

GEORGIA O'KEEFFE

SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO

Georgia O'Keeffe: Wanderlust y creatividad

Marta Ruiz del Árbol

“(…) Los dos viajes a España han sido el punto de arranque de esta investigación. ¿Qué le hizo elegir este país mediterráneo como uno de sus primeros destinos extranjeros y repetir al poco tiempo? ¿Qué encontró allí para que, a partir de entonces, hiciera sus maletas para seguir conociendo el mundo? ¿Buscaba acaso nuevas fuentes de inspiración? ¿Lo reflejó de algún modo en su obra final? Partiendo de esta fiebre viajera del final de su vida, este ensayo pretende desentrañar los motivos que impulsaron a O'Keeffe a convertirse en una trotamundos cuando aparentemente había alcanzado todos sus objetivos vitales. También se propone analizar si su *wanderlust*, su sed irrefrenable por descubrir lugares nuevos surgió de pronto. O si, por el contrario, apareció anteriormente y fue un estímulo, incluso una necesidad, que precedía y condicionaba su actividad creadora.

The land of her dreams [El país de sus sueños]

Su primer viaje europeo comenzó cuando O'Keeffe desembarcó en El Havre en mayo de 1953 y, cruzando Bretaña, llegó a París. Allí, su compañera de aventura, la escultora Mary Callery, que había residido en la capital francesa durante el periodo de entreguerras y era amiga y mecenas de artistas como Picasso, Matisse o Léger, ejerció de anfitriona. Las biografías de la pintora relatan que visitó los principales monumentos y museos de la ciudad, para continuar después su viaje hacia el sur. Pararon en Aix-en-Provence, donde no pudo resistir la tentación de buscar con su mirada la montaña Sainte-Victoire, que durante tantos años había sido uno de los motivos predilectos de Paul Cézanne y que tantas discusiones había protagonizado entre la élite artística estadounidense de comienzos de siglo. «Tantas palabras apiladas en la cumbre de esta pobre montañita parecen excesivas», recordaría años más tarde. Igualmente desmitificadora fue su negativa a ver a Picasso: «Él no habla inglés, yo no hablo francés, ¿habríamos tenido algo que decirnos?», sentenciaba.

O'Keeffe, que había sido una de las pocas pintoras de su generación que no había salido de Estados Unidos durante sus años de formación, parece continuar con estas declaraciones el relato que se había articulado en torno a ella desde el comienzo de su carrera. En un momento, a principios del siglo XX, en el que, según sus palabras, «todos habrían cruzado el océano y se habrían quedado en París si hubieran podido», ella había sido presentada por los críticos de la época, y también por ella misma, como la artista americana por excelencia por su supuesto desconocimiento de las tendencias artísticas europeas. A pesar de que esta afirmación dista mucho de ser verdad, la idea de que su arte tomaba como único modelo «la vida estadounidense en general» en lugar de expresarse a partir de los análisis de Cézanne o Picasso caló muy hondo en la lectura que se hizo de su obra. Es lógico, por tanto, que una vez en Europa, se sintiera con la necesidad de evidenciar que los motivos que finalmente la habían empujado a visitar el viejo continente no estaban relacionados con un interés por conocer de primera mano su escena artística.

Posteriormente O'Keeffe y su acompañante se encaminaron hacia España, un lugar que, según su amiga de juventud, Anita Pollitzer, había sido «el país de sus sueños» desde su infancia,

cuando su madre le leía los *Cuentos de La Alhambra* de Washington Irving. Entraron por el País Vasco y visitaron las cuevas de Altamira antes de llegar a Madrid, donde le fascinó el Museo del Prado. La visita a la pinacoteca madrileña es el acontecimiento que más se ha subrayado en las cronologías de este primer viaje a Europa y la propia artista también lo consideró especialmente significativo. Ella, que solía rechazar la influencia de otros pintores, se maravilló con los maestros antiguos cuyas obras colgaban en las paredes del edificio de Villanueva. En una entrevista del *New Yorker* de 1974 en la que hacía un repaso de su carrera, se detenía a relatar aquel episodio: «Soy muy crítica. No parezco disfrutar de las pinturas del mismo modo que muchas otras personas que conozco – comentaba-. Por eso me sorprendí tanto cuando fui al Prado en 1953, porque allí todo me resultaba verdaderamente excitante». (...)

