



Exposition TARSILA DO AMARAL

Peindre le Brésil moderne

au Musée du Luxembourg

(du 09-10-2024 au 02-02-2025)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

L'exposition Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne, est la première grande rétrospective en France consacrée à l'artiste brésilienne tant aimée dans son pays. Tarsila do Amaral, dite Tarsila (1886- 1973) s'est consacrée toute sa vie à peindre des images qui rendent compte de l'identité changeante et multiforme d'un Brésil en pleine mutation. Cette exposition revient sur les différents moments de sa recherche, de l'académisme de ses premières œuvres aux paysages de la maturité, en passant par les peintures marquées par le cubisme et le muralisme. Elle présente en particulier des œuvres liées à l'engagement communiste de l'artiste dans les années 1930.

Commissariat général

Cecilia Braschi - Docteure en histoire de l'art et commissaire d'exposition indépendante

Repères biographiques

Tarsila do Amaral (Tarsila, de son nom d'artiste) est née en 1886 dans l'État de São Paulo, au sein d'une famille de riches producteurs de café, deux ans avant l'abolition de l'esclavage. Elle grandit dans la fazenda (grande exploitation) familiale et reçoit une bonne éducation, apprenant le piano et le français, et voyageant dès sa jeunesse. À 18 ans, elle est mariée à un cousin lointain de sa mère, André Texeiro Pinto, avec qui elle a une fille, Dulce, en 1906 mais dont elle finit par se séparer lorsqu'en 1913 elle s'installe à São Paulo pour se consacrer à l'art. Elle prend alors des cours de modelage et de peinture auprès d'artistes académiques réputés dans la ville.

En 1920, elle se rend à Paris et fréquente l'académie Julian, qui dispense un enseignement encore assez classique. De retour au Brésil en 1922, elle s'enthousiasme pour la Semaine d'art moderne qui s'est tenue quelques mois plus tôt à São Paulo au cours de laquelle un groupe de poètes, peintres, sculpteurs et musiciens a lancé les bases d'un modernisme brésilien. Suite à cette manifestation, Tarsila fonde le groupe des 5* avec la peintre Anita Malfatti et les écrivains Paulo Menotti del Picchia, Mário de Andrade et Oswald de Andrade. Ce dernier devient son compagnon et la suit à Paris lorsqu'elle y retourne en décembre 1923.

Elle suit alors les cours des cubistes André Lhote, Albert Gleizes et Fernand Léger. En février 1924, elle entreprend un voyage à Rio de Janeiro et dans le Minas Gerais. Cette même année, elle adhère au mouvement Pau-Brasil qui suit la publication par Oswald de Andrade du Manifeste de la peinture Pau-Brasil. Au cours des années 1920, elle expose à plusieurs reprises à Paris et au Brésil.



En 1929, le krach de Wall Street et la crise économique qui en découle ont des répercussions fortes pour Tarsila comme pour les grands cultivateurs de café qui forment l'élite économique et culturelle de São Paulo : ses domaines sont hypothéqués et elle doit désormais trouver des moyens de subsistance, devenant notamment conservatrice à la Pinacoteca do Estado do São Paulo. Le milieu artistique privilégié dans lequel évoluait l'artiste se désagrège et São Paulo perd sa position de capitale culturelle au profit de Rio de Janeiro.

Anonyme

Tarsila do Amaral lors de son exposition à la galerie Percier, Paris, devant Morro da Favela, juin 1926, épreuve gélatino-argentique, 21,6 x 16,7 cm,

En 1932, alors que le Brésil est dirigé par le gouvernement provisoire de Getulio Vargas, les sympathies communistes de l'artiste ainsi qu'un voyage en URSS l'année précédente lui valent de passer quelques mois en prison. Son intérêt pour les

questions sociales renouvelle ses thématiques comme leur traitement, plus marqué par le muralisme mexicain et l'art de l'affiche soviétique.

Jusqu'à la fin de sa vie, Tarsila peint, reprenant pour les réactualiser des motifs déjà traités, ou bien documentant les changements intervenus dans son pays tant aimé. Elle réalise aussi des travaux de commande et d'illustration. Elle meurt en 1973 à São Paulo.

Tarsila do Amaral

1886-1973

1886
Tarsila do Amaral naît le 1^{er} septembre, à Capivari, dans l'État de São Paulo, dans une famille de caféiculteurs. Elle grandit dans la propriété agricole familiale, joue du piano et apprend le français avec sa préceptrice belge.

Tarsila com mãe em 1904 em Capivari, São Paulo. Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

1904-1913
À 18 ans, Tarsila épouse André Teixeira Pinto, un cousin éloigné de sa mère, avec qui elle a une fille, Dulce, en 1906. Séparée de son mari, elle s'installe à São Paulo en 1913, où elle se consacre à l'art et à la musique.

Tarsila do Amaral, André Pinto. São Paulo, Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

1916-1919
Elle apprend le modelage avec les sculpteurs Willem Zadig et Onísse Montovani, puis la peinture avec les artistes académiques Pedro Alexandrino et Georg Elpson.

1920-1921
Tarsila s'installe à Paris, rue du Louvre, et fréquente l'Académie Julian puis l'atelier d'Emile Renard. Sa fille, Dulce, vit en pensionnat à Londres.

Tarsila do Amaral em Paris em 1920. Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

1922
En février, la « Semaine d'art moderne » inaugure le modernisme de São Paulo. En juin, Tarsila fonde le groupe des Cinq, avec Anita Malfatti, Paulo Menotti del Picchia, Mário de Andrade et Oswald de Andrade, qui devient son compagnon. Elle participe au mensuel Klaxon, première revue moderniste au Brésil. Elle retourne à Paris en décembre, où Oswald la rejoint le mois suivant.

Cover do Klaxon, fevereiro de 1922. Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

1923
Installée rue Hégésippe-Morsau (18^e arrondissement), Tarsila suit les cours d'André Lhote, puis intègre les ateliers de Fernand Léger et d'Albert Gleizes à l'automne. Elle voyage en Italie pendant l'été et rentre au Brésil en décembre.

Grupo de artistas: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Fernando Léger, Giuseppe Severini et Modigliani. Galeria de Arte Moderna do Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1923.

1924
Février : Tarsila se rend à Rio de Janeiro pendant le carnaval puis dans les villes historiques du Minas Gerais. Mars : Oswald de Andrade publie le Manifeste de la Peinture Pau-brasil, auquel Tarsila adhère. Juillet : lors d'une révolte militaire contre le gouvernement central, São Paulo est bombardée puis occupée par l'armée. Septembre : Tarsila retourne à Paris, où elle s'installe boulevard Berthier ; Oswald la rejoint en novembre.

Tarsila do Amaral em Paris em 1924. Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

1925

Rentrée au Brésil en février, Tarsila travaille intensément pour un projet d'exposition à Paris.

1926-1927

Février-mai : voyage en Grèce, Turquie, Liban, Égypte, puis à Rome. Juin : première exposition personnelle à la galerie Percier, à Paris. Août : Tarsila et Oswald rentrent à São Paulo, où ils se marient en octobre, puis passent l'année 1927 dans la fazenda Santa Tereza do Alto.



Tarsila et Oswald et Oswald au Brésil sur le terrain de Santa Tereza do Alto à Ribeirão Preto, 1927. Archives Biacchi, Paris.

1928

Le tableau de Tarsila Abaporu inspire le mouvement anthropophage, dont le Manifeste paraît en mai. Mars : Tarsila retourne en Europe. Juin : deuxième exposition personnelle à la galerie Percier.

1929

Septembre : exposition personnelle au Palace Hôtel de Rio de Janeiro et à São Paulo. Novembre : suite au krach boursier de New York, la fazenda de Tarsila est hypothéquée, Tarsila et Oswald se séparent à la fin de l'année.

1930

Tarsila est nommée conservatrice de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Mars : elle participe à l'« Exposition d'une maison moderniste », démonstration de synthèse des arts dans une maison conçue par l'architecte Gregori Warchavchik. Novembre : coup d'État de Getúlio Vargas.



Vue de l'axe de la maison moderniste de Gregori Warchavchik, lors de l'exposition « Exposition de une Casa Modernista », 1930. © Centre de Recherches et de Documentation de l'École Supérieure de Architecture de São Carlos, Brésil.

