

---

## The Faraway Nearby: Georgia O'Keeffe, Cow's Skull with Calico Roses (1931)

Jennifer A. Donnelly

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/9562>

ISSN : 1765-2766

**Éditeur**

AFEA

**Référence électronique**

Jennifer A. Donnelly, « The Faraway Nearby: Georgia O'Keeffe, Cow's Skull with Calico Roses (1931) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/9562>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# The Faraway Nearby: Georgia O' Keeffe, Cow's Skull with Calico Roses (1931)

Jennifer A. Donnelly

---

Georgia O'Keeffe (1887-1986), Cow's Skull with Calico Roses, 1931



Oil on canvas, 91,4 x 61 cm (36 x 24 in.). Alfred Stieglitz Collection, gift of Georgia O'Keeffe, 1947.712.  
Artists's © The Art Institute of Chicago.

Photo credit: The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

\*

## Introduction: Faraway / Nearby

- 1 En entrant dans les galeries de *The Age of Anxiety* le spectateur se trouvait pour ainsi dire nez à nez avec un crâne de vache desséché, orné d'une fleur derrière une corne, et d'une deuxième devant le mufler, le tout semblant flotter devant un arrière-fond ambigu et indéfini. Ce tableau, *Cow's Skull with Calico Roses*, peint par Georgia O'Keeffe en 1931, réunit quelques objets recueillis par l'artiste lors de son troisième séjour au Nouveau Mexique au cours de l'été de cette même année. Ce sujet marque un tournant majeur pour l'artiste : connue auparavant pour ses tableaux de fleurs en gros plan, ainsi que pour ses gratte-ciel de Manhattan (où elle vivait à l'époque avec son mari Alfred Stieglitz), O'Keeffe introduit à cette époque le motif visuel<sup>1</sup> des ossements, ainsi que celui du Nouveau-Mexique. C'est le début du développement d'une œuvre ainsi que d'un personnage public étroitement liés au paysage du Sud-Ouest américain.
- 2 En parlant de cette région, l'artiste a inventé une expression particulière — « *the faraway nearby* » – concept auquel elle est revenue dans sa peinture<sup>2</sup> et dans ses écrits tout au long de sa carrière. Cette formulation énigmatique et paradoxale reflète certaines tensions qui animent la culture et la société américaines à l'époque de cette « ère de l'angoisse ».

## Vie / Mort

- 3 Ce qui frappe en premier lieu dans le tableau, c'est l'opposition symbolique évidente entre la vie et la mort. Nous voyons les restes sans vie d'un animal décédé, retrouvé dans le désert dans lequel O'Keeffe aimait flâner ; puis les fleurs, qui évoquent pour leur part la reproduction, la naissance, la propagation. Pourtant, en se renseignant sur l'archéologie de ces objets, on se rend compte qu'il ne s'agit pas du tout d'un *memento mori*. O'Keeffe a insisté sur le fait que les crânes dans ses tableaux représentaient, non pas l'atonie de la topographie du désert, mais sa vitalité, voire sa beauté. Dans une formule souvent citée, elle souligne en effet ce paradoxe vital: « *the bones seem to cut sharply to the center of something that is keenly alive on the desert* » (Drohojowska-Philp, 2004, 380). Quant aux fleurs, les roses en calicot sont une forme de décoration placée sur les tombes des cimetières hispaniques au Nouveau-Mexique, surtout lors du Jour des morts. Ce qui semble d'abord évoquer la fécondité est donc plutôt lié ici aux rites funéraires, à la fin de la vie, même si cette cérémonie très festive est accompagnée de musique, de cortèges, et même de repas offerts aux disparus. D'ailleurs, cet ornement funèbre est généralement constitutif est donc plutôt lié ici aux rites en tissu.
- 4 Le tableau joue donc avec les représentations visuelles attendues, dans le reste des Etats-Unis, de la vie et de la mort, et ceci à travers des objets étroitement liés à leur lieu d'origine. Georgia O'Keeffe a éprouvé un coup de foudre pour cette région, le haut-désert du Nouveau-Mexique, dès son premier voyage. Elle a été enchantée, comme d'autres avant et après elle, par le paysage spectaculaire et austère, ainsi que par le mélange particulier de cultures distinctes — amérindienne, hispanique (descendants des premiers colons du seizième siècle), puis anglophone, (les « Anglo » dont le nombre a augmenté après l'accession au statut d'état en 1912). Elle y séjourna au moins

quelques mois, presque plusieurs étés, avant de s'y installer de façon permanente en 1949 (deux ans après la mort de Stieglitz). Cette première espèce de nature morte de ses « souvenirs de voyages » du Nouveau-Mexique nous offre une réflexion, inconsciente peut-être, ironique sans doute, mais non moins incisive, sur les incertitudes d'une époque marquée par la faim, la pauvreté, l'itinérance, quand la frontière entre la survie et la faillite, entre la vie et la mort, était assez fine.

