The Art Institute of Chicago, consultado el 05 de marzo de 2021, <https://archive.artic.edu/irvingpennarchives/dye-imbibition/>

La fotografía analizada no fue tomada en Nuevo México, dado que el Río Colorado no pasa por ese estado, pero la cadena de montañas que acompaña la expedición de O’Keeffe y Porter es muy semejante a la que estaba justo cerca de la casa de la artista. La diferencia de colores encontrada en las piedras es resultado de las capas geológicas formadas con el paso del tiempo. Esa diferencia de coloración fue vista en la obra pictórica de O’Keeffe, como en el lienzo de 1930 (**FIG. 24**) de *Black Mesa* que se puede traducir como “meseta negra”. Esa colina se extiende hasta encontrar la colina Maya en el estado de Colorado, donde también se encuentra el Río.

Al analizar *Black Mesa* se pueden identificar muchos más colores que en otras composiciones de O’Keeffe. El conjunto de montañas tiene tonos de azul, gris, marrón, rosa y verde. Tal vez en ese momento ella ya estaba lista para trabajar con más libertad y variaciones el último elemento trabajado por Dow: el color. Sus imágenes anteriores tenían una paleta de colores mucho más limitada, algo que también pudo haber sido estimulado por el paisaje que veía O’Keeffe.



Fig. 25 – «Jacket, Woman’s, 1940s-1950s», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 15 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/77/>

Fig. 26 – Eight Wrap Dresses. Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 234.

Los mismos colores de esta pintura se encontrarán en el ropero de O’Keeffe que hasta entonces era mayoritariamente blanco y negro, o al menos en los atuendos fotografiados por Stieglitz. Los azules se ven en las piezas de mezclilla que empiezan a multiplicarse en su ropero y el gris estaba presente desde Nueva York por ser una variación del negro con blanco, pero se ve en prendas de ropa fechadas como de los años que estaba en Nuevo México. El marrón, que es el color predominante en las montañas, se ve en un saco de los

años cuarenta o cincuenta (**FIG. 25**), que también tiene un forro color rosa muy parecido al de la pintura. El rosa será reproducido en uno de los vestidos seriados de O’Keeffe de los años 50 (**FIG. 26**) que enseguida mencionaremos. Y para finalizar, el verde aparece en pocas prendas de su acervo, pero también está presente en sus nuevas adquisiciones.

Lo que se ve es un aumento del número de colores en su producción artística, de la cantidad de colores en el paisaje que veía, al mismo tiempo que en su guardarropa. Esto se puede relacionar con lo que menciona Dow, dado que O’Keeffe ahora ya dominaba la forma –línea y *notan*–, pudiendo así agregar más color. En el caso de la ropa, la forma es el patrón. La ropa que O’Keeffe utilizaba en Nuevo México podía tener colores diferentes, pero con patrones semejantes a los de la ropa que utilizaba en Nueva York. Los materiales también podían variar levemente, principalmente por las demandas climáticas de donde vivía ahora. Otra razón posible para la diversificación de color de su ropero es la mayor variedad que trajo el fin de la Segunda Guerra Mundial.⁶⁵

Volvamos a las imágenes de la expedición de Porter (**FIG. 23**) para visualizar el último elemento del atuendo que son los zapatos. En el catálogo del museo se encuentra un par de tenis de la marca estadounidense New Balance (**FIG. 27**) muy semejantes a los utilizados en la fotografía, catalogada como *circa* 1963. Eso puede querer decir que son los mismos zapatos vistos en la fotografía de 1961 o que probablemente O’Keeffe volvió a comprar el mismo modelo por haberle gustado mucho.



Fig. 27 – «Shoes; Sneakers, ca. 1963», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 21 de abril de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/7364/>

Fig. 28 – «My Front Yard, Summer, 1941», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1020/>

⁶⁵ Corn, *Georgia...*, 137.

Al mudarse a Nuevo México, parte de su rutina consistía en largas caminatas en la mañana y gran parte de su trabajo pictórico de paisaje fue realizado a una distancia caminable desde su casa, lo que nos hace pensar que el efecto al ver una pintura a través de nuestros ojos de espectadores sea muy parecido al de O’Keeffe cuando salía a caminar. Una evidencia son los nombres dados a algunas pinturas (**FIG. 28**), como esta de 1941 que se llama *My Front Yard*. En esta composición predomina el verde que para el estudio de color hecho por Kandinsky era un color que se relacionaba con la tranquilidad. El paisaje verde la pudo haber tranquilizado de la vida de Nueva York.

Parte de su rutina también tuvo que ver con la alimentación. Al planear su casa ya contemplaba que quería plantar parte de sus alimentos, dado que vivía lejos de Santa Fe e ir a comprar víveres representaba un viaje largo y complicado. Su preocupación por la dieta y el ejercicio empezó a inicios de los años cuarenta⁶⁶.

Margaret Wood, que trabajó en la casa de O’Keeffe, escribió un libro con las recetas favoritas de la artista en el que recuerda cómo era la rutina de la pintora en los años que vivió ahí. Menciona los ejercicios diarios, las caminatas, cómo preparaba su comida en las diferentes épocas del año e incluso cómo se vestía. Al ver el registro de su dieta y la descripción de los platillos, es posible identificar en ellos características semejantes a las de su arte y ropa:

This salad was served in a shallow white bowl. All meals were served on plain white china. Salt cellars were small, white, porcelain, footed sake cups with tiny shell spoons. The silverware was a simple style in stainless steel. Napkins were fringed white cotton. They were made soft by many washings and were kept perfectly white with continuous care. Straw mats in natural or bright colors completed the usual table setting.⁶⁷

⁶⁶ Robinson, *Georgia...*, cap. 27, p. 5.

⁶⁷ “Esta ensalada se sirvió en un tazón blanco poco profundo. Todas las comidas se sirvieron en porcelana blanca. Los saleros eran tazas pequeñas, blancas, de porcelana, con patas para sake, con diminutas cucharas de concha. Los cubiertos eran de un estilo sencillo en acero inoxidable. Las servilletas eran de algodón blanco con flecos. Se suavizaron con muchos lavados y se mantuvieron perfectamente blancos con un cuidado continuo. Esteras de paja en colores naturales o vivos completaban el decorado habitual de la mesa.” Traducción propia – Margaret Wood, *A Painter’s Kitchen: recipes from the kitchen of Georgia O’Keeffe* (New Mexico: Museum of New Mexico Press, 2009), 10.

Hay recetas con pocos ingredientes y algunas con ingredientes del mismo color –en el caso de las ensaladas de diferentes tipos de hojas verdes. Así como en su arte, tenía una paleta de colores limitada, su comida daba valor al sabor de los vegetales salidos de su huerta.

Ya con esos ejemplos y volviendo al atuendo de Nuevo México de O’Keeffe, que Corn denomina *regionalista moderna*, me gustaría ser más específica considerando aquí no solo el atuendo, sino la nueva vida que O’Keeffe empezó a crear. Su dieta, su casa y su rutina tuvieron la misma atención que su ropa y su pintura, además de recibir descripciones semejantes.

Los adjetivos *austero*, *minimalista*, *simple* siguen siendo mencionados en las descripciones de todos los aspectos de la vida de O’Keeffe, así como los adverbios *poco*, *menos* y *solamente*. Como ya hemos visto, la práctica abstraccionista de la artista tenía que ver con quitar detalles innecesarios, enfocarse en las formas, hacer un uso moderado del color, etc. Cuando pintó el paisaje de Nuevo México, excluyó elementos y lo redujo a formas y colores, quitando detalles como personas que podían haber pasado por donde estaba, detalles muy pequeños no importantes, algunas texturas de plantas y suelo, representando un paisaje demasiado limpio para ser realista. Al cocinar no agregó muchos condimentos, ni en su ropa puso estampados, accesorios o peinados. ¿No sería también posible pensar que O’Keeffe era una *regionalista abstracta*?