1931

Voyage en URSS avec son nouveau compagnon, Osório César, médecin psychiatre et écrivain. Tarsila expose au musée national d'Art moderne occidental à Moscou. Au retour, le couple s'arrête à Paris, où Tarsila expose au Salon des Surindépendants. Aux côtés de Sonia et Robert Delaunay et de Georges Vantongerloo, elle participe à la construction de résidences pour artistes.

1932

Mars : Tarsila quitte définitivement Paris. Juillet : malgré la révolution constitutionnaliste à São Paulo, Vargas se maintient au pouvoir. Tarsila est emprisonnée un mois en raison de son récent voyage en URSS.

1933

À São Paulo, Tarsila participe aux manifestations du SPAM (« Société Pour l'Art moderne ») et du CAM (« Club des Artistes modernes »). Octobre : exposition personnelle au Palace Hôtel de Rio de Janeiro.

1935-1936

Séparée d'Osório César, Tarsila s'installe à Rio de Janeiro avec Luis Martins, jeune écrivain de vingt et un ans son cadet dont elle se séparera en 1951. Elle réalise plusieurs portraits de commande et écrit des chroniques culturelles pour le Diário de S. Paulo, jusqu'en 1956.



Tarsila de Amorim vers 1937. © Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo / photo Gabriela Aparecida de Carlos Neves - Arca Gabriela Brancaccio Neves - Jorge Botelho.

1937

Tarsila récupère la fazenda Santa Tereza do Alto. Elle participe aux 1^{er} Salão de Maio (salon d'avant-garde à São Paulo) ainsi qu'aux suivants, en 1938 et 1939. En novembre, Getúlio Vargas établit l'Estado Novo : la dictature durera jusqu'en 1945.

1940-1947

Revenue à São Paulo et toujours confrontée à des difficultés matérielles, Tarsila peint de nombreux portraits. Jusqu'en 1947, elle prend part à plusieurs expositions collectives d'artistes brésiliens, au Brésil et à l'étranger.



Tarsila au déjeuner de Lúcio Depietri, directeur général de Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1940. Archives Biacchi, Paris.

1950-1953

Après la rétrospective « Tarsila : 1918-1950 » au musée d'art moderne de São Paulo (1950), Tarsila représente le Brésil, avec d'autres artistes, lors des deux premières éditions de la Biennale de São Paulo (1951 et 1953).



Affiche de la 1^{re} Biennale de São Paulo, 1950. © Arquivo Paulo / photo Gabriela Neves de Carlos Neves - Arca Gabriela Brancaccio Neves - Jorge Botelho.

1961-1963

Tarsila vend sa fazenda et réside de façon permanente à São Paulo. Une salle lui est consacrée à la VIIe Biennale de São Paulo (1963).

1964

Avec d'autres artistes, Tarsila représente le Brésil à la 32^e Biennale de Venise. Un coup d'État militaire instaure une nouvelle dictature au Brésil.

1965-1966

À la suite d'une chute, une opération de la colonne vertébrale laisse Tarsila paraplégique. Sa fille, Dulce, meurt du diabète, à l'âge de soixante ans.



Tarsila dans les années 1960, peignant Delmiro G. © Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo / photo Jorge Botelho.

1969

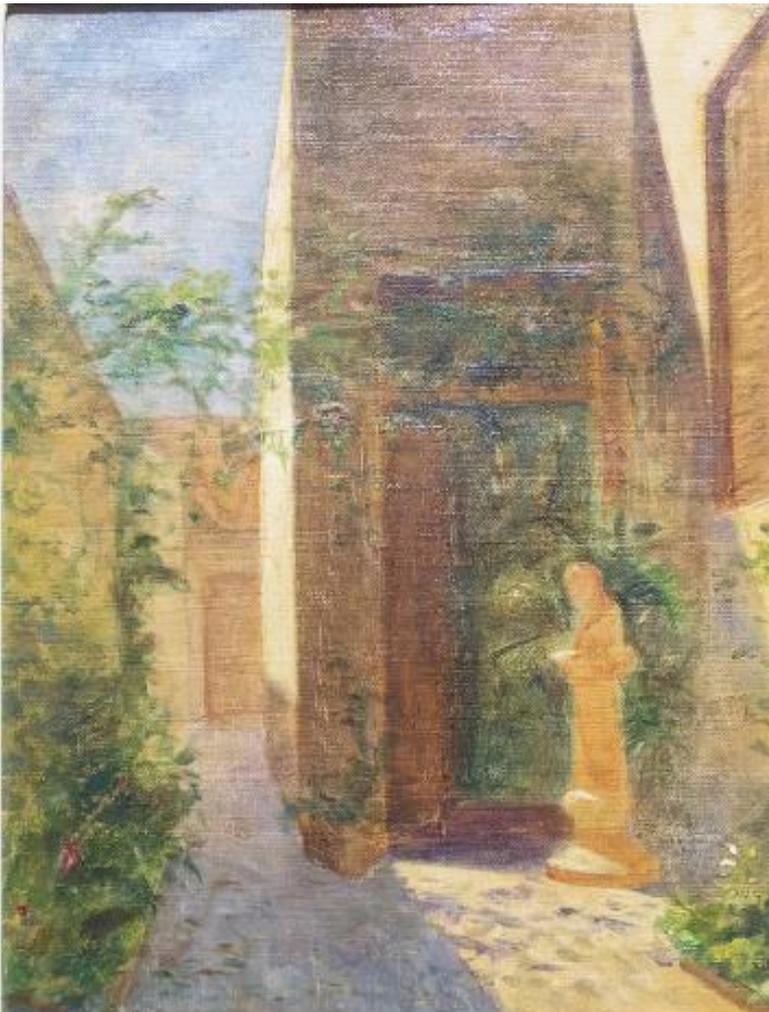
« Tarsila : 1918-1969 », à Rio de Janeiro et São Paulo, est la dernière rétrospective consacrant l'artiste de son vivant.

1973

Tarsila meurt à São Paulo le 17 janvier.

1. Paris/São Paulo. Passeports pour la modernité

Issue d'une famille cultivée de grands propriétaires terriens de la région de São Paulo, Tarsila do Amaral entreprend son premier voyage d'études à Paris en 1920, reproduisant le parcours typique des peintres académiques brésiliens. Pendant son absence, en février 1922, la Semaine d'Art moderne donne une impulsion nouvelle à la scène artistique de São Paulo : jeunes écrivains, musiciens et peintres prônent une avant-garde affranchie des modèles importés, sans pour autant renier leur cosmopolitisme. De retour en juin 1922, Tarsila participe personnellement à ce renouveau moderniste, aux côtés de la peintre Anita Malfatti et des écrivains Paulo Menotti del Picchia, Mário de Andrade et Oswald de Andrade, avec qui elle forme le Groupe des Cinq. C'est dans un tout nouvel état d'esprit qu'elle retourne à Paris, en 1923 : animée par un projet qui se veut national et moderne, elle cherche désormais une confrontation directe avec les avant-gardes européennes. Fréquentant les ateliers d'André Lhote, Fernand Léger et Albert Gleizes, elle appréhende le cubisme comme une « école d'invention », lui permettant de s'affranchir des codes de représentation convenus et d'élaborer un style véritablement libre et personnel.



Meu Ateliê (Rua Vitória) **[Mon atelier (rue Vitória)]**

1918

Huile sur toile

São Paulo, collection Ivani et Jorge Yunes



Vista do hotel de Paris
[Vue de l'hôtel à Paris]

1920

Huile sur toile

São Paulo, collection Michele Behar

Tarsila crée, en 1917, le premier atelier d'artistes de São Paulo, rua Vitória. Encore apprentie, elle le met à disposition de son professeur, le peintre académique Pedro Alexandrino, qui y dispense ses cours collectifs. Élevée dans un milieu très francophile, elle poursuit tout naturellement sa formation à Paris, où elle loue une chambre rue du Louvre. Fidèle à la tradition picturale européenne de la fin du XIX^e siècle, elle peint l'entrée de son atelier de São Paulo et la vue de sa chambre parisienne dans un style tout à fait similaire, malgré les tonalités et la lumière très différentes qui caractérisent chacune des deux villes.