The other side of the hill [El otro lado de la colina]

Desde muy pronto, la vida de Georgia O’Keeffe estuvo jalonada por cambios de residencia. Nacida en 1887 en Sun Prairie (Wisconsin), vivió sus primeros años en una granja del Medio Oeste americano e hizo su primera mudanza en 1903, cuando su familia se trasladó a más de 1.600 kilómetros de distancia, a Williamsburg, en el estado de Virginia. Tan solo dos años después, la futura pintora comenzó su formación pasando temporadas en Chicago, Nueva York o el propio Williamsburg, iniciando así una vida itinerante que continuaría con sus primeros trabajos como profesora de arte. Aunque estos cambios no se debieron a cuestiones de placer, marcaron de manera definitiva a nuestra protagonista y la convirtieron desde sus inicios en una artista viajera. (...) Y es reseñable que, desde muy pronto, la joven O’Keeffe desarrolló una costumbre de caminar que perviviría hasta sus últimos años. Allá donde fuera, exploraba los alrededores a pie, buscando de esta manera la conexión con el entorno, ese sentido del lugar (*the sense of place*) que uno solo puede alcanzar andando. La primera noticia de este hábito es un recuerdo que se remonta al momento en que, tras la mudanza familiar a Virginia, continuó sus estudios en el Chatham Episcopal Institute. De aquella época de la adolescencia, O’Keeffe rememoraba sobre todo sus caminatas. «Salía a dar largos paseos por el bosque, lo que no estaba permitido». Con su espíritu libre e independiente, la joven estudiante era capaz de saltarse las normas de su nueva escuela para cumplir con su necesidad innata de pasear por la naturaleza. Algunos años más tarde, en 1915, cuando empezó a trabajar como profesora en el Columbia College, en Carolina del Sur, le confesaba en varias ocasiones a su amiga Anita Pollitzer lo que ella misma consideraba una obsesión (...). En sus cartas describía como su rutina diaria estaba compuesta por dar clases, pintar y, por supuesto, salir a andar. Esta necesidad interior, presente desde fecha muy temprana, se convirtió en una de sus principales costumbres vitales. La artista viajera fue, antes que nada y sobre todo, una artista caminante.

(...) «Cada vez que llegaba a casa pensaba que se quedaría, pero siempre le ha interesado lo que hay al otro lado de la colina», contaba Pollitzer en sus recuerdos. Esa frase, que su amiga escribió refiriéndose a los viajes por el mundo a partir de la década de 1950, expresa en esencia el *wanderlust* que llevó a O’Keeffe a explorar aquello que se encontraba lejos, pero también lo más cercano, lo que estaba literalmente al otro lado de la siguiente colina. Al leer a Pollitzer se comprende cómo ambas pasiones están relacionadas y corresponden exactamente a las dos acepciones del término de origen germano. Por un lado, sus irrefrenables ganas de viajar lejos y descubrir lugares que conectan con la definición inglesa y más contemporánea del concepto. Por otro, su innata pasión por descubrir, con el ritmo pausado del que camina, que apunta al significado original del vocablo en alemán (*wandern*: caminar y *Lust*: deseo). *Wanderlust* por partida doble.

(...) El día de Año Nuevo de 1916 Pollitzer se acercó a la galería 291 para enseñarle a Stieglitz las abstracciones sobre carboncillo que Georgia O’Keeffe le había hecho llegar a Nueva York desde su puesto de profesora en Carolina del Sur. «¡Al fin una mujer sobre papel!», le contó