Después de algunos años en Nuevo México y con su fama en aumento, O’Keeffe fue del interés de muchos otros artistas que querían fotografiarla. Aún así, las imágenes de Stieglitz seguían siendo muy conocidas y es de esperar que algunos de estos fotógrafos quisieran seguir su trabajo en el nuevo ambiente de O’Keeffe.

3.2. Tributo a Stieglitz

Pensar en hacer un tributo a Stieglitz no implica necesariamente referirnos a una copia de sus trabajos. Después de él, ningún artista logró su nivel de intimidad con O’Keeffe en las fotografías. Cuando se habla de un tributo se piensa en la creación de imágenes que se pueden relacionar con su trabajo, y por lo tanto con atuendos semejantes de la modelo.

Un fotógrafo que acompañó a O’Keeffe por muchos años en Nuevo México fue Todd Webb.⁶⁸ Sus imágenes fueron tomadas entre los años de 1954 y 1981.⁶⁹ Ansel Adams fue maestro de Webb y el fotógrafo fue parte de un *camera club* en Detroit.

Una de las primeras imágenes de Webb (**FIG. 29**) es del año de 1954, en una visita del artista francés Amédée Ozenfant a Nuevo México. O’Keeffe aparece vistiendo un atuendo formal compuesto de blazer y falda, semejante a algunas piezas encontradas en su acervo (**FIG. 30**). Corn señala que O’Keeffe era muy moderna en su forma de vestir, pero seguía creyendo que la falda era una pieza más apropiada para visitas a la ciudad o reuniones formales.⁷⁰ En este caso es posible que la visita de un artista extranjero la haya motivado a utilizar su vestimenta formal.



Fig. 29 – «Georgia O’Keeffe with Ozenfant in Mary Callery’s Garden, 1954», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 04 de abril de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5910/>
Fig. 30 – «Jacket, Suit, Mar 19 1968», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 02 de febrero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1767/>

⁶⁸ «About», Todd Webb Archive, consultado el 05 de marzo de 2021, <https://www.toddwebbarchive.com/about>

⁶⁹ En el archivo de Todd Webb aparecen los años 1955 y 1981, pero en el Museo Georgia O’Keeffe está catalogada una fotografía del año 1954 tomada por Webb.

⁷⁰ «En algún nivel, incluso siendo una aventurera vestida, nunca descartó las reglas que se impuso desde muy temprano, y que sin duda fueron una actitud persistente de ~~las~~ decoro aprendidas en su juventud: los pantalones eran para usar en la casa y localmente, pero no para viajar a zonas urbanas. ~~centros~~. Y a menudo vestía trajes con faldas para fotógrafos masculinos que tenían una edad más cercana a ella y a quienes conocía desde hacía mucho tiempo » Traducción propia – “At some level, even as an adventurous dresser she never discarded rules she set for herself very early on, and which no doubt were a lingering attitude from proprieties learned in her youth: pants were for around the house and locally but not traveling to urban centers. And she often wore suits with skirts for male photographers who were closer to her in age and whom she had known for a long time” Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 250.

En el acervo de su museo aparecen otros conjuntos de trajes semejantes al que hemos mostrado anteriormente. Este puede ser considerado uno de los “uniformes” que utilizó Georgia O’Keeffe durante toda su vida y seguirán siendo vistos en otras imágenes. Continúa la forma del patrón que tenía desde Nueva York, así como la utilización de una camisa blanca para contrastar. La *repetición* de este atuendo hizo que siguiera utilizándolo con pequeñas *variaciones*. Su uso fue tan constante que incluso el diseñador español Balenciaga realizó una versión de su uniforme hecho a medida para la artista, también presente en el acervo del museo.

Un año después de la imagen de O’Keeffe con Ozenfant, Webb empezó a retratarla. En una de 1957 (**FIG. 31**) se puede identificar la huella de Stieglitz. Es un retrato muy cercano, centralizado, con O’Keeffe mirando hacia la cámara, pero un poco distante y misteriosa. Lleva el cabello recogido hacia atrás, el vestido con cuello de camisa con un detalle circular discreto: un broche plateado.

La utilización de accesorios ocurrió de manera discreta, como hemos visto. Al mudarse al sur, además de sombrero y pañuelo, aparecieron los broches *navajo* (**FIG. 32**), un cinturón hecho en Taxco, México, y un broche creado por Alexander Calder.



Fig. 31 – «Georgia O’Keeffe, 1956», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 19 de abril de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5912/>

Fig. 32 – «Navajo Buttons, Early 20th century», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 23 de julio de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/7542/>

La cultura navajo está presente en el noroeste de Nuevo México, así como en partes de los estados de Arizona y Utah. La tradición platera data del siglo XIX, con el contacto entre esa

cultura y los españoles que ahí residían.⁷¹ O’Keeffe transformó botones de plata en broches y los utilizó como un detalle contrastante en sus atuendos que seguían casi monocromáticos.

Si volvemos a una imagen tomada por Stieglitz (**FIG. 8**) podemos ver el botón plateado y cómo O’Keeffe lo sostenía con los dedos. En una fotografía de Stieglitz de 1930 (**FIG. 33**), O’Keeffe lleva dos pequeños botones cerrando el cuello de una camisa, así como en otra imagen (**FIG. 34**) aparece utilizando un botón más grande, pero dorado. Para Corn, la utilización de accesorios principalmente plateados fue una elección que pudo tener que ver con el color del cabello de O’Keeffe al envejecer.⁷²



Fig. 33 – «Georgia O’Keeffe, ca. 1930», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 11 de marzo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/6624/>

Fig. 34 – «Reproduction of Georgia O’Keeffe by Alfred Stieglitz», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 09 de marzo de 2021, https://collections.okeeffemuseum.org/archive/component/aspace_ref71_5kc/

Volviendo a las imágenes de Webb, el mismo año de 1956 el fotógrafo retrata a O’Keeffe frente a uno de los principales temas de sus pinturas: la puerta de la *salita* de su casa (**FIG. 35**). La composición no es especialmente parecida a las de Stieglitz, pero Webb empieza a hacer algo que este hacía: integrar a O’Keeffe en su obra.

La serie de pinturas de esta puerta empieza en 1946 con un dibujo en papel y lápiz. En el documental de Miller Adato la artista menciona que en el momento en que vio la

⁷¹ «Navajo Silversmith History», Durango Silver Company, consultado el 27 de julio de 2021, <https://www.durangosilver.com/navajosilversmithhist.htm>

⁷² Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 126.

puerta decidió comprar la propiedad. Las pinturas de la puerta tienen una forma simple, pero con variaciones según la estación del año, el ángulo y el humor de O’Keeffe.

En la fotografía de O’Keeffe, además del broche plateado, se puede ver un cinturón utilizado en la cintura del vestido. Como ya hemos mencionado, la silueta de O’Keeffe casi nunca estaba marcada, lo que muestra un cambio, además del uso de dos accesorios diferentes. El cinturón de la imagen fue hecho por Héctor Aguilar en Taxco (**FIG. 36**).⁷³



Fig. 35 – «Georgia O’Keeffe in front of Abiquiu House Salita Door, 1956», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 02 de febrero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5911/>

Fig. 36 – «Belt, ca. 1950», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 23 de junio de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/7540/>

En los lienzos de su puerta O’Keeffe volvió a aplicar la *variación a través de la repetición*. En *Patio Door with Green Leaf*, de 1956 (**FIG. 37**), la paleta de colores se puede reducir a negro, un tono de azul, tres de marrón y dos de verde. En los textos de Kandinsky y Dow el arte abstracto trabaja con una representación en dos dimensiones, lo que se ve en esa pintura. La hoja verde en medio de la pintura sugiere movimiento, tal vez del viento por una hoja cayendo de un árbol por ejemplo.

Al analizar los colores que utiliza, el uso del azul y el verde es muy pequeño, pero puede recordar el “descanso” que el ojo necesita, mencionado por Kandinsky. El negro para el autor es un color que transmite un silencio sin esperanza, lo que tal vez inclinó a O’Keeffe a utilizar colores más claros para neutralizar la puerta. De hecho en sus pinturas

⁷³ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 137.

en Nuevo México utiliza muy poco los colores extremadamente oscuros, lo que era más común en sus trabajos hechos en Nueva York, así como en su ropa.