Estudo (Nu sentado)
[Étude (nu assis)]

1921

Huile sur toile

São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



Tarsila do Amaral

vers 1919-1920

Paysage de la région de Itupeva (Sao Paulo), près de la fazenda où Tarsila do Amaral grandit

années 1920



Tarsila et sa fille Dulce à bord du Desado, en voyage vers l'Europe

1920



Academia n° 4
[Académie n° 4]

1922

Huile sur carton

Collection particulière



Figura em Azul
[Figure en bleu]

1923

Huile sur toile

Collection particulière

À l'Académie Julian, Tarsila suit les cours réservés aux femmes, se consacrant à l'étude de nus qu'elle peut réaliser pour la première fois d'après modèles vivants. Ce n'est qu'après son retour à São Paulo, pendant l'euphorique période d'expérimentation au sein du Groupe des Cinq, que Tarsila prend ses distances avec les modèles académiques. À l'instar d'Anita Malfatti, elle adopte des couleurs plus contrastées et des solutions formelles moins conventionnelles, comme dans ce portrait de femme, peint au tout début de l'année 1923.



Natureza-morta com relógios
[Nature morte avec horloges]

1923

Huile sur toile

Rio de Janeiro, collection Luiz Carlos Ritter



Composição com relógio
[Composition avec horloge]

1923

Mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Luiz Carlos Ritter



Composição com relógio
[Composition avec horloge]

1923

Mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Luiz Carlos Ritter



***Composição cubista
(Mãos ao piano)***
**[Composition cubiste
(mains sur le piano)]**

1923

Aquarelle et mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Max Perlingeiro



***Étude de Composition cubista
com ave [Composition cubiste
avec oiseau]***

1923

Crayon et crayons de couleur sur papier calque

São Paulo, collection Jones Bergamin



***Étude pour une composition
cubiste en couleurs***

Vers 1923

Mine de plomb et crayon de couleur sur papier de soie

São Paulo, collection Jones Bergamin

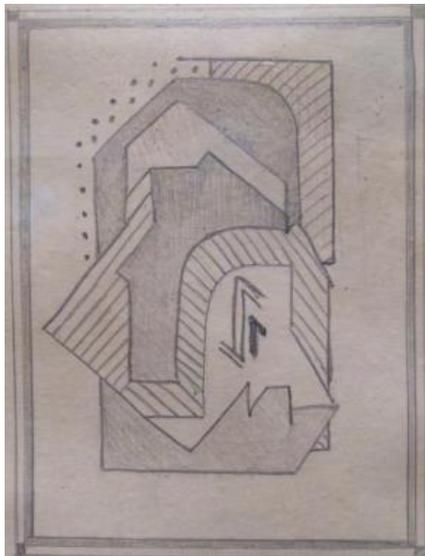


Desenho [Dessin]

1923

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



Étude pour une composition cubiste avec points

1925

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



Étude pour *La Tasse*

1923

Mine de plomb sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



A Boneca [La poupée]

1928

Huile sur toile

Rio de Janeiro, collection Heclida et Sergio Fadel

Réalisé en 1928, bien après son apprentissage parisien, ce tableau montre la persistance du modèle de Léger dans l'œuvre de Tarsila et l'interprétation très personnelle que fait l'artiste des théories de Gleizes, son principal maître. Dans la lignée de ce dernier, elle conçoit ses tableaux comme des « organismes » autonomes, indépendants de toute ambition réaliste, s'intéressant moins aux objets représentés qu'au système de relations entre les formes et les couleurs et à leur équilibre rigoureux dans l'espace circonscrit de la toile.



Une « Caipirinha habillée par Poiret »

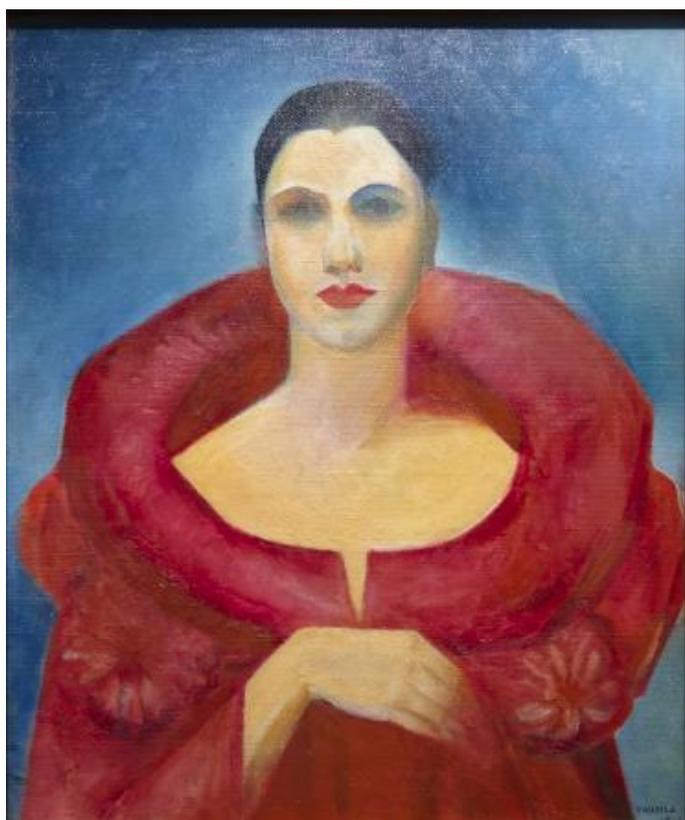
En tant qu'artiste brésilienne à Paris, Tarsila doit composer avec un certain nombre de stéréotypes pour frayer son chemin dans un système de l'art eurocentré et dominé par les hommes. Si son physique et son style vestimentaire ne passent jamais inaperçus, la critique attend d'elle, comme de sa peinture, une « fraîcheur exotique » et une « délicatesse toute féminine » - comme on le lit dans les chroniques parisiennes de ses premières expositions.

Tarsila joue de son apparence pour construire son personnage, alors inédit, de femme artiste moderne brésilienne, contournant, dans ses autoportraits, les canons établis.

Telle une « Caipirinha habillée par Poiret » (selon les vers que lui dédie Oswald de Andrade) elle se veut la porte-parole d'un « Brésil profond », tout en étant parfaitement à la page des goûts parisiens et sans négliger ce brin d'excentrisme censé faire d'elle une véritable artiste d'avant-garde.

«Peintre de la *fazenda*, elle est passée de la campagne à São Paulo sur sa route vers Paris. De la campagne, elle a apporté le goût *caipira* des couleurs [...]. À São Paulo, elle a appris que notre gallicisme est un "cri dans les déserts d'Amérique". De Paris, elle est revenue avec des robes de Poiret, pour nous apprendre à être brésiliens. »

Guilherme de Almeida, 1950



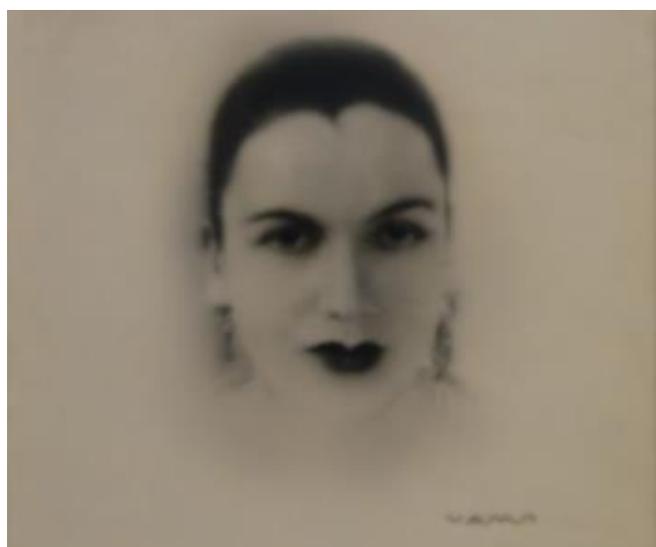
Auto-retrato (Manteau rouge) [Autoportrait (Manteau rouge)]

1923

Huile sur toile

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes/Ibram

« Je me souviens de Tarsila au théâtre du Trocadéro, dans une cape écarlate, doublée de satin blanc. À Paris, où l'on s'habille discrètement, la vanité de Tarsila fit sensation »; « Nous sommes restés extasiés en contemplation du chef-d'œuvre de Tarsila, qu'est sa personnalité! Tarsila s'habille d'art ». Ces témoignages de l'époque montrent le soin que Tarsila accordait à son apparence, y compris dans l'élégance de ses tenues. Le manteau rouge de la maison Patou qu'elle portait lors d'évènements mondains parisiens identifie à tel point l'artiste qu'il donne son titre à l'un des autoportraits les plus connus, réalisé alors que Tarsila fréquente l'atelier de Lhote (printemps 1923).