su amiga que había exclamado el fotógrafo al ver los dibujos. En el intenso diálogo epistolar que se estableció a partir de entonces entre la pintora y el que acabaría convirtiéndose en su amante, compañero artístico, mecenas y galerista, O'Keeffe dejó constancia en numerosas ocasiones de las fuertes emociones que le provocaban los paisajes que veía durante sus excursiones. También de cómo, en muchas ocasiones, esas experiencias desataban en ella el deseo de plasmar lo que había percibido y sentido sobre el papel. Durante el verano de 1916, por ejemplo, le narraba su solitario caminar hasta el pico de una montaña bajo la luz de la luna para, desde allí, ver el amanecer. Pocos días después volvía a referirse a aquel momento de comunión con la naturaleza para decirle: «el paseo del que te hablé inició muchas cosas». Georgia O'Keeffe desvelaba así el papel que tuvieron estas salidas como motor de su actividad artística. (...) Al igual que Nietzsche, que aseguraba que para escribir se necesitaba la intervención de los pies, en referencia a la necesidad de andar para que el pensamiento fluyera, O'Keeffe caminaba para dibujar y pintar después. Antes de tomar el carboncillo, mucho antes de agarrar el pincel y posarlo sobre el lienzo, la pintora estadounidense caminaba, y ese acto debe considerarse como el primer paso indispensable de su meticuloso proceso creativo.”

Georgia O'Keeffe: una modernidad disidente

Didier Ottinger

“(…) Desde su fundación, en 1905, la galería de Alfred Stieglitz (The Little Galleries of Photo-Secession, conocida como 291) se convirtió en la primera - y durante mucho tiempo única - sucursal estadounidense de las vanguardias europeas (básicamente francesas). Tras exponer a Rodin y Matisse (en 1908), la galería de Stieglitz se ganó, a través de sus exposiciones y publicaciones (*Camera Work*, de 1903 a 1917, y *291* a partir de 1915), ser reconocida como el epicentro del arte moderno en Estados Unidos, el espacio inicial de su pedagogía. Es lógico, por consiguiente, que después de haber expuesto las acuarelas de Cézanne, 291 dedicase una exposición a las acuarelas y dibujos recientes de Picasso. Se empezaba a escribir en Nueva York, como en París, el relato o catecismo de un arte moderno cuya teleología, y cuya filiación desde el cézannismo hasta el cubismo y sus sucesores, anunciaban los diagramas que servirían más tarde de punto de partida a Alfred H. Barr Jr. para elaborar el recorrido de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

La historia del arte moderno, que Stieglitz fue uno de los primeros en esbozar, y que acabaría siendo oficializada y cosificada en el MoMA, se le antojó pronto al fotógrafo y galerista como excesivamente francesa. Al positivismo y formalismo de este relato le contrapondría Stieglitz el espiritualismo y el naturalismo que tomaba de una tradición instaurada por el romanticismo alemán y recalcada por los textos de Wassily Kandinsky. Fueron dos los acontecimientos que orientaron de forma decisiva el concepto que se había formado Stieglitz sobre el desarrollo del arte moderno. El primero fue su descubrimiento de los escritos de Kandinsky. A los seis meses de ver la luz en Múnich, donde se publicó a finales de 1911, *De lo espiritual en el arte* fue objeto de una primera traducción parcial al inglés a cargo del propio Stieglitz, en la entrega número 39 de *Camera Work*. Los pasajes elegidos recogen la distinción establecida por Kandinsky entre los dos caminos que el color de Matisse, por un lado, y la forma de Picasso, por el otro, abren al arte del porvenir.

(…) Al afirmar que su serie de dibujos al carboncillo de 1915-1916 plasmaba sus sentimientos más íntimos, y expresaba mejor que ninguna otra obra sus convicciones artísticas, O'Keeffe era consciente de que se estaba identificando con un estilo y una estética históricamente desacreditados por el cubismo y las vanguardias europeas surgidas del maquinismo futurista. Su aplomo se nutría de considerarse emparentada con el universo poético de Arthur Dove, que había descubierto en el libro de Arthur Jerome Eddy (*Cubists and*