Fig. 37 – «Patio Door with Green Leaf, 1956», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 12 de enero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/28/>

Fig. 38 – «In the Patio V, 1948», Museo Tamayo, consultado el 09 de enero de 2021, <http://old.museotamayo.org/obra/in-the-patio-v>

En *In the Patio V*, de 1948, pintura presente en la colección del Museo Tamayo (**FIG. 38**), el negro de la puerta es sustituido por un verde a través del contraste entre sombra y sol. En algunas fotografías O’Keeffe ya había intentado registrar qué formas se lograban por el contacto con el sol en la pared que contiene la puerta.

Al contrastar sombra y luz con una paleta de colores reducida, la pared de adobe se oscurece con la sombra, mientras la puerta se vuelve de un verde intermedio –ni tan claro ni tan oscuro. Para Kandinsky el verde también puede hacer referencia a un cambio de estación del año.⁷⁴

La mano, de acuerdo con Dow, debe trabajar para el deseo del pintor, lo que queda claro en esa representación: casi ninguna línea es totalmente recta, dadas las características de ese tipo de construcción. Las pinturas de la puerta negra presentan líneas irregulares a propósito, dado que ese era el deseo de O’Keeffe: representar la pared de adobe que fue

⁷⁴ “El verde, el color del verano, cobra vida después de que los meses invernales de tormenta y estrés quedan atrás, y la naturaleza, la actividad febril y el crecimiento de la primavera olvidada, se hunde satisfecho para descansar”. Traducción propia – “Green, the colour of summer, comes to life after the winter months of storm and stress are left behind, and nature, the febrile activity and growth of springtime forgotten, sinks satisfied to rest.” Kandinsky, *On the Spiritual...*, 66.

construida por un ser humano y sus propias manos. La única línea que es totalmente recta es la que la naturaleza hizo: la que es provocada por el sol al cortar la pared con una línea diagonal.

Poco a poco, Webb fue integrando a O’Keeffe a su obra y su espacio. Mientras Stieglitz buscaba luces en la ciudad, Webb las encontraba en la naturaleza, que también era un paisaje de O’Keeffe (**FIG. 39**). Así como Stieglitz encontraba luces diagonales y rectas en el paisaje de Nueva York, Webb encuentra luces curvas que siguen las montañas y otras formas encontradas por O’Keeffe en el paisaje. En *Winter Road I*, de 1963 (**FIG. 40**), O’Keeffe logra reducir la imagen de la carretera cubierta de nieve a una línea curva y dos colores.

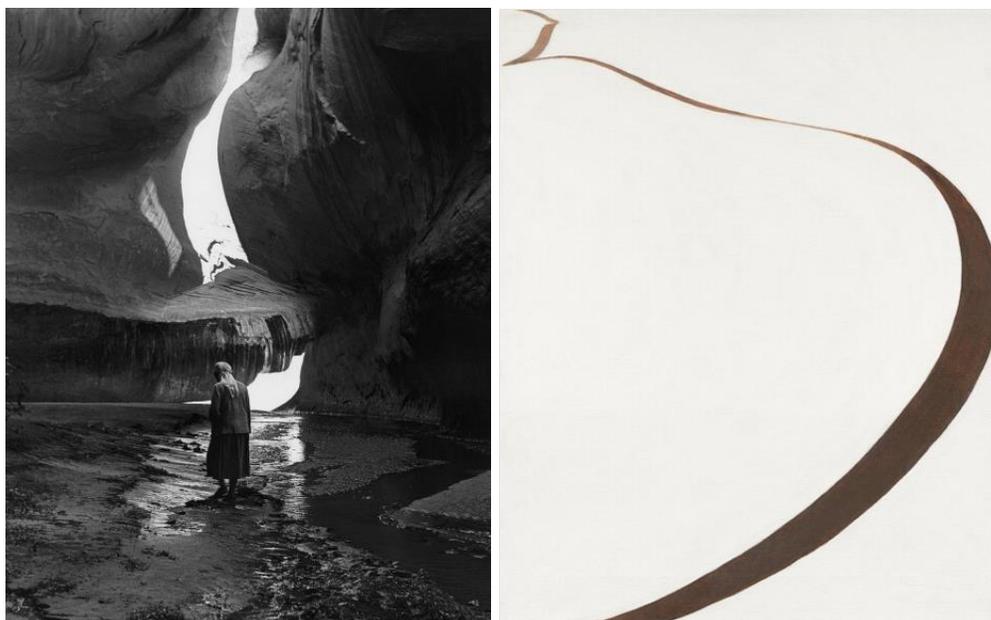


Fig. 39 – «O’Keeffe in the Canyon, 1964», Todd Webb Archive, consultado el 20 de julio de 2021, <https://www.toddwebbarchive.com/archive/georgia-o-keeffe-1955-1981>

Fig. 40 – «Winter Road I, 1963», National Gallery of Art, consultado el 01 de agosto de 2021, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.91449.html>

Sería injusto decir que todas las imágenes de Webb se reflejaban en Stieglitz, pero también es difícil ignorar la posible influencia. Sus fotografías la retrataron por más de 20 años, en una época que la artista iba envejeciendo, un proceso que Stieglitz no pudo ver. Le tomó fotografías cocinando (**FIG. 41**) y cuidando a sus perros (**FIG. 42**).

Esta última imagen, de las pocas a color que fueron tomadas a la artista, muestra un vestido de la marca finlandesa Marimekko⁷⁵ (FIG. 43). Webb la ubica cerca de flores del mismo color de las líneas del vestido, al tiempo que indirectamente muestra que O’Keeffe empieza a abrirse a colores y estampados –aunque sean sólo líneas– y a encontrar prendas de ropa a su gusto en tiendas que producen *prêt-à-porter*. El patrón de líneas en la ropa también se ve en su elección del delantal que usa para cocinar.



Fig. 41 – «Georgia O’Keeffe in Ghost Ranch Kitchen, 1962», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de agosto de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5954/>

Fig. 42 – «Georgia O’Keeffe and Chows in Abiquiu Garden, ca. 1962», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 03 de agosto de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5969/>

Fig. 43 – «Smock, Dress and Sash, Belt, 1950s, 1953-1960s», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 29 de mayo de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/1811/>

En las imágenes de Webb también aparecen algunos de los vestidos seriados de O’Keeffe. El modelo es un vestido semejante a una bata abierta que se cierra con un cinturón de la misma tela. O’Keeffe pide que se hagan varios de diferentes colores (FIG. 26) y en algunos casos utiliza uno sobrepuesto al otro para crear contrastes con su ropa. En una imagen frente a *Sky Above Clouds II* (FIG. 44), la artista aparece utilizando un vestido de esta serie con un estampado de líneas.

En estas dos imágenes aparece el vestido y el broche de Alexander Calder. Como lo considera el accesorio favorito de O’Keeffe, tanto que pidió que se hiciera una versión en

⁷⁵ «Finnish Design House», Marimekko, consultado el 03 de agosto de 2021, <https://www.marimekko.com/>

plateado en su viaje a India,⁷⁶ dada su preferencia por accesorios de este color al final de su vida.

La última imagen de Webb es la que tomó de O’Keeffe en el estudio de Juan Hamilton, quien era su asistente en esa época (**FIG. 45**). O’Keeffe aparece utilizando un conjunto de blazer y falda. Está de espaldas, se ve su cabello del color de los tonos de gris de la imagen, el paisaje al fondo de la composición semejante a sus pinturas y una forma triangular –o una V invertida– en el techo del edificio. Las formas geométricas se ven por todos partes –círculos, triángulos, rectángulos– mientras el cuerpo de O’Keeffe forma una silueta casi toda negra.