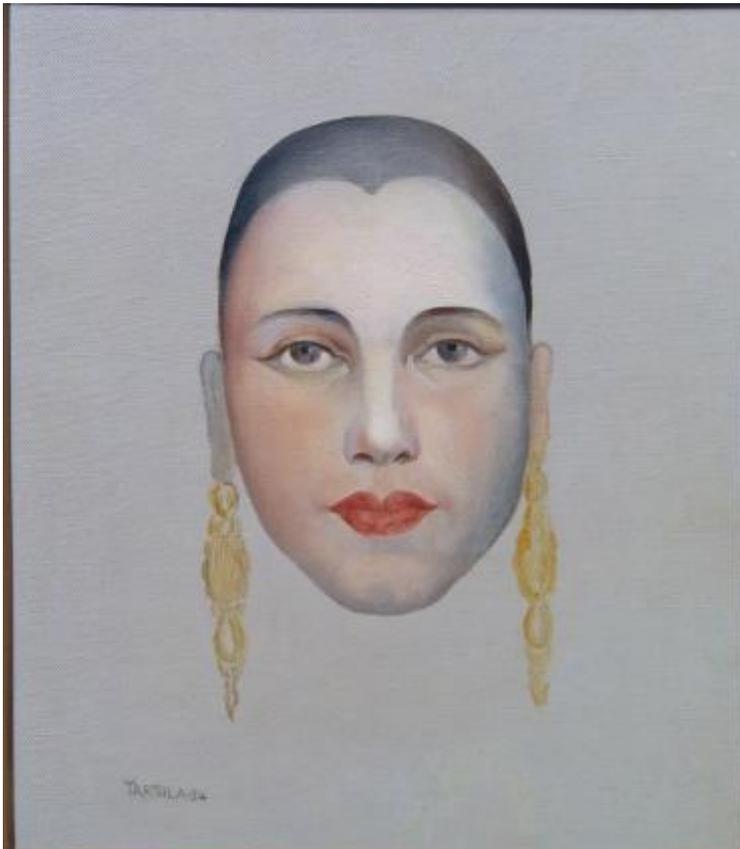


Benedito Duarte Portrait de Tarsila do Amaral

1926

Épreuve gélatino-argentique

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade



Auto-retrato I [Autoportrait I]

1924

Huile sur carton sur panneau d'aggloméré

São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Cet autoportrait cristallise l'image de soi soigneusement élaborée par l'artiste après juin 1922 : cheveux serrés en chignon, rouge à lèvres éclatant et longues boucles d'oreilles. Sur un fond neutre, tel une sorte de masque extrait de tout contexte anecdotique, le visage de l'artiste devient, par sa stylisation assumée, sa véritable « marque ». À ce titre, ce portrait est choisi pour illustrer les couvertures de presque tous les catalogues d'expositions de son vivant et dicte même le traitement de futurs portraits photographiques.



Anonyme (Benedito Duarte?) Portrait de Tarsila do Amaral

Sans date

Épreuve gélatino-argentique

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade



**Anonyme (Benedito Duarte?)
Portrait de Tarsila do Amaral**

Sans date

Épreuve gélatino-argentique

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade



**Benedito Duarte
Portrait de Tarsila do Amaral**

Vers 1926

Épreuve gélatino-argentique

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade



**Caipirinha
[Petite caipira]**

1923

Huile sur toile

Collection Luiz Harunak Goshima

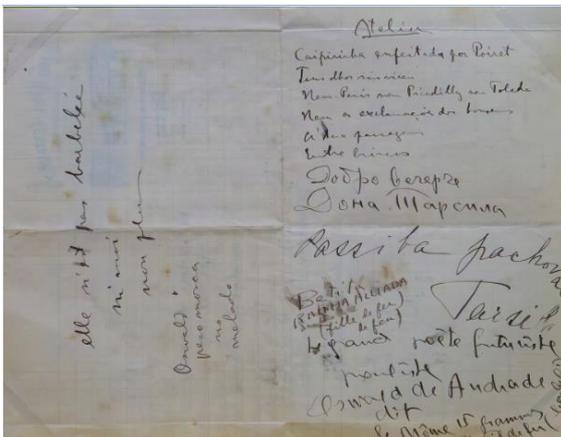
Commencé au printemps 1923, ce tableau est pour Tarsila l'une des premières tentatives de s'affranchir des codes de la figuration académique à travers des langages d'avant-garde. Dans une lettre à ses parents, elle décrit ce tableau comme une façon de s'autoreprésenter en jeune fille de la campagne brésilienne (une petite « caipira ») jouant avec les branches du jardin comme elle le faisait, enfant, dans la fazenda familiale. Cette identification avec la culture populaire des régions rurales, de la part d'une femme très cultivée de la haute bourgeoisie, annonce l'idéalisation d'une appartenance nationale qui dépasse volontairement les clivages culturels et sociaux de la population brésilienne.



**Catalogue de l'exposition
«Tarsila», Paris, galerie Percier**

1926

Paris: Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, bibliothèque Kandinsky

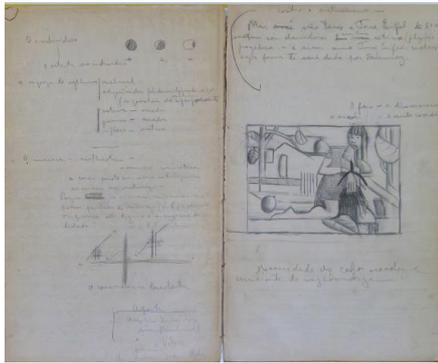


**Brouillon du poème «Atelier»
d'Oswald de Andrade**

Vers 1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, collection Tarsila do Amaral



Carnet de dessin avec une esquisse de Caipirinha [Petite caipira]

Vers 1923

Mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Pedro Corrêa do Lago



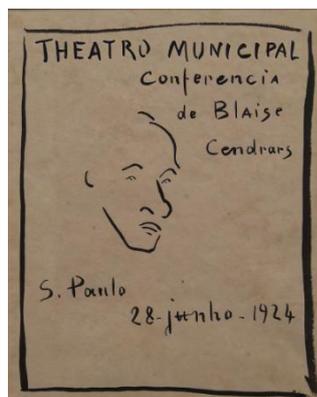
Étude pour l'affiche d'une conférence de Blaise Cendrars à São Paulo

1924

Mine de plomb et encre de Chine sur papier de soie

São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973

En 1924, le poète franco-suisse Blaise Cendrars prononce deux conférences à São Paulo, la première autour de son *Anthologie Nègre*, parue en 1921, la seconde sur la peinture moderne. Tarsila conçoit l'affiche pour la première conférence, dans un style qui rappelle ses exercices de « translation » et « rotation » réalisés un an plus tôt dans l'atelier de Gleizes. Proche d'Oswald de Andrade, ainsi que de sa verve poétique, Cendrars, que Tarsila rencontre à Paris en mai 1923, est l'un des premiers défenseurs de sa peinture et préfacera le catalogue de son exposition personnelle, en 1926. Grâce à Cendrars, Tarsila se lie aussi avec Jean Cocteau, Constantin Brancusi, Fernand Léger, Robert et Sonia Delaunay, entre autres.