## Centre(s) / Périphérie(s)

- 5 L'importance du lieu d'origine dans la compréhension des objets de ce tableau nous amène à l'opposition, ou plutôt à l'interaction, entre centres et périphéries, concepts-clés dans l'histoire de l'art de l'époque. Partir au Nouveau-Mexique représentait un refuge, voire un rejet, de la ville, de la culture urbaine, de la modernité représentées par la machine. Il s'agissait d'un lieu éloigné de New York et de ses cinémas, ses gratte-ciel, son trafic. En même temps, le Sud-Ouest relevait pleinement du projet artistique propre à cette époque, qui consistait en une recherche d'un art strictement américain, sans référence à l'Europe. La manière de construire cet art national faisant pourtant débat, un débat dans lequel O'Keeffe était fortement impliquée.
- 6 Bien avant son arrivée, la partie nord du Nouveau-Mexique, surtout les petites villes de Santa Fe et de Taos, avaient attiré des artistes venus de loin, et ce dès les débuts de la Taos Society of Artists en 1898 (Traugott, 2007, 1-3). De nombreux peintres d'avant-garde suivirent dans les années 20, de Robert Henri et John Sloan à Stuart Davis, Marsden Hartley et Arthur Dove, pour ne rien dire de photographes tels Steichen, Weston, ou Strand, d'écrivains et intellectuels européens comme D.H. Lawrence et Aby Warburg, ou des mécènes et salonniers, surtout Mabel Dodge Luhan. L'attachement de Georgia O'Keeffe à des régions particulières telles que le Nouveau-Mexique, Lake George dans l'état de New York, et même Manhattan, faisait d'elle une artiste souvent qualifiée d'« enracinée » pour reprendre la distinction de Wanda Corn, divisant les artistes modernes américains entre « *the rooted* » et « *the transatlantics* ». Pour autant, sa manière de contribuer au projet du « *Great American Thing* » ne ressemblait pas à celle des Régionalistes. Elle a expliqué qu'en réalité ses crânes répondaient de façon ludique spécifiquement à cette quête: « *in a way, that cow's skull was my joke on the American scene* » (Drohojowska-Philp, 332, Corn 228).
- 7 Mais même en s'éloignant de New York, elle continuait d'en dépendre. C'est là, dans son atelier, qu'elle a peint *Cow's Skull with Calico Roses* ; c'est là qu'elle exposait (et vendait) ses tableaux. Même s'il elle se moquait de ses pairs, elle était embarquée dans le même voyage. Nous voyons donc à partir de ce tableau un désir de s'évader conjugué à un besoin de rester, un « *faraway* » qui est également « *nearby* », une tension, voire une angoisse, dans cette ère de migrations et de déplacements, volontaires ou non.

## Machine / Main

- 8 Cette ambivalence vis-à-vis des atouts de la ville et de ceux de la province nous amène à une troisième et dernière opposition dans ce tableau, entre la machine et la main. L'expression artistique des années 30 fête la machine, l'urbanité, l'usine, la voiture. Nous le voyons dans les tableaux de Sheeler présentés dans l'exposition<sup>3</sup>, tout comme précédemment, dans les œuvres de Joseph Stella, Fernand Léger, les Futuristes, etc. Au

Museum of Modern Art à New York, qui ouvre à l'aube de la décennie (novembre 1929), la programmation de Alfred H. Barr Jr. célèbre l'art de la machine au même niveau que la peinture et la sculpture, avec notamment la création en 1932 du premier département au monde consacré à l'Architecture et au Design, et avec l'exposition *Machine Art* de 1934. Les années 30 se clôturent avec La Foire internationale de New York (1939-1940), qui anticipait un « monde de demain » dominé par l'automatisation.

- 9 En même temps, les artistes et les institutions artistiques montrent un intérêt croissant pour la fabrication traditionnelle et artisanale. Au Nouveau-Mexique ainsi que dans les grandes villes, les « Anglos » commencent à collectionner les objets amérindiens et hispaniques. A Taos, par exemple, est fondé dès 1923 le musée Harwood qui présente ces cultures ; à Santa Fe, la Society for the Revival of the Spanish-Colonial Arts est née en 1925, suivie en 1937 d'un musée pour les arts indiens (Wheelwright Museum of Indian Arts). De la même manière, au MoMA, Barr monte des expositions sur les arts indiens et hispaniques, ainsi que sur l'art des enfants, l'art autodidacte, le *folk art*, bref, tout ce qui était produit par les *outsiders*. Se dessine ici une tension entre deux articulations du modernisme : d'un côté l'esthétique ultramoderne de la machine ; de l'autre, celle des cultures traditionnelles et de la tradition manuelle, auxquelles O'Keeffe se réfère ostensiblement dans ce tableau.

## Conclusion

- 10 Le « *faraway nearby* » rêvé par Georgia O'Keeffe était en effet lointain, mais aussi accessible — au moins, à elle, artiste à la mode, blanche, dont les tableaux se vendaient assez bien même pendant la Dépression. Elle avait les moyens de voyager, et pas à la manière des « Oakies » immortalisés dans *Les Raisins de la colère* (1940), dont on pouvait voir quelques images à la fin de l'exposition. Elle pouvait vivre le paysage sauvage du Nouveau-Mexique sans souffrir de l'absence de plomberie ou d'eau chaude ; elle pouvait assister aux danses du *Taos Pueblo* sans vivre la discrimination ou la diminution des droits dont souffrait ce peuple marginalisé par la culture de ceux-là même qui venaient peindre leur territoire ou collectionner leur art. Une toute dernière opposition semble alors émerger du tableau, celle qui renvoie au privilège du regard et l'exclusion de certaines cultures.

---

## BIBLIOGRAPHIE

CORN, Wanda, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkeley, University of California Press, 1999.

DROHOJOWSKA-PHILP, Hunter, *Full Bloom: The Art and Life of Georgia O'Keeffe*. New York, WW Norton, 2004.

TRAUGOTT, Joseph, *The Art of New Mexico. How the West Is One*. The Collection of the Museum of Fine Arts, Santa Fe, Museum of Fine Arts, 2007.

## Archives

Harwood Museum of Art, Taos, New Mexico [historical papers]

Museum of Modern Art, New York [exhibitions history]

## NOTES

1. Voir aussi *Summer Days* (1936). <http://collection.whitney.org/object/7539> (page consultée le 25 novembre 2018).
2. Voir *From the Faraway, Nearby* (1937). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489064> (page consultée le 25 novembre 2018).
3. Voir les textes de Jacques Pothier et Hélène Valance dans ce dossier.