Fig. 44 – «Georgia O’Keeffe in front of ‘Sky above clouds II’, 1963-1984», The Georgia O’Keeffe Museum, consultado el 11 de febrero de 2021, <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5991/>

Fig. 45 – «Georgia in Juan Hamilton’s Studio, 1981», Todd Webb Archive, consultado el 25 de marzo de 2021, <https://www.toddwebbarchive.com/archive/georgia-o-keeffe-1955-1981>

Esta imagen tiene muchos elementos que se pueden asociar a la carrera de O’Keeffe, así como a las imágenes de Stieglitz. Parece presentar impersonalidad por no mostrar el rostro, pero se considera que en esa época O’Keeffe veía muy poco –la imagen fue tomada cinco años antes de su muerte.

En su última imagen de O’Keeffe, Webb no sólo hace un tributo a Stieglitz, sino que integra a la artista a su espacio, al paisaje, posiciona su cuerpo logrando un balance de

⁷⁶ Corn, *Georgia O’Keeffe...*, 126.

oscuro y claro y la presenta como la vio –él vio a la artista, aunque ella no lo podía ver muy bien.

3.3. *The Great American Artist*

Después de años de fama acompañada por Stieglitz, O’Keeffe tuvo un tiempo de descanso de la prensa. Se tomó algunos años para organizar la colección de arte de su esposo y luego adaptarse a su nuevo espacio, sin muchas exhibiciones y atención.

La segunda ola feminista empieza en Estados Unidos en los años 60. Mientras que la primera buscaba principalmente el sufragio universal, la segunda se enfocaba en estudiar acerca de la desigualdad entre hombres y mujeres, como la diferencia de salarios, la represión sexual, etc.⁷⁷ Con una mayor atención hacia los derechos de las mujeres, nuevas artistas aparecieron, así como un deseo de estudiar a las artistas que trabajaban sin la misma atención que los artistas hombres.

Georgia O’Keeffe fue un nombre que volvió a aparecer como un gran ejemplo de arte femenino e independencia por ser una artista que había podido vivir de su arte. La atención se volcó hacia ella, además que la idea de la igualdad entre los sexos siempre le pareció importante:

She wrote to the sculptor Malvina Hoffman: ‘It is the only cause I get much interested in outside my own work’. In 1944, O’Keeffe sent a lucid and impressive letter to Eleanor Roosevelt, gently chiding her for opposing the Equal Right Amendment. ‘It seems to me very important to the idea of true democracy – to my country – and to the world eventually – that all men and women stand equal under the sky – I wish that you could be with us in this fight.’⁷⁸

Con esto también regresaron las connotaciones sexuales en su trabajo. Las imágenes sexuales femeninas que anteriormente fueron vistas con una mirada freudiana, ahora se

⁷⁷ «Feminism: The Second Wave», National Women’s History Museum, consultado el 01 de agosto de 2021, <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-second-wave>

⁷⁸ “Le escribió a la escultora Malvina Hoffman: “Es la única causa que me interesa mucho fuera de mi propio trabajo”. En 1944, O’Keeffe envió una lúcida e impresionante carta a Eleanor Roosevelt, reprendiéndola amablemente por oponerse a la Enmienda de Igualdad de Derechos. ‘Me parece muy importante para la idea de la verdadera democracia - para mi país - y para el mundo eventualmente - que todos los hombres y mujeres sean iguales bajo el cielo - Desearía que pudieran estar con nosotros en esta lucha.’” Traducción propia – Robinson, *Georgia O’Keeffe...*, cap. 31, 19-20.

veían como una contemplación del cuerpo femenino. Judy Chicago exageró esa visión al incluir a O’Keeffe en su obra *The Dinner Party* de 1979.⁷⁹ La obra consiste en una mesa en forma triangular con treinta y nueve platos simbolizando mujeres importantes en la historia. O’Keeffe fue la única de estas mujeres que seguía viva, y su plato traía una imagen floral sexualizada.

La lista de fotógrafos interesados en tomarle fotografías aumentaba. No todos llegaron a la cercanía de los mencionados en los apartados anteriores y muchos iban por una sola ocasión a fotografiarla. O’Keeffe los recibía con una agenda muy estricta para darle tiempo de pensar cómo quería verse y elegir en qué revistas aparecer.

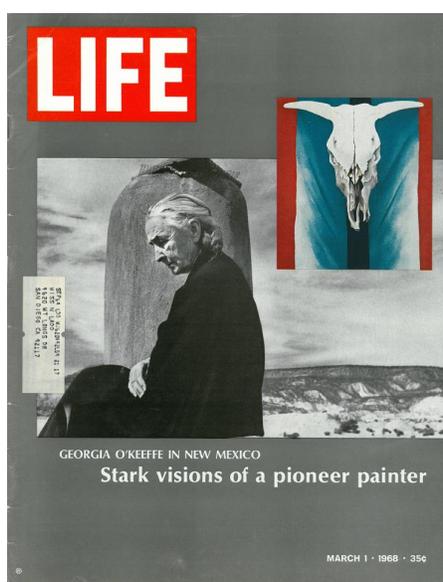


Fig. 46 – «LIFE Magazine Georgia O’Keeffe Cover 1968», Black Diamond Curio, consultado el 02 de agosto de 2021, <https://www.blackdiamondcurio.com/products/life-magazine-georgia-okeeffe>

*Life*⁸⁰ es una de las revistas estadounidenses más famosa por sus fotografías, principalmente a partir de los años treinta. En 1966 la revista envía a John Loengard⁸¹ a Nuevo México a fotografiar a Georgia O’Keeffe, lo que resulta en 13 páginas de imágenes en la edición de marzo de 1968.⁸² El fotógrafo trabajó para la revista de los años sesenta a los ochenta como editor de fotografía. Vivió toda su vida en Nueva York y eso lo coloca en la descripción de

⁷⁹ «Brooklyn Museum: The Dinner Party by Judy Chicago», Brooklyn Museum, consultado el 02 de agosto de 2021, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

⁸⁰ «The Most Iconic Photographs of All The Time», LIFE, consultado el 11 de agosto de 2021, <https://www.life.com>

⁸¹ «John Loengard – Photographs», John Loengard, consultado el 01 de agosto de 2021, <https://johnloengard.com>

⁸² «O’Keeffe: Stunning Photographs of the Artist at Home», LIFE, consultado el 01 de agosto de 2021, <https://www.life.com/arts-entertainment/georgia-okeeffe-photographs-story/>

Corn como un fotógrafo externo, cuyas imágenes muestran a O’Keeffe como un mito para el arte moderno estadounidense.

La imagen de la portada de la revista (**FIG. 46**) muestra a O’Keeffe sentada con una prenda grande de ropa negra, que puede ser uno de sus vestidos seriados, una capa como las que utilizaba en las imágenes de Stieglitz o un kimono. Su cuerpo desaparece en la ropa, mientras su rostro está de perfil, pensativa. Atrás se ve el paisaje, pues está sentada en la terraza de su casa. El ángulo de la fotografía nos hace creer que su figura es mucho más grande que el detalle del paisaje.

En la portada de la revista, la fotografía fue acompañada por la frase “Stark Visions of a Pioneer painter” y la pintura *Cow’s Skull: Red, White, and Blue* de 1931. La narrativa construida a través de las fotografías, la pintura y el texto ponen a O’Keeffe como *pionera* y una artista experimentada, pero sobretodo, estadounidense. Con esa portada O’Keeffe se estableció como un ícono del arte de Estados Unidos.