Post-Impressionism, 1914). En este último, junto a reproducciones de los pintores de las vanguardias europeas, figuraban efectivamente varios cuadros de Dove, calificado por Eddy como «el único artista de este país que ha pintado de manera constante en un idioma moderno». El descubrimiento de Dove se sitúa en un momento decisivo para la afirmación de la vocación de O'Keeffe. Deseosa de conocer mejor su obra, empezó a buscar obras del pintor, y las descubrió físicamente en la exposición *Younger American Painters* organizada por Stieglitz en 1910. Una de ellas era *El bogavante* (1908), cuyo cromatismo y opción por lo decorativo son un homenaje explícito a Matisse. Al igual que O'Keeffe, Dove se inscribía en la filiación matisiana analizada por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. Como O'Keeffe, Dove había pasado su infancia y juventud lejos de las metrópolis de la Costa Este. O'Keeffe dijo sobre él: «Dove es el único pintor estadounidense que está sobre la tierra. Supongo que no sabe usted lo que es la tierra. Allá de donde vengo, la tierra lo es todo. La vida depende de ella. La coges y la sientes en las manos». Dove pasó su infancia en las montañas y bosques del norte del estado de Nueva York. Entre 1910 y 1918, sus únicos recursos económicos procedieron de su actividad como granjero. Su cercanía a la naturaleza alimentó una pintura en la que Barbara Haskell ha reconocido «plantas, flores, hojas, árboles y otras formas naturales, y [que] explora los fenómenos naturales del crecimiento, el movimiento y la metamorfosis». La simpatía de O'Keeffe por la obra de Dove fue recíproca, pues según Stieglitz: «Hace seis años, al ver las acuarelas de O'Keeffe en la galería 291, Dove me dijo: “Esta chica está haciendo lo que intentamos hacer nosotros. Preferiría tener una de sus acuarelas que cualquier otra cosa que conozca”». O'Keeffe dio forma concreta a esta admiración tan exclusiva como recíproca: «Mi casa de Abiquiú está prácticamente vacía; solo contiene lo que necesito. Me gustan las paredes vacías. Solo he colgado dos obras de Arthur Dove».

Decirlo con flores

Las flores —como elemento explícitamente reconocible— aparecen en 1919 en una serie de acuarelas que adoptan el motivo de la flor de lis. El interés de O'Keeffe por los temas florales se vio estimulado por su visita en 1923 a Charles Demuth, pintor de la escudería Stieglitz. Demuth pintaba flores desde 1905 y en la década de 1920 las convirtió en su principal temática. Además de confirmar a O'Keeffe la validez artística de este motivo, las flores pintadas por Demuth la empujaron a investigar qué operación estilística podía convertirlas en un tema auténticamente personal.

A partir de 1925, O'Keeffe somete sus flores a un acercamiento que satura el espacio de sus cuadros. Este paso al primer plano se lleva a cabo bajo el doble efecto del modelo fotográfico y de una atención a la fenomenología de la ciudad moderna. Espectadora privilegiada de la revolución artística que estaba protagonizando una nueva generación de fotógrafos (Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams...) bajo el estandarte de la *Straight Photography*, O'Keeffe tuvo tiempo de sobra para meditar sobre las enseñanzas de una visión donde el uso del *blow-up* desempeñaba un papel intensificador tanto formal como emocional; una intensificación a la que aspiraba la pintora para adecuar su arte a la fenomenología de la vida moderna: «En los años veinte a veces daba la impresión de que en Nueva York se levantaban grandes edificios de la noche a la mañana. En aquella época vi un cuadro de Fantin-Latour, un bodegón con flores que me pareció muy hermoso, pero comprendí que, si pintaba las mismas flores igual de pequeñas, nadie las miraría, porque yo era desconocida. Así que me dije, las pintaré como inmensos edificios».

La reiterada presencia de flores en la pintura de Odilon Redon o Henri Fantin-Latour no ha llevado a sus exégetas a plantearse que puedan constituir un indicador psicológico determinante; en cambio, las flores de O'Keeffe han dado pábulo a los analistas de su obra para erigir la gran falacia de los estereotipos de género, encerrando su obra en la categoría de una feminidad que la propia artista, sin embargo, no dejó de rechazar.

(...) En la obra literaria de D. H. Lawrence, O'Keeffe encontró una expresión cabal de esta feminidad reprimida por la mutación técnica de las sociedades modernas. Para Lawrence, las flores son el símbolo de los frágiles lazos que unen al hombre con el cosmos: «[Los hombres] son dioses tan frágiles como las flores, que también tienen la divinidad de las cosas que han logrado la perfección con el terrible abrazo del dragón del cosmos. Los hombres tienen la fragilidad de las flores. El hombre es una flor. La lluvia puede matarlo o salvarlo, el calor puede prenderle fuego y destruirlo o bien puede conjurar suavemente su nacimiento a partir del huevo del caos».