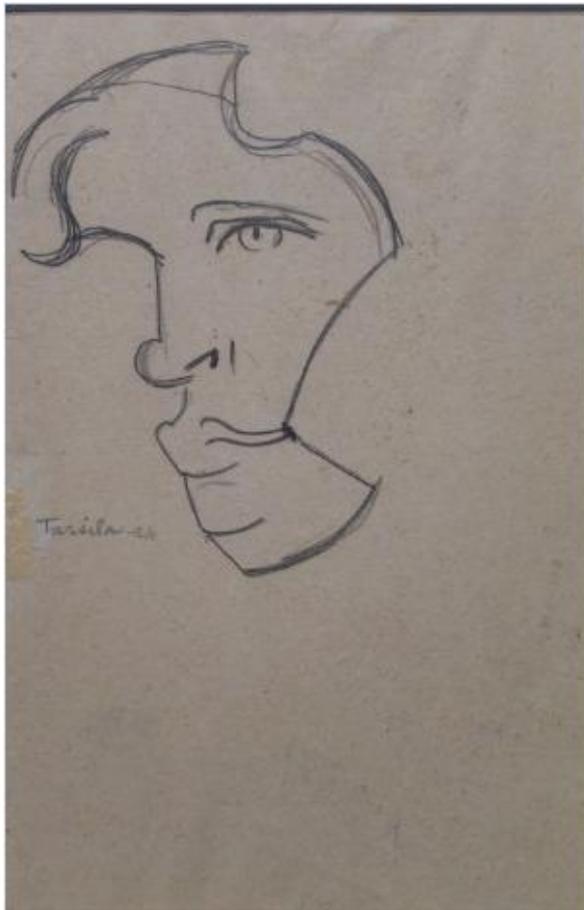


Étude pour l'affiche d'une conférence de Blaise Cendrars à São Paulo

1924

Mine de plomb et encre de Chine sur papier

São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
don de la famille Tarsila do Amaral, 1973



Expressão de Oswald **[Expression d'Oswald]**

1924

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



Retrato de Oswald de Andrade **[Portrait d'Oswald de Andrade]**

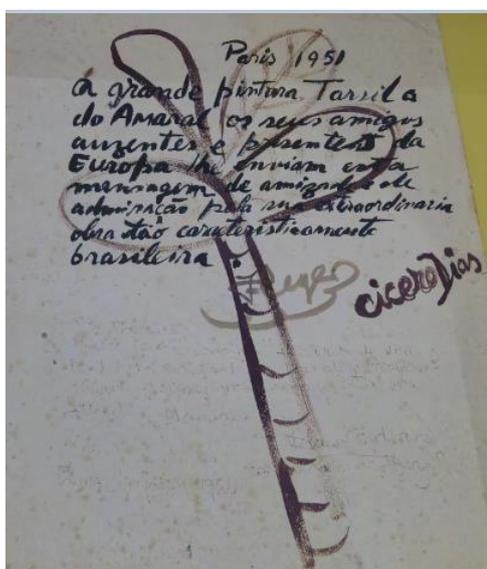
1923

Huile sur toile

São Paulo, Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP

«Peintre de la *fazenda*, elle est passée de la campagne à São Paulo sur sa route vers Paris. De la campagne, elle a apporté le goût *caipira* des couleurs [...]. À São Paulo, elle a appris que notre gallicisme est un "cri dans les déserts d'Amérique". De Paris, elle est revenue avec des robes de Poiret, pour nous apprendre à être brésiliens. »

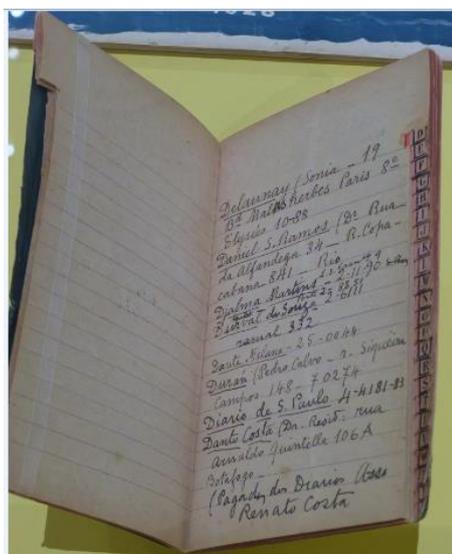
Guilherme de Almeida, 1950



Lettre et dessin de Fernand Léger, Cícero Dias et Blaise Cendrars à Tarsila do Amaral

17 janvier 1951

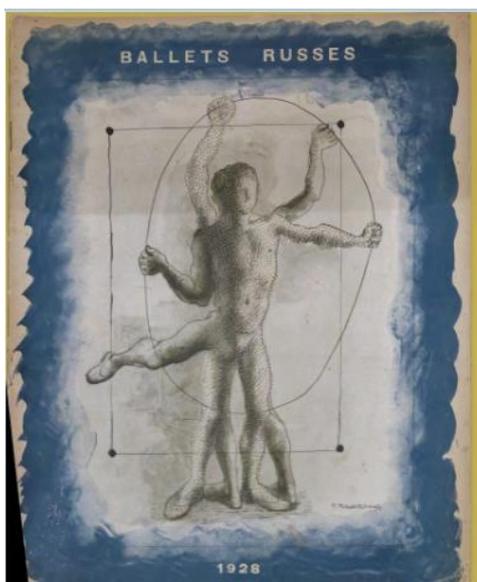
São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Répertoire téléphonique de Tarsila do Amaral

Vers 1938-1947

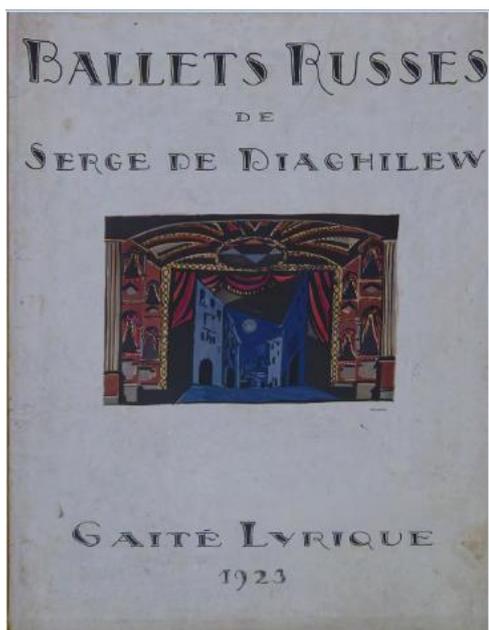
São Paulo, collection Tarsila do Amaral



Programme de la XXI^e saison des Ballets russes de Serge de Diaghilev, théâtre Sarah-Bernhardt, Paris

1928

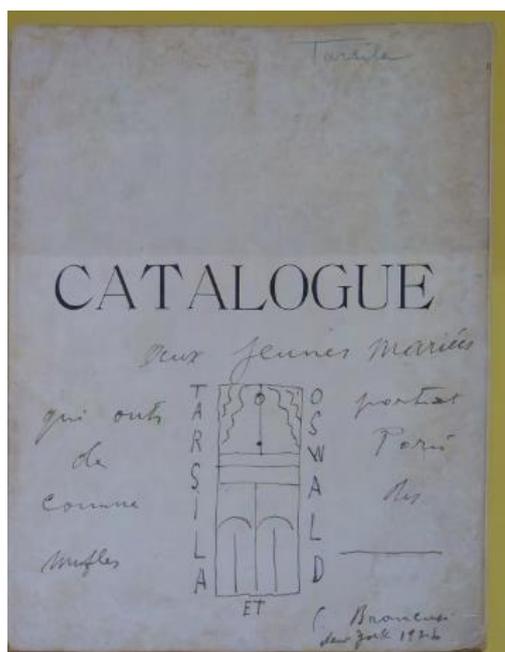
São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973



**Programme de la XVI^e saison
des Ballets russes de Serge
de Diaghilew, Gaîté-Lyrique,
Paris**

1923

São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973



**Catalogue de l'exposition
«Brancusi», New York, Brummer
Gallery**

dédiacé par Brancusi à Tarsila do Amaral
et Oswald de Andrade

1926

Rio de Janeiro, collection Pedro Corrêa do Lago



**Billet pour la conférence
«L'esprit moderne du
symbolisme au surréalisme»**

de Benjamin Péret, São Paulo, Esplanada Hotel
(offert par Benjamin Péret à Tarsila do Amaral)