La pintura impresa en la portada tiene los colores de la bandera de Estados Unidos y una osamenta de vaca que O’Keeffe encontró en sus expediciones en el desierto. Para ella, esos huesos no representaban exactamente la muerte, sino el clima del desierto y el país que ella conocía y celebraba. Esta pintura es su manera de mostrar su nacionalismo:

First I painted a horse’s head. Then I got this cow’s head and I had the cow’s head painted against the blue and I thought well I have to do something else about that and that was the time that the men were all talking about the great American novel, the great American play, the great American poet, was the great American everything and I thought they didn’t know anything about America, a lot of them had never been across the Hudson. So I thought I’ll make my picture a red, white and, you know, I’ll make it an American painting for these people that don’t go across the Hudson and this was my painting. I put a red stripe down the each side entertain me but I don’t think anybody else caught on to it for quite a while.⁸³

⁸³ “Primero pinté la cabeza de un caballo. Luego obtuve esta cabeza de vaca y pinté la cabeza de vaca contra el azul y pensé que tenía que hacer algo más al respecto y ese fue el momento en que los hombres estaban hablando de la gran novela estadounidense, la gran obra de teatro estadounidense, el gran poeta estadounidense, era el gran todo estadounidense y pensé que no sabían nada sobre Estados Unidos, muchos de ellos nunca habían cruzado el Hudson. Así que pensé en convertir mi imagen en rojo, blanco y, ya sabes, la convertiré en una pintura estadounidense para esta gente que no cruza el Hudson y esta era mi pintura. Puse una franja roja en cada lado para entretenerme, pero no creo que nadie más se haya dado cuenta durante bastante tiempo.” Traducción propia «Georgia O’Keeffe: Portrait of an artist», Perry Miller Adato, 1977, consultado el 05 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=4Xd-VrNFvx4>. 08:30min – 09:21min - Transcripción

En este punto su fama se relacionaba al mismo tiempo con su imagen, su arte, su historia y también su vestimenta. Las imágenes de Loengard no ponen especial atención en cómo la artista está vestida, mostrando pocos detalles de su atuendo. En todas las imágenes O’Keeffe aparece vistiendo predominantemente negro, y sus retratos no están muy enfocados en su figura.

En una imagen en la que O’Keeffe aparece sentada en su cama (**FIG. 47**) con los ojos cerrados y con un libro en las manos, podemos ver el contraste creado por dos de sus vestidos seriados. El contraste se ve a través de las sábanas totalmente blancas de su cama y el estampado discreto de la alfombra. En este punto, la atención que O’Keeffe ponía en su casa, su ropa y su arte era casi la misma.

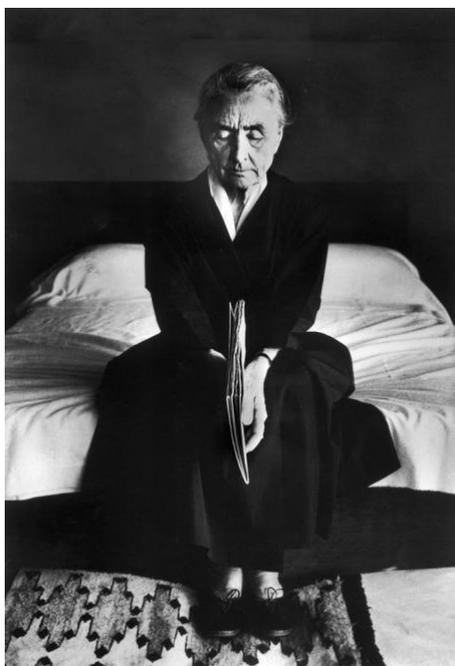


Fig. 47 – «Georgia O’Keeffe in the bedroom at Abiquiu», LIFE, consultado el 02 de agosto de 2021, <https://www.life.com/arts-entertainment/georgia-okeeffe-photographs-story/>

Fig. 48 – «Tracing Georgia O’Keeffe’s Influence on Fashion», Vogue, consultado el 02 de agosto de 2021, <https://www.vogue.com/article/georgia-o-keeffe-style-fashion-influence>

Después de años de trabajo, incluso después de su muerte, el legado de O’Keeffe continúa. En 2014 la pintura *Jimson Weed/White flower no. 1* fue vendida por 44 millones de dólares⁸⁴, la cifra más alta para una artista mujer. En términos de imagen y vestimenta, su figura todavía es recordada por artistas, fotógrafos y diseñadores de moda. El fotógrafo

⁸⁴ «O’Keeffe Sets Record for Work by Female Artist», artnet News, consultado el 01 de agosto de 2021, <https://news.artnet.com/market/okeeffe-painting-sells-for-44-million-at-sothebys-sets-record-for-work-by-female-artist-176413>

peruano Mario Testino, por ejemplo, visitó a la casa de Georgia O’Keeffe en 2009 y realizó una serie de fotos inspiradas en la artista con la modelo Charlize Theron (FIG. 48) vistiendo, obviamente, blanco y negro.

4. Cuerpo performativo

Para estudiar el término “cuerpo performativo” relacionaremos dos textos que realizan estudios sobre el cuerpo y su capacidad comunicativa. En la publicación *Em Nome do Corpo* de Nizia Villaça y Fred Góes se evita la polaridad entre cuerpo y mente, además de su jerarquización habitual los estudios de la humanidad, cuando el cuerpo permaneció como objeto de estudio exclusivamente en estudios anatómicos. La oposición utilizada por los autores en sus estudios acerca del cuerpo es la que existe entre perfecto e imperfecto⁸⁵.

Un estudio del cuerpo enfocado en la “imperfeción” permite ver al cuerpo como una unidad que no es estática y que con eso permite estar en constante cambio. Eso quiere decir que “imperfecto” está más relacionado con “inacabado” que realmente con lo que pueda ser considerado lejos de la perfección. El cuerpo, para Villaça y Góes, con el paso del tiempo y principalmente en momentos de crisis, deja de ser algo fijo y se vuelve un agente de cambio constante, principalmente en culturas influenciadas por el consumo⁸⁶.

Para los autores, los estudios de los cuerpos empezaron principalmente en la época colonial, cuando los europeos buscaron en el cuerpo una manera de intentar universalizar a los seres humanos y simultáneamente identificar sus diferencias étnicas⁸⁷. Esos estudios, de acuerdo con Zandra Pedraza, también posibilitaron la creación de falsas evidencias de la supuesta inferioridad femenina:

Con el paso de la medicina neohipocrática a la medicina científica fundada en la anatomía, se había desestimado el principio de que la mujer era un hombre de evolución incompleta, un hombre imperfecto. La difusión de los hallazgos de la anatomía descriptiva subrayó la diferencia entre los

⁸⁵ Góes y Villaça, *Em nome do corpo*, 12-13.

⁸⁶ “En este momento de crisis, el cuerpo deja de funcionar como un dato con una identidad fija y natural, un lugar de delimitación y referencia estable, para convertirse en expresión de identificación a través de la mutación y del performance.” Traducción propia – “Nesse momento de crise, o corpo deixa de funcionar como dado de identidade fixa e natural, lugar de delimitação e referência estável, para tornar-se a expressão da identificação pela mutação e pela performance.”, Góes y Villaça, *Em nome do corpo*, 13.

⁸⁷ Góes y Villaça, *Em nome do corpo*, 38.

sexos: las escasas discrepancias halladas entre los esqueletos de hombres y mujeres se le atribuyeron a una invisible pero poderosa distancia cualitativa con implicaciones fisiológicas, psicológicas y morales.⁸⁸

La relación entre estudios del cuerpo y feminismo, ya mencionado anteriormente, también la realizan los autores al señalar que el feminismo identificó al cuerpo como parte de la opresión, además de evidenciar que los estudios biológicos fueron hechos por mucho tiempo por hombres en búsqueda de justificar la diferencia entre hombre y mujeres como algo natural. Enfatizan que esa postura es natural tanto del capitalismo como del marxismo:

Por sua vez, o movimento feminista dedicou-se a uma teoria no qual o corpo é visto como base da organização sócio-política, propondo a fertilidade como um princípio de afirmação. Nessa linha, a negligência do corpo pela sociologia tradicional era devida ao fato de ser esta uma ciência masculina, que tentava naturalizar a diferença de gênero. Dessa forma, o feminismo nos ensinou que a história começa e termina com a apropriação do corpo. A crítica feminista denuncia a estratificação dos gêneros tanto no marxismo como no capitalismo que não se detêm na questão da produção cultural da diferença e por isso ela insiste na diferença corporal, enquanto dado biológico.⁸⁹

Si consideramos que el cuerpo también es objeto de control en la sociedad, principalmente pensando en el cuerpo femenino, podemos hablar de una transgresión cuando una mujer tiene las condiciones de decidir sobre su propio cuerpo, no solamente acerca de cómo cuidarlo, sino de cómo se ve ante la sociedad. Esta transgresión a través del cuerpo, además de necesitar considerar la óptica del género, requiere considerar la cuestión de clase.