La abstracción, al igual que la feminidad, es para O'Keeffe un medio, nunca un fin. Su práctica, más abstractizante que abstracta, se mantiene fiel a la etimología latina de la palabra, es decir, al acto de extraer, de separar, de alejarse de; tiene, por lo tanto, más de proceso que de estado, y más de tensión que de forma fija. Su uso de la abstracción remite al método de Arthur Wesley Dow, el profesor cuyo papel reconoció como determinante en la maduración de su proyecto artístico. Tras seguir las enseñanzas de John Vanderpoel en Chicago en 1905-1906, y las de William Merritt Chase en la Art Students League de Nueva York en 1907-1908, dos valedores del realismo, en verano de 1912 O'Keeffe asistió en Charlottesville (Virginia) a las clases de Alon Bement, ayudante y discípulo de Dow. El aprendizaje de un realismo escrupuloso dejó paso a una docencia que propugnaba una decantación, una estilización, una abstracción de los motivos de los que se adueña el pintor.

(...) En 1914-1915, O'Keeffe asistió a sus clases en el Teachers College de Nueva York. A partir de entonces se mantuvo fiel a muchos de sus principios, anteponiendo el análisis de las estructuras de sus motivos a la fidelidad realista de su representación. Parafraseando a Dow, declaró: «Al verdadero sentido de las cosas solo se llega a través de la selección, la eliminación y la acentuación». En sintonía con sus enseñanzas, O'Keeffe se afanará por buscar las formas extraídas de la naturaleza que reflejen sus ideas y traduzcan sus emociones, y convertirá el registro floral en una fuente de inspiración privilegiada.”

La lente del pintor

Ariel Plotek

“(...) Entre los fotógrafos que mencionaba O'Keeffe para apoyar su afirmación estaban su contemporáneo Paul Strand y la *eminencia gris* de la fotografía americana de vanguardia, el propio Alfred Stieglitz. Fue a instancias de este último que O'Keeffe se mudó a Nueva York en 1918 (contraerían matrimonio en 1924) y fue él mismo quien la introdujo en la fotografía artística a través de las páginas de su anterior revista *Camera Work*. O'Keeffe, por su parte, había transmitido previamente su energía a Stieglitz a través de sus dibujos. Cuando el fotógrafo supo de la existencia de dichos dibujos en 1916, los expuso inmediatamente en su galería del número 291 de la Quinta Avenida y alabó su carácter genuinamente «americano»: eran innovadores y carecían de cualquier influencia europea perceptible. En esa época, los dos artistas habían iniciado también una correspondencia íntima. Ahora, con su defensa de la fotografía como arte en las páginas de *MSS*, era el turno de O'Keeffe de apoyar a Stieglitz. Al comentar que había sido «muy fotografiada» —y quizá se quedó algo corta—, O'Keeffe se refería también al editor de *Camera Work* y *MSS*. De hecho, Stieglitz la fotografió por primera vez en 1917 posando delante de sus dibujos en la 291, el nombre por el que se conocía popularmente a la galería. «Me gustan tus fotografías de mis dibujos, mucho más que los propios dibujos», le escribió más tarde O'Keeffe al fotógrafo en una carta. En los años siguientes, Stieglitz la fotografió en más de trescientas ocasiones y en 1921 expuso por primera vez una selección de estas fotografías en las Anderson Galleries. Entre esos retratos había algunas imágenes sorprendentemente íntimas que mostraban el cuerpo desnudo de la artista. Dichas fotografías serían recordadas más tarde

por los críticos, que relacionaron informalmente la pintura de O'Keeffe con su imagen erotizada mostrada por Stieglitz. Pero esta experiencia delante de la cámara le otorgó a la pintora cierta autoridad a la hora de expresar su valoración de la fotografía como arte.