18 mars 1929

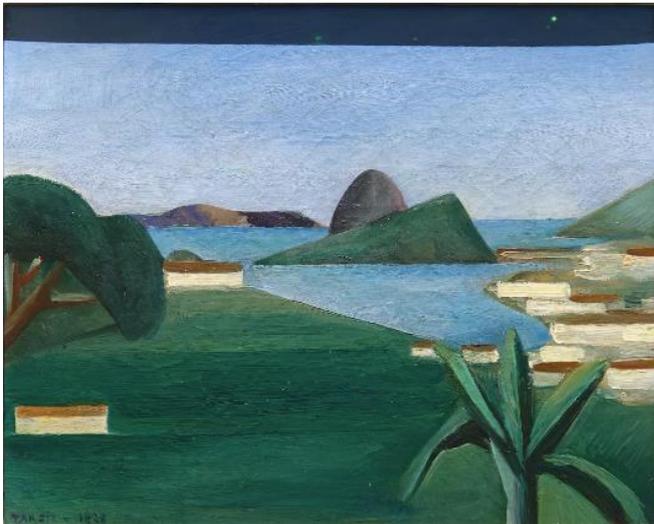
São Paulo, collection Tarsila do Amaral

2. L'invention du paysage brésilien

L'éloignement temporaire du Brésil est pour Tarsila l'occasion d'appréhender autrement ses origines. Tandis qu'elle prend conscience du charme exotique que son pays tropical exerce dans son cercle d'amis parisiens, le cubisme lui offre une méthode d'analyse et de rationalisation formelle lui permettant de se réappropriier son paysage physique et mental, loin des conventions et des préjugés.

Dès 1924, elle part à la « redécouverte » de São Paulo, métropole ultradynamique ; de Rio de Janeiro, avec son paysage exubérant ; de la région du Minas Gerais, riche de vestiges coloniaux et baroques.

Avec le trait limpide qui caractérise son dessin, Tarsila « décortique » au crayon et à l'encre ces environnements si différents les uns des autres et sélectionne à sa guise les éléments d'un Brésil « authentique » qui, transcrits sous forme de lignes et formes géométriques, donnent vie à son nouvel alphabet visuel. Simple et moderne, intelligible par le public brésilien et international, ce dernier est décliné dans des peintures à la composition rigoureuse, dans lesquelles ces éléments, à l'origine disparates, cohabitent harmonieusement.

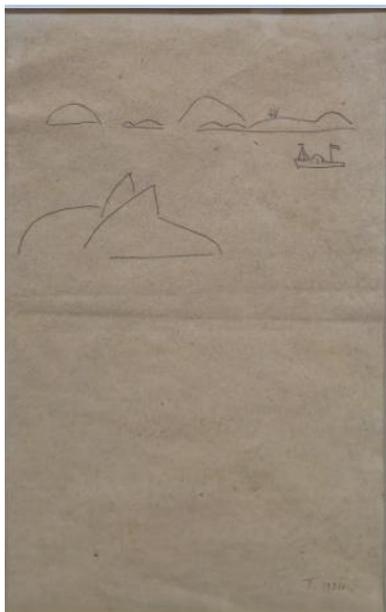


Rio de Janeiro

1923

Huile sur toile

São Paulo, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

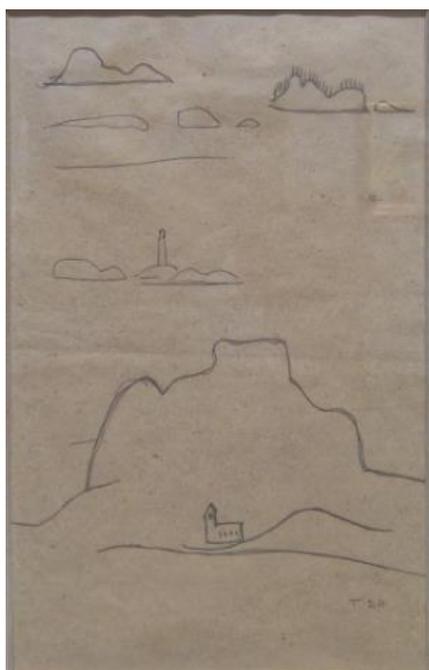


Étude pour l'illustration de Feuilles de route I. Le Formose de Blaise Cendrars, p. 34 et 56

1924

Mine de plomb sur papier ligné

São Paulo, collection Michele Behar

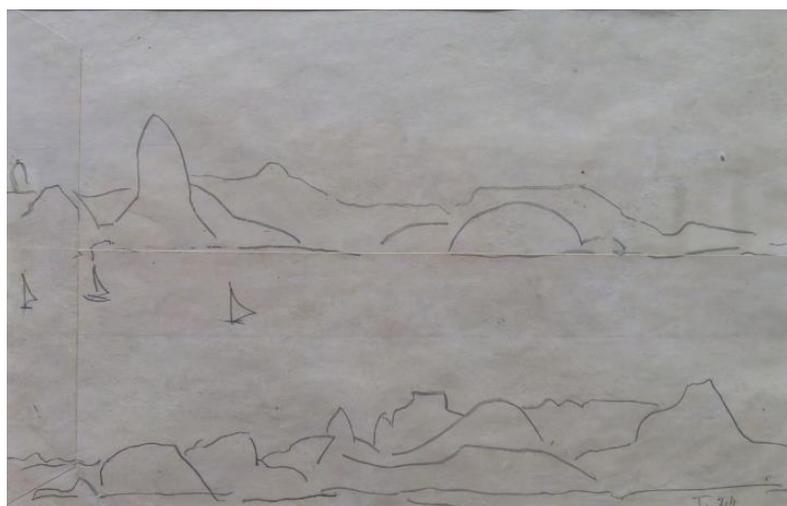


**Étude pour l'illustration de
Feuilles de route I. Le Formose
de Blaise Cendrars, p. 34**

1924

Mine de plomb sur papier ligné

São Paulo, collection Michele Behar

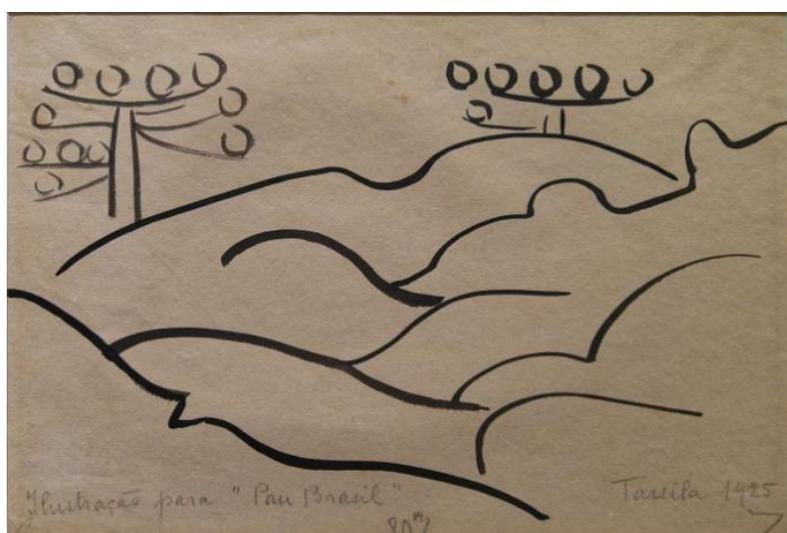


***Paisagem de Rio de Janeiro*
[Paysage de Rio de Janeiro]**

1924

Mine de plomb sur papier

Collection particulière

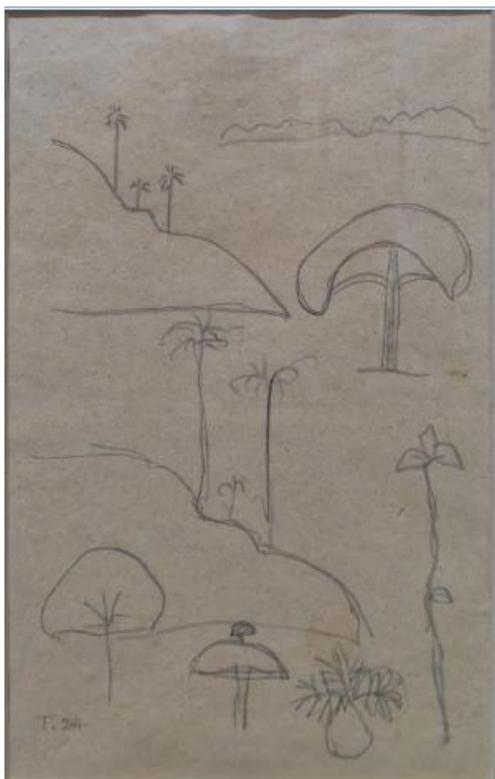


***Pinheiros [Pins]*, illustration
pour *Pau Brasil*
d'Oswald de Andrade, Paris,
Au sans pareil, p. 85**

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



**Fragmento de paisagem
[Fragment de paysage]**

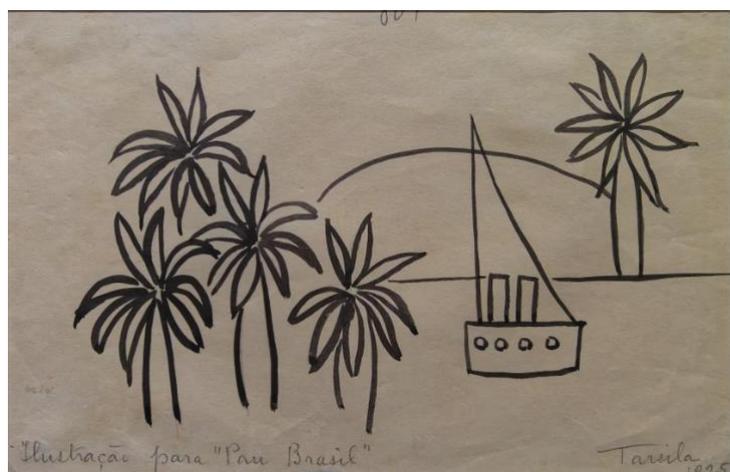
1924

Mine de plomb sur papier ligné

São Paulo, Collection Michele Behar

« Aucune formule pour l'expression
contemporaine du monde.
Voir avec des yeux libres. »

Oswald de Andrade, *Manifeste de la poésie Pau-Brasil*, 1924



**Barco [Bateau], illustration
pour *Pau Brasil*
d'Oswald de Andrade, Paris,
Au sans pareil, p. 101**

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



**Pão de Açúcar [Pain de Sucre],
illustration pour *Pau Brasil*
d'Oswald de Andrade, Paris,
Au sans pareil, p. 23**

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



A Feira I [Le marché I]

1924

Huile sur toile

Collection particulière



Romance

1925

Huile sur toile

São Paulo, Acervo da Casa Guilherme de Almeida -
Governo do Estado de São Paulo

En compagnie du groupe des modernistes et de Cendrars, Tarsila entreprend un voyage dans le Minas Gerais lors de la Semaine Sainte de 1924. Elle dira avoir été notamment touchée par les décorations populaires et les peintures des églises « exécutées avec amour et dévotion par des artistes anonymes ». Cette fenêtre de type colonial et cette décoration florale, qui rappelle à la fois des bas-reliefs baroques et des motifs folkloriques, s'inspirent de ces références. La palette renvoie volontairement à ces couleurs populaires injustement discréditées, selon l'artiste, comme « laides et campagnardes ». Dans un vocabulaire simplifié de formes et de couleurs en aplat, la modernité de Tarsila délaisse les codes importés pour puiser dans des motifs locaux perçus comme « authentiques ».



Ouro Preto I

1924

Aquarelle et mine de plomb sur papier

São Paulo, collection Beatriz et Mário Pimenta Camargo

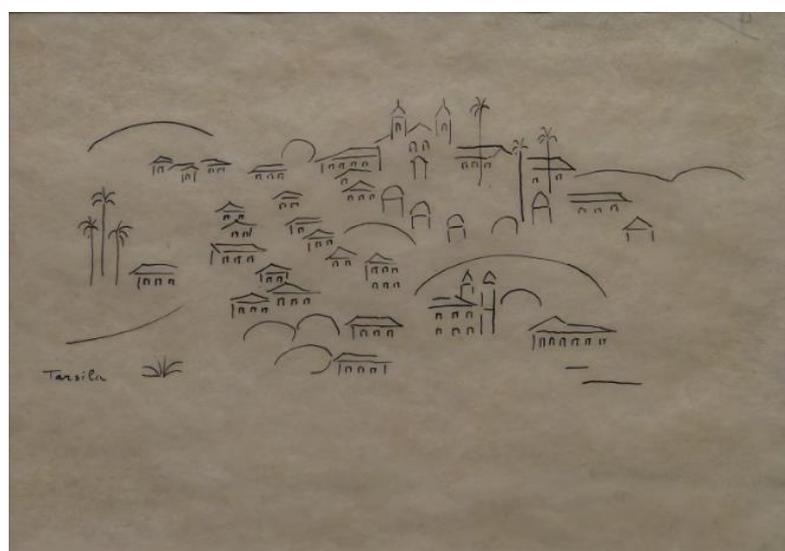


Ouro Preto II

1924

Mine de plomb sur papier

Collection particulière

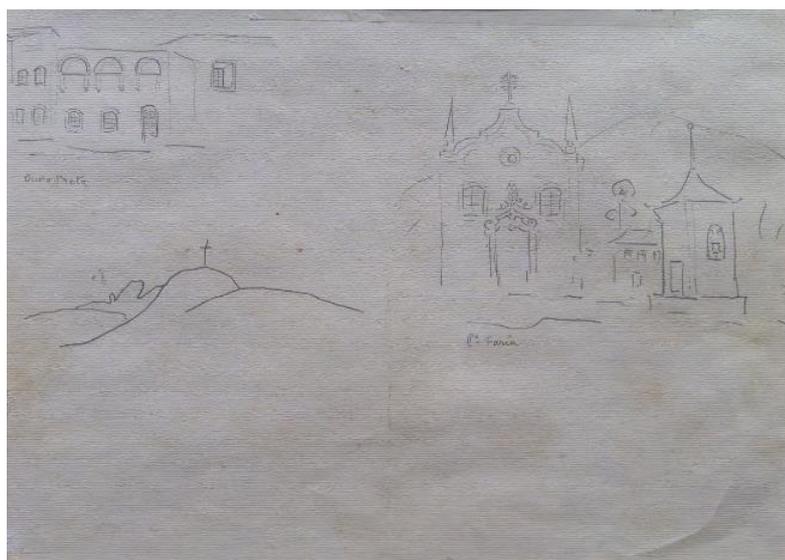


Congonhas (Minas) [Congonhas (Minas Gerais)]

1924

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation de Poia Rezende

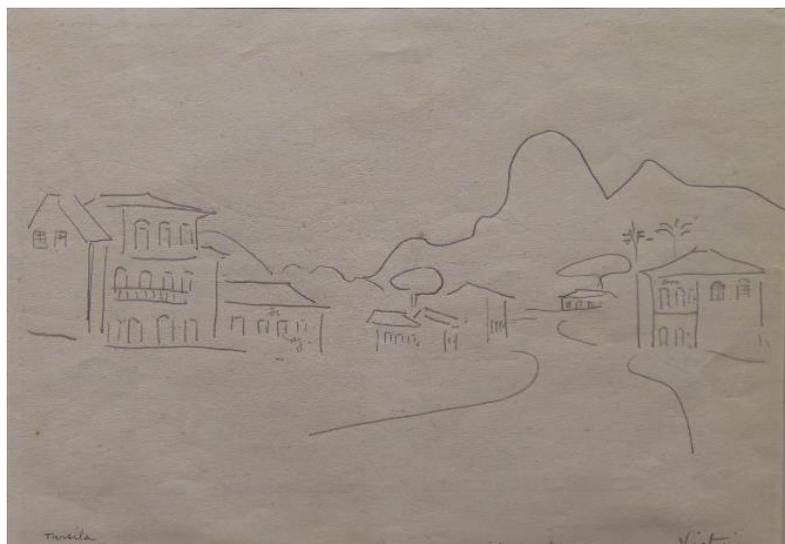


**Ouro Preto e Padre Faria
[Ouro Preto et Padre Faria]**

1924

Mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Max Perlingeiro



**Cidade da Serra – Vitória
[Ville de Serra – Vitoria]**

Sans date

Mine de plomb sur papier

São Paulo, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade



Capela Nova

s.d.

Mine de plomb sur papier

São Paulo, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade

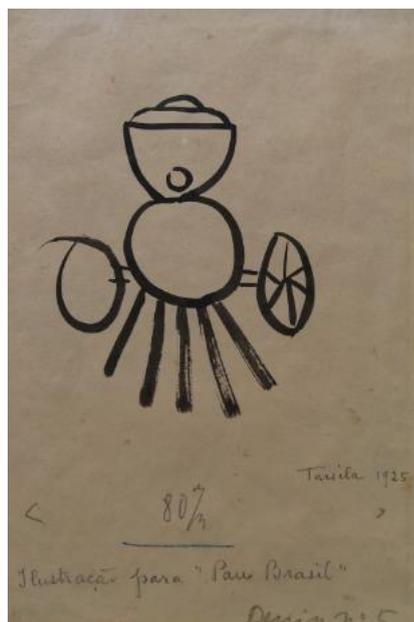


Paisagem com vagão de trem
[Paysage avec wagon de train]

Vers 1924

Aquarelle et encre de Chine sur papier

São Paulo, collection Rose et Alfredo Setubal



Locomotiva [Locomotive],
illustration pour *Pau Brasil*
d'Oswald de Andrade, Paris,
***Au sans pareil*, p. 51**

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



Cidade [Ville], illustration
pour *Pau Brasil* d'Oswald de
Andrade, Paris, *Au sans pareil*,
1925, p.69

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



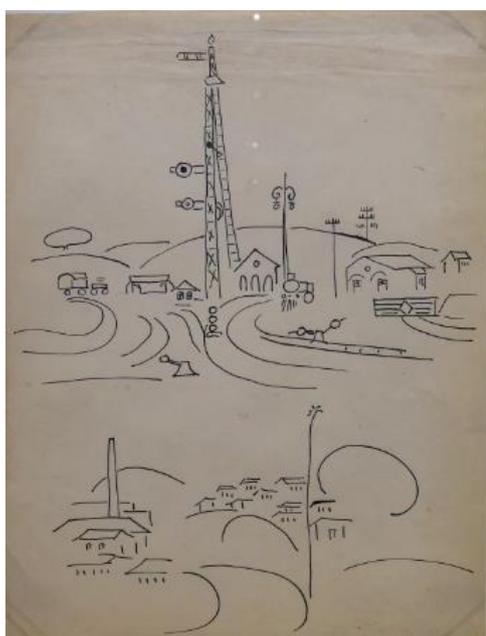
**Sans titre, projet d'illustration
pour Feuilles de route
de Blaise Cendrars**

Vers 1924

Encre sur papier

Berne, Bibliothèque nationale suisse, archives littéraires suisses,
fonds Blaise Cendrars

Étroitement liée à la ville de São Paulo, Tarsila est sensible à l'effervescence de cette métropole dont les transformations rapides, sur le plan urbanistique et social, appellent à la création de nouveaux codes d'expression. Surnommée la « locomotive du pays », São Paulo croît vertigineusement depuis la fin du XIX^e siècle, suite à l'industrialisation et aux vagues massives d'immigration nationale et étrangère. On y démolit et reconstruit sans retenue, transformant en profondeur la physionomie de la ville, dont les tramways, les grues, les usines et les enseignes lumineuses deviennent les nouvelles marques reconnaissables.

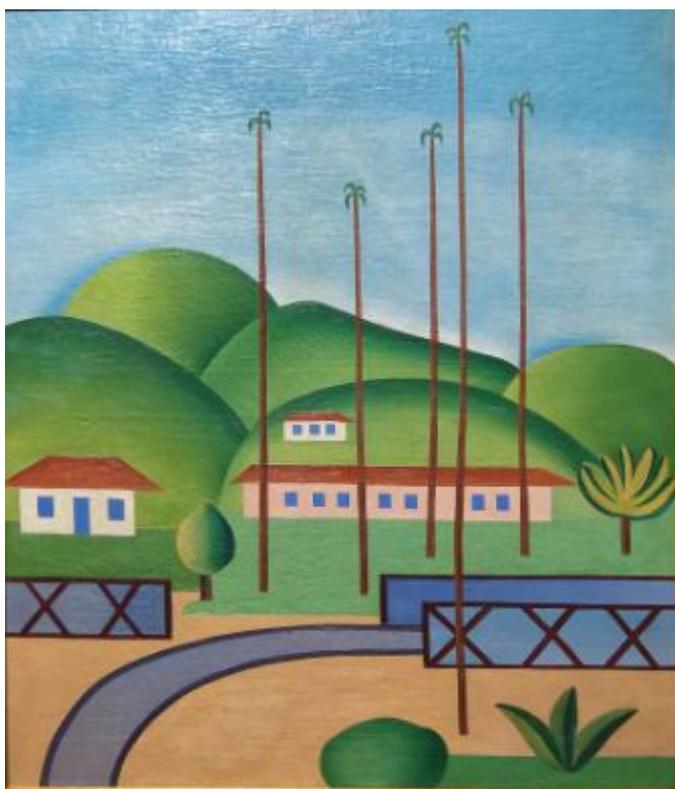


**Sans titre, projet d'illustration
pour Feuilles de route
de Blaise Cendrars**

Vers 1924

Encre sur papier

Berne, Bibliothèque nationale suisse, archives littéraires suisses,
fonds Blaise Cendrars

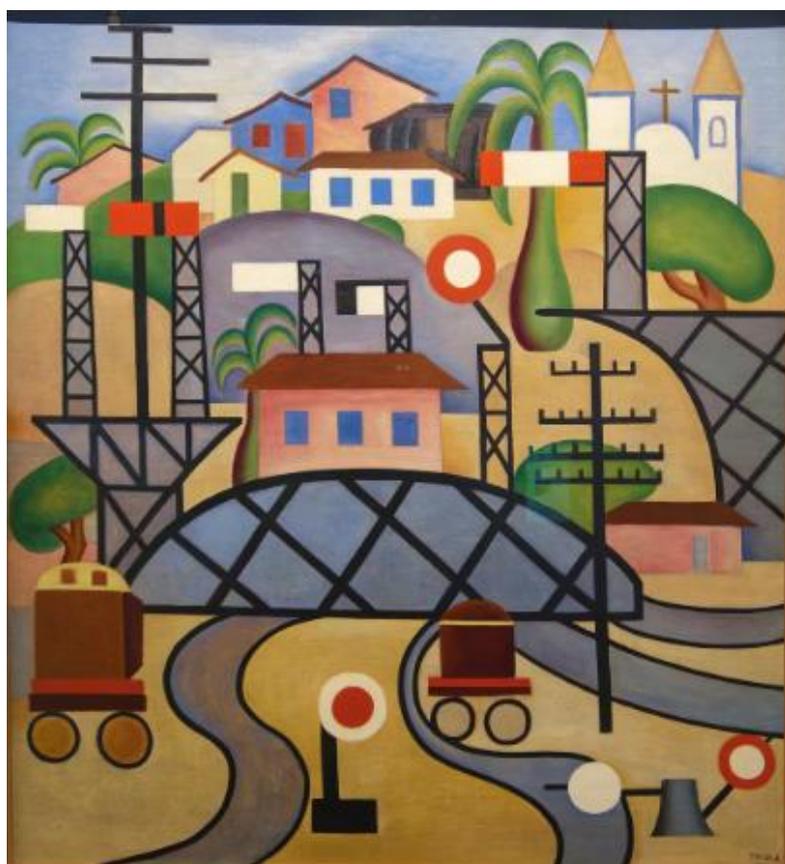


Palmeiras **[Palmiers]**

1925

Huile sur toile

São Paulo, collection Evelyn et Ivoncy Ioschpe, en dépôt à la Pinacoteca do Estado de São Paulo



E.F.C.B. (Estrada de ferro central