Si pensamos en el caso de Georgia O’Keeffe, una mujer blanca con capital cultural cultivado desde la infancia –a través de su educación–, aunque con limitaciones financieras, se posicionó como una mujer con ciertos privilegios. Al ingresar al medio artístico, un

⁸⁸ Zandra Pedraza. «Atributos de ciudadanía y gobierno de hogar: El uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer», en *Anatomía y arte: a propósito del atlas anatómico de Francesco Antommarchi*, ed. por Estela Restrepo Zea, Ona Vileikis Pinilla y Andrés M. Escobar Herrera (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013), 316-317.

⁸⁹ “A su vez, el movimiento feminista se dedicó a una teoría en la que el cuerpo es visto como la base de la organización sociopolítica, proponiendo la fecundidad como principio de afirmación. En esta línea, el descuido del cuerpo por parte de la sociología tradicional se debió a que se trata de una ciencia masculina, que intentó naturalizar la diferencia de género. De esta manera, el feminismo nos enseñó que la historia comienza y termina con la apropiación del cuerpo. La crítica feminista denuncia la estratificación de géneros tanto en el marxismo como en el capitalismo, que no se detienen en el tema de la producción cultural de la diferencia, y por eso insiste en la diferencia corporal, como un hecho biológico.” Traducción propia – Góes y Villaça, *Em nome do corpo*, 40.

medio conocido por cuestionar los estándares impuestos por la sociedad, su capacidad de expresarse a través de su cuerpo, obviamente fue posible y objeto de poca represión. De acuerdo con Pierre Bourdieu, la relación corporal también está relacionada con la clase:

Cultura convertida en natura, esto es, incorporada, clase hecha cuerpo, el gusto contribuye a hacer el cuerpo de la clase: principio de enclasmiento incorporado que encabeza todas las formas de incorporación, elige y modifica todo lo que el cuerpo ingiere, digiere, asimila, fisiológica y psicológicamente. De ello se deduce que el cuerpo es la más irrecusable objetivación del gusto de clase, que manifiesta de diversas maneras.⁹⁰

Aquí podemos entender que, no sólo cómo generador de significado, el cuerpo de O’Keeffe también debe ser considerado como un cuerpo femenino, blanco y privilegiado económicamente, lo que tal vez en la sociedad que estuvo quería decir que le permitía utilizarlo como medio de expresión. Igual es importante mencionar que la manera en que utilizó a su cuerpo como medio expresivo es una interpretación basada en los que la estudiaron y vieron en su ropa y su casa una manera de expresión, algo que no fue dicho explícitamente por la artista.

Volviendo al texto de Villaça y Goés, para su estudio del cuerpo mencionan que existen dos tipos de cuerpo: el disciplinario y el narcisista. En el cuerpo disciplinario se reconoce en su propia disciplina corporal: por ejemplo en el ejército y en algunos puestos religiosos como los monjes budistas. Ese cuerpo se reconoce a través de su propia disciplina y, además, se desarrolla basado en ese sistema.

El segundo tipo de cuerpo es el narcisista y, con la clara relación con la imagen de Narciso, ese cuerpo está en búsqueda del placer propio de su personalidad, así que buscará afuera –a través del consumo– signos que sean coherentes con su propio ser.

Como ya hemos visto, en el estudio de Villaça y Goés se busca entender el cuerpo y su capacidad de significante. En el estudio de Gil, el autor empieza a entender cuáles son estos significados y menciona a los “significante flotante”. Estos significantes son los que a falta de explicación pueden no significar nada y que estos son identificados principalmente en culturas “primitivas”.⁹¹ Además desarrolla que el cuerpo en si mismo no dice nada, pero

⁹⁰ Bourdieu, *La distinción...*, cap 3, 39.

⁹¹ Gil, *Metamorfoses...*, 18.

es plataforma de comunicación a través de los signos puestos en él. El lugar donde los significantes flotantes se expresan mejor es en las artes:

O essencial do significante flutuante é manifestar a vida no que ela tem de imprevisível, de variado e de espontâneo. No entanto, para que a potência singular de cada um se exprima, para que haja inventividade e criação, é preciso que as metamorfoses da energia sigam ritmos certos. Deste modo, toda a cultura impõe aos seus membros não somente modelos de comportamentos, mas também espaços implícitos onde se desenvolvem a criatividade e a expressão individuais. Estas zonas ficam sujeitas ao significante flutuante: não é ele o testemunho de toda a arte, toda a poesia, toda a invenção mítica e estética?⁹²

Para José Gil, el cuerpo al transmitir “significantes supremos” tiene su propia lengua, como si pudiéramos pensar en un metacuerpo: por ser significado y significante al mismo tiempo. Y volviendo a pensar al arte como plataforma de expresión de los significantes flotantes, la plataforma artística también se puede pensar en un cuerpo hablante que también trabaja a través de códigos.⁹³

En el trabajo de Bordieu los “significantes flotantes” pueden relacionarse con el “habitus”.⁹⁴ Si el cuerpo de O’Keeffe transmitía los significantes flotantes de su arte, también muestran los habitus relacionados a ella. Que a Georgia O’Keeffe le guste cierto tipo de ropa, que tenga la “libertad” de vestirse de una manera específica en un ambiente determinado tiene relación con su habitus. Sus gustos fueron adquiridos a través de la información que tenía disponible, la educación de la cuál tuvo aceso, así como la sociedad que se movía. Su cuerpo transmitía una mezcla de habitus y subjetividad que provenía de su arte.

Algo característico de la élite intelectual que O’Keeffe pertenecía y que aplica para este trabajo es la predisposición de transformar a artículos y espacios de primera necesidad

⁹² “La esencia del significante flotante es manifestar la vida en lo impredecible, variado y espontáneo. Sin embargo, para que se exprese el poder único de cada uno, para que haya inventiva y creación, es necesario que las metamorfosis de la energía sigan los ritmos correctos. De esta forma, toda cultura impone a sus integrantes no solo modelos de comportamiento, sino también espacios implícitos donde se desarrolla la creatividad y la expresión individual. Estas zonas están sujetas al significante flotante: ¿no es el testimonio de todo el arte, toda la poesía, toda la invención mítica y estética?” Traducción propia – Gil, *Metamorfoses...*, 48.

⁹³ Gil, *Metamorfoses...*, p. 45

⁹⁴ “Estructura estructurante, que organiza las practicas y la percepción de las prácticas, el habitus es también estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales.” Bourdieu, *La distinción...*, cap 3, 6.

en una experiencia estética. Todos los seres humanos buscan satisfacer las necesidades básicas del hogar, del alimento, de la vestimenta, pero las élites buscan además de las características funcionales una experiencia estética:

...nada es más ajeno a las mujeres de las clases populares que la idea, típicamente burguesa, de hacer de todos los objetos de su vivienda ocasión para una elección estética, de llevar hasta el cuarto de baño o la cocina, lugares estrictamente definidos por su función, la intención de armonía o belleza, o incluso de hacer intervenir unos criterios propiamente estéticos en la elección de una cacerola o de un armario.⁹⁵

La intención de transformar la vida material de necesidad en significado implica un conocimiento de los beneficios que esta exteriorización de los significantes flotantes causa en los medios dónde son reconocidos. Quien busca la experiencia estética exterior sabe que quien ve entiende el valor dado a esta experiencia y los beneficios de hacerlo.⁹⁶

El estudio de Bourdieu también menciona el papel del artista y del arte como creadores de significado y el arte que se volvió más significado que placer estético. El artista empieza a cuestionar los modelos burgueses y busca a través de su estilo de vida vivir su arte:

...no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir. El estilo de vida del artista constituye siempre un desafío al estilo de vida burgués, cuya irrealidad, e incluso absurdidad, aquel intenta poner de manifiesto mediante una especie de demostración práctica de la inconsistencia y vanidad de los prestigios y poderes que este persigue...⁹⁷

Georgia O'Keeffe fue una artista que lo ha logrado y ha sido relacionada al concepto de "obra de arte total" como resumen de esa idea de vivir su arte. Al estudiar el personaje del Dandi en el trabajo de Baudelaire, Foucault analiza la estetización de la vida y la forma de vida artística. El personaje del Dandi transforma todos los aspectos de su vida en su arte y Baudelaire hace un énfasis específico en como se vestían esos artistas y sus razones:

⁹⁵ Bourdieu, *La distinción...*, cap 7, 14.