(...) La pareja vivió en un estudio de la sobrina de Stieglitz en Nueva York durante dos años. Después se mudaron a un apartamento que pertenecía al hermano de Stieglitz. En 1925, recién casados, se establecieron en una dirección más permanente: el Hotel Shelton, de 34 plantas, situado en el cruce de la avenida Lexington y la calle 49. En el momento de su inauguración en 1924, el Shelton presumía de sus numerosos servicios exclusivos y de ser el hotel residencial más alto de Nueva York. O'Keeffe y Stieglitz alquilaron un apartamento de dos habitaciones en el piso 28 y posteriormente se mudaron al 30. Desde su atalaya en las alturas del rascacielos, la pareja alcanzaba a ver más allá del East River. En 1928 O'Keeffe comentó sobre la elección de este emplazamiento: «Ya sé que es poco frecuente que un artista quiera trabajar tan alto, cerca del tejado de un gran hotel, en el corazón de una ciudad estruendosa, pero creo que ese es precisamente el tipo de estímulo que necesita el artista de hoy. [...] En la actualidad, la ciudad es algo más grande, más imponente y más complejo de lo que lo ha sido nunca».

De hecho, la fascinación de O'Keeffe y Stieglitz por el edificio (y por las vistas que ofrecía) estaba en consonancia con una modernidad que celebraba cualquier tipo de innovación y consideraba el rascacielos como un logro esencialmente americano. La altura creciente del perfil de la ciudad ya había sido retratada por Paul Strand y Charles Sheeler en su cortometraje *Manhatta* de 1921. Incluso antes, Strand había empezado a fotografiar la vida de la ciudad desde la ventana de la casa de un amigo situada en una segunda planta. Sin embargo, O'Keeffe no se fijó inmediatamente en esta visión novedosa, sino que en un principio siguió pintando los mismos temas que la habían inspirado en Lake George: paisajes y formas naturales más o menos abstractas. Ya en 1923, una exposición de estos temas, en su mayoría florales, organizada por Stieglitz en las Anderson Galleries, había reforzado la creciente reputación de la artista como pintora de «exquisitas sutilezas». Paralelamente, la plasmación por parte de O'Keeffe de pétalos, estambres y otros órganos reproductivos de las flores también inspiró interpretaciones menos sutiles, en particular a la luz de los desnudos de la artista fotografiados por Stieglitz.

(...) Lo que veían los otros artistas del círculo de Stieglitz («los hombres», como los llamaba O'Keeffe) era ante todo una mujer artista. En ese sentido, criticaban no tanto su elección del tema como su técnica: demasiado brillante y bonita. Estas cualidades no eran exclusivamente femeninas, sino que en el Nueva York de los años veinte se asociaban con las corrientes artísticas europeas. Era tal el coro de críticas por parte de «los hombres» que O'Keeffe empezó a pintar deliberadamente un tema más apagado, los graneros grises de Lake George, solo para demostrarles que estaban equivocados. Con cierta ironía, dejó claro que también ella podía renunciar a los colores brillantes, como ya había hecho en las primeras obras sobre papel que expuso en Nueva York. Pintar un granero era una cosa, pero ¿cómo plasmar la ciudad en sí misma, la ciudad moderna retratada, por ejemplo, en la película *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeler? Como recordaba O'Keeffe de su apartamento en el Hotel Shelton: «Nunca había vivido tan alto y estaba tan ilusionada que empecé a decir que iba a intentar pintar Nueva York. Por supuesto, me dijeron que era una idea imposible, ni siquiera a “los hombres” les había ido demasiado bien». Esto era todo lo que O'Keeffe necesitaba oír. En 1925, cuando se mudó junto a Stieglitz al Shelton, pintó su primera obra de los edificios de la ciudad: *Calle de Nueva York con luna*. Aunque el cuadro pertenece en la actualidad a la colección de Carmen Thyssen-Bornemisza, en el Georgia O'Keeffe Museum de Santa Fe se conserva un dibujo relacionado (seguramente un estudio preparatorio para el cuadro expuesto en el Thyssen). O'Keeffe describió así la pintura: «Mi primer cuadro [de la ciudad] fue una escena nocturna de la calle 47, Nueva York, con luna. Había una farola arriba en primer plano cerca del Hotel Chatham». Estos elementos también están presentes en el boceto preparatorio, un dibujo funcional que no

muestra únicamente la silueta de las formas principales de la composición, sino que incluye además anotaciones sobre los colores: morado, rosa, oscuro.”

Georgia O’Keeffe: una heroína para D.H. Lawrence

Catherine Millet

“(…) Al menos en dos ocasiones en su vida, Georgia O’Keeffe decide partir, resueltamente, superando obstáculos, y las dos veces dan un vuelco a su vida. La primera en 1917: el año anterior, su amiga Anita Pollitzer había llevado algunos de sus dibujos al carboncillo a Stieglitz, que, muy impresionado, había colgado enseguida en las paredes de la galería 291 toda una exposición de Georgia O’Keeffe antes de conocerla. Georgia es entonces una joven provinciana que enseña arte en Canyon, una pequeña ciudad de Texas. Su exposición, la primera para ella, es la última que organiza la galería, que pronto va a cerrar. Es preciso que ella la vea. El viaje en tren de Canyon a Nueva York cuesta doscientos dólares, todo su capital. «Era domingo. Aquella misma tarde, Georgia fue a casa del director del banco de Canyon y le convenció de que abriera el banco para ella. Sacó sus ahorros y tomó el primer tren al día siguiente». Entró en la galería 291 sin haberse anunciado. Stieglitz la miró como a una aparición.

La segunda vez, doce años más tarde, son amantes desde hace once y están casados desde hace cinco. Georgia expone, vende sus cuadros, pero le pesan la vida neoyorquina y los veranos en la gran mansión familiar de los Stieglitz en Lake George, en el estado de Nueva York; acaba de sufrir dos operaciones quirúrgicas y además Dorothy Norman empieza a frecuentar el pequeño espacio de la Intimate Gallery que sucedió a la 291. La excéntrica Mabel Dodge Luhan, que en 1922 ya había atraído a Lawrence a Taos, con la intención de interesarle por la causa de los indios pueblo, invita a Taos a Georgia, la cual acepta, sensible desde hace mucho a la atracción del sur. Pero tiene que vencer la oposición de Alfred a este viaje. Es una lucha enconada en las condiciones especiales de su relación de entonces. El 27 de abril de 1929 ella emprende finalmente el viaje y escribe a su marido: «He subido al tren pensando cómo podía haberseme pasado por la cabeza la idea de abandonar algo tan hermoso como tú, después de haberlo encontrado, pero incluso en medio de mis lágrimas sabía que debía partir». Confesará más tarde: «La dificultad para venir hasta aquí ha sido enorme, pero he venido». A partir de 1934, y hasta la muerte de Stieglitz en 1946, divide su tiempo entre el invierno en Nueva York con él y el verano en Nuevo México, donde *puede ser plenamente ella misma*. En 1992 se organiza en Santa Fe un seminario titulado «Women Who Rode Away» [Mujeres que parten], en referencia a la novela epónima de Lawrence. El cartel que anuncia el acontecimiento reproduce la célebre fotografía de 1944 en la que se ve a O’Keeffe en zapatillas de deporte y con vaqueros remangados en el asiento trasero de una moto. Se vuelve hacia el objetivo y es una de las raras imágenes en que se la ve reír, en vez de la sonrisa que a menudo esboza con la comisura de la boca.

(…) En Nuevo México se desvía de las flores voluptuosas y sugestivas que ocupaban todo el campo de visión y pinta áridos paisajes donde se ven montes lejanos. Parece que en el texto para *Survey Graphic*, Lawrence los describió unos meses antes de que ella los pintara: «Todas aquellas mañanas que salía del rancho [...] siguiendo la acequia hasta el cañón y me detenía al pie de las Rocosas, en medio del silencio salvaje y orgulloso a contemplar en la distancia más allá de las montañas azules de Arizona, azules como la calcedonia, y con el desierto pintado de artemisa azul grisáceo en mitad salpicado con los cubitos de cristal de las casas». Cuando Georgia vuelve a pintar flores produce la serie cada vez más oscura de las *Aro* (1930), en la que Grad ha destacado la muy newmani línea de luz que atraviesa y que abre algunas. La forma y el nombre de estas flores son tan explícitamente sexuales que es difícil no ver y oír en ellas el humor, es decir, la distancia.”