⁹⁶ Bourdieu, *La distinción...*, cap 7, 69.

⁹⁷ Bourdieu, *La distinción...*, cap 1, 93.

I shall restrict myself to what Baudelaire says about the painting of his contemporaries. Baudelaire makes fun of those painters who, finding nineteenth-century dress excessively ugly, want to depict nothing but ancient togas. But modernity in painting does not consist, for Baudelaire, in introducing black clothing onto the canvas. The modern painter is the one who can show the dark frock-coat as ‘the necessary costume of our time’, the one who knows how to make manifest, in the fashion of the day, the essential, permanent, obsessive relation that our age entertains with death.⁹⁸

Para Foucault la moda es el opuesto de la modernidad, por aquella ser dependiente de los cambios temporales y la modernidad ser un intento de vivir afuera del tiempo como se conoce. Utilizar togas pudo haber sido para procurar vestirse atemporalmente y vivir el carácter efímero que implica la modernidad.

En el apartado tres de este trabajo se cuestionó el término utilizado por Wanda M. Corn al llamar a la ropa de O’Keeffe moderna. Si vemos a través de un punto de vista foucaultiano tal vez lo que ha querido decir es que lo que buscó O’Keeffe en su ropa, así como el dandi, fue vivir afuera del tiempo inmediato. Cabe mencionar la descripción de modernidad trabajada por Foucault:

Modernity is often characterized in terms of consciousness of the discontinuity of time: a break with tradition, a feeling of novelty, of vertigo in the face the passing moment. And this is indeed what Baudelaire seems to be saying when he defines modernity as ‘the ephemeral’, the fleeting, the contingent. But for him, being modern does not lie in recognizing and accepting this perpetual movement; on the contrary, it lies in adopting a certain attitude with respect to this movement; and this deliberate difficult attitude consists in recapturing something eternal that is not beyond the present instant, nor behind it, but within it.⁹⁹

⁹⁸ “Me limitaré a lo que dice Baudelaire sobre la pintura de sus contemporáneos. Baudelaire se burla de esos pintores que, encontrando excesivamente fea la ropa del siglo XIX, no quieren utilizar más que togas antiguas. Pero la modernidad en la pintura no consiste, para Baudelaire, en introducir ropa negra en el lienzo. El pintor moderno es el que puede mostrar la levita oscura como ‘la costumbre necesaria de nuestro tiempo’, el que sabe poner de manifiesto, a la moda del día, la relación esencial, permanente, obsesiva que tiene nuestra época con la muerte.” Traducción propia – Rabinow, *The Foucault...*, 40.

⁹⁹ “La modernidad se caracteriza a menudo en términos de conciencia de la discontinuidad del tiempo: una ruptura con la tradición, un sentimiento de novedad, de vértigo ante el momento que pasa. Y eso es precisamente lo que parece decir Baudelaire cuando define la modernidad como “lo efímero”, lo fugaz, lo contingente. Pero para él, ser moderno no consiste en reconocer y aceptar este movimiento perpetuo; por el contrario, consiste en adoptar una cierta actitud con respecto a este movimiento; y esta actitud deliberada de dificultad consiste en recuperar algo eterno que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino dentro de él.” Traducción propia – Rabinow, *The Foucault...*, 39-40.

El estilo de vida del dandi, en su búsqueda por vivir el significado de su arte, demanda una disciplina y una coherencia muy grande, lo que nos puede recordar el trabajado por Villaça y Góes. Para Foucault, el proceso de vivir una vida artística implica una búsqueda por la invención de si mismo¹⁰⁰, así como se inventa el arte.

Para José Gil es imposible estudiar la subjetividad del otro y para él, cuanto más se estudia al cuerpo, menos se sabe sobre él.¹⁰¹ Siendo así y asumiendo la imposibilidad de llegar a una conclusión acerca de la totalidad del cuerpo de O'Keeffe, por fuera y por dentro, hay otra consideración que debe tomarse: aquí se estudia su cuerpo y lo que dice fuera del mismo. Lo que se cree que se dice es lo mismo que se cree que se dice en su arte y que ahí, por esa relación entre los dos, pudo haber ocurrido un proceso performático.

Conclusiones

Este trabajo buscó resumir a través de análisis de imágenes la relación que O'Keeffe tenía con su cuerpo y su proceso creativo. Se hizo un comparativo entre fotografías que registran la ropa de O'Keeffe y su producción pictórica en el momento que estas imágenes fueron hechas. En el apartado que analiza las imágenes de Stieglitz se encontraron tres principales elementos: las formas en V, como O'Keeffe se integra a su arte y el elemento de *notan*.

Las formas en V fueron parte de la sexualización de los trabajos de O'Keeffe y se encuentran al mismo tiempo en la pintura y en la ropa. En el lienzo las diversas capas de los pétalos de flores se relacionan con la ropa superpuesta que usaba O'Keeffe y, ante los ojos freudianos de la época, con los labios menores y mayores de una vulva. Desde el punto de vista compositivo, la utilización de estas formas también es una manera de armonizar el encuentro de dos líneas que se encuentran, algo visto en los estudios de Dow. Kandinsky se limita a hacer metáforas principalmente con las formas triangulares que se pueden relacionar a una V con la punta hacia arriba.

La manera más directa que se podría relacionar la ropa de O'Keeffe con su trabajo fue en las imágenes donde Stieglitz la integra a este o la posiciona cerca. En las imágenes analizadas en este trabajo no se encontró una relación directa entre la obra y la ropa de

¹⁰⁰ Rabinow, *The Foucault...*, 40-41.

¹⁰¹ Gil, *Metamorfoses...*, p. 6.

O’Keeffe, sino que se evidenció la manera como Stieglitz integraba su modelo a su arte y O’Keeffe, en su elección de vestimenta, eligió piezas que mostraban el contraste entre blancos y negros de sus trabajos hechos al carbón.

La cantidad de fotografías hechas por Stieglitz que muestran a O’Keeffe utilizando blanco y negro hizo que tuviera fama de vestir esa combinación en todas las ocasiones, lo cual no es posible saber con exactitud. Existía una intención al vestirse para el fotógrafo y probablemente la ropa que utilizaba no era su ropa cotidiana. Se encuentran pocas prendas de ropa que se pueden atribuir a los primeros años que estuvo con Stieglitz en el acervo de su museo, así como pocas imágenes que retratan su rutina. Esta combinación trae los dos principales tonos trabajados en los estudios de *notan* hechos por Dow. Lo que O’Keeffe ejerció en su arte al balancear las masas de oscuridad y luz, lo hizo también en su ropa. El blanco es casi siempre utilizado para neutralizar la gran cantidad de negros. El negro es utilizado en diversas prendas haciendo difícil identificar si vemos una sola pieza entera o varias – como si la masa de oscuridad – en este caso, negro – fuera predominante en las fotografías. Finalmente, desde el punto de vista de Kandinsky, blanco y negro representan sonidos: el negro como un color que representa un silencio sin esperanza y el blanco un silencio más esperanzado y la ausencia del color. Eso nos hace pensar que tanto en las fotografías de Stieglitz en las que predominan estos tonos, como en las pinturas y dibujos de O’Keeffe hay una ausencia de sonidos.

Al mudarse a Nuevo México, no solamente su arte cambió, pero su ropero también. La relación que se encontró entre los dos en este nuevo espacio geográfico se dividió en el apartado *Nuevo México* bajo los nombres *Regionalista abstracta*, *Tributo a Stieglitz* y *The Great American artist*. El estudio para este capítulo también contó con una posibilidad que no se utilizó en el de Nueva York: el acervo de ropa encontrado en el Museo Georgia O’Keeffe. Aunque existan algunas pocas piezas atribuidas al período de Nueva York, la ropa utilizada en Nuevo México y retratada por diversos fotógrafos se puede encontrar en original en piezas muy parecidas.

En *Regionalista abstracta* se identifica al pantalón de mezclilla como la pieza clave del atuendo sureño, lo que pudo tener que ver con el nacionalismo de O’Keeffe, dado que declaró que el pantalón es “el único traje nacional” en una entrevista. En muchas ocasiones menciona que los artistas de la época buscaban “the great American thing” aunque no

conocían mucho del territorio estadounidense. De alguna manera se puede entender que en su discurso y en su arte esta parte del territorio era el Estados Unidos real, así como el pantalón de mezclilla, utilizado más comúnmente en el área rural estadounidense, es un traje nacional para la artista. Otros elementos en su vestuario y su rutina se pueden relacionar con su proceso creativo abstraccionista, lo que nos hizo pensar que, realmente, O’Keeffe era una “regionalista abstracta”, no solamente “moderna”.

Para *Tributo a Stieglitz* se mencionó al trabajo de Todd Webb como ejemplo de artistas que tuvieron influencia de Stieglitz en sus imágenes de O’Keeffe, sin embargo sin la cercanía de sus procesos creativos. El fotógrafo la acompaña por muchos años y con el paso de tiempo elementos como el trabajo de luces y la integración de O’Keeffe con su trabajo nos hicieron recordar a las imágenes de Nueva York. Las combinaciones de blazer con camisa y falda son repetidas en ocasiones formales, resultando en interpretaciones de diseñadores conocidos como parte de lo que “era Georgia O’Keeffe”, así como los vestidos serios concretizan el gusto que busca una constancia en su atuendo. Al lograr esas constantes en su imagen, O’Keeffe consolida su imagen de un ícono en el arte que se visualizó en el siguiente apartado *The Great American Artist*.

La portada de la revista Life y las imágenes que contenían ahí fue tal vez la más grande exposición mediática de la figura de O’Keeffe. John Loengard, por su papel de fotógrafo de la revista, logró tomar imágenes de un ícono. Él no fue el único en hacerlo, pero sí el que logró más visibilidad dada la circulación de la revista. Posiblemente las jóvenes artistas pudieron ver en estas imágenes a la pionera de lo que ellas podían ahora hacer. La creación del “ícono” de Georgia O’Keeffe sólo pudo haber ocurrido por la constancia en su vida, en su obra y su ropero que posibilitaron identificar fácilmente elementos relacionados a ella. También se pensó la actitud de la artista hacia su estilo de vida como una posible forma de vida artística, así como se evidenció que, aunque la artista quisiera transformar la subjetividad de su arte en su vida material, los hábitos de acuerdo con su condición social y de clase también son importantes para entender como se vestía y la relación con su cuerpo físico.

Lo que puede ser interesante en este estudio sobre Georgia O’Keeffe es acercarse a las categorías estudiadas, como la del cuerpo disciplinario y el narcisico, pero con la conciencia de que, al tratarse de un asunto tan subjetivo como el estudio del cuerpo

considerando la “personalidad” de alguien, fracasaríamos en hacer tantas determinaciones. Para O’Keeffe, su cuerpo era parte expresiva de su arte, así que su arte debe ser el referente más importante de asimilación. Me parece pertinente mencionar a José Gil cuando se refiere a los peligros de estudiar la subjetividad de los seres humanos, además de lo que dice y lo que oculta un cuerpo. Para el autor lo que se estudia de un individuo de manera “intelectual” son suposiciones que no consideran la subjetividad del ser humano. Para entender a esta es necesario el contacto físico y sensible a través del afecto.¹⁰²

Aunque este trabajo intenta explicar la relación corporal de O’Keeffe bajo el concepto de “cuerpo performativo”, la intención es más bien un acercamiento y no una determinación, de esta manera no me parece pertinente intentar entender al cuerpo de O’Keeffe en una de esas dos descripciones, además por creer poder verla en ambas. Es necesaria mucha disciplina para llegar a un nivel de coherencia tan grande entre la vida personal y la vida artística, logrando llegar a una unidad. Esa disciplina posibilita al objeto de estudio, en este caso Georgia O’Keeffe, saber encontrar en el mundo exterior los signos que le son coherentes a su imagen –en el consumo. También esa coherencia y compromiso con la imagen personal se puede ver ante un espectro narcisista pensando que la autoimagen también es promoción de un ser humano y de su arte.

Georgia O’Keeffe tenía un cuerpo físico y un cuerpo artístico, que eran sus lienzos. Los significantes flotantes se transmitían en su cuerpo físico y artístico de manera parecida. Los códigos en el arte pueden ser entendidos como las técnicas que utilizaba para transmitir los “significantes vacíos”, así como en el caso del cuerpo la ropa era un código, como llegó a ser su casa también al momento de mudarse a Nuevo México. Se puede concluir que O’Keeffe llevó a sus significantes flotantes a todos los ámbitos de su vida.

¹⁰² Gil, *Metamorfoses...*, 149.

Referencias bibliográficas

- Bard, Christiane. *Histórica Política del Pantalón*. México D.F: Tusquets Editores, 2012.
- Barson, Tanya, Heike Eipeldauer, Sarah Greenough, Cody Hartley, Hannah Johnston, Griselda Pollock, Florian Steininger, Georgiana Uhlyarik. *Georgia O'Keeffe*. New York: Abrams, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012. Edición Kindle.
- Burke, Carolyn. *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Paul Strand, Rebecca Salsbury*. New York: Alfred A. Knopf, 2019. Edición Kindle.
- Corn, Wanda M. *Georgia O'Keeffe: living modern*. New York: Brooklyn Museum, 2017.
- Dow, Arthur Wesley. *Composition*. New York: The Project Gutenberg Ebook, 2014. Edición en PDF.
- Giboire, Clive. *Lovingly Georgia: The Complete correspondence of Georgia O'Keeffe & Anita Pollitzer*. New York: Simon & Schuster Inc., 1990.
- Gil, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Antropos, 1997.
- Haskell, Barbara, ed. *Georgia O'Keeffe: Abstraction*. New York: Yale University Press, 2009.
- Inez Guzmán, Alicia. *Georgia O'Keeffe at Home*. London: Frances Lincoln, 2017.
- Kandinsky, Wassily. *On The Spiritual In Art*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946. Edición en PDF.
- Lynes, Barbara Buhler, Lesley Poling-Kempes and Frederick W. Turner. *Georgia O'Keeffe And New Mexico: a sense of place*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Margolis, Marianne Fulton, ed. *Camera Work: the complete image collection*. New York: Dover, 2019
- Pedraza, Zandra. «Atributos de ciudadanía y gobierno de hogar: El uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer». En *Anatomía y arte: al propósito del atlas anatómico de Francesco Antommarchi*, editado por Estela Restrepo Zea, Ona Vileikis Pinilla y Andrés M. Escobar Herrera, 313-343. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The Dress Of Women: A Critical Introduction To The Symbolism And Sociology Of Clothing*. London: Greenwood Press, 2002. Edición PDF.

Rabinow, Paul ed. *The Foucault Reader*. New York: Random House, 1984.

Robinson, Roxana. *Georgia O'Keeffe: A Life*. New York: Bloomsbury, 1999. Edición Kobo by Orbile.

Rohlfen Udall, Sharyn. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: places of their own*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Rose, Phyllis. *Alfred Stieglitz: Taking Pictures, Making Painters*. New Haven and London: Yale University Press, 2019. Edición Kindle.

Villaça, Nizia, Fred Góes. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Wood, Margaret. *A Painter's Kitchen: recipes from the kitchen of Georgia O'Keeffe*. New Mexico: Museum of New Mexico Press, 2009.

«*Georgia O'Keeffe: Portrait of an artist*», Perry Miller Adato, 1977, consultado el 05 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=4Xd-VrNFvx4>.

Conferencias

Carolyn Kastner, «Georgia O'Keeffe at home». Conferencia en línea a través del sitio Georgia O'Keeffe Museum, 06 de enero de 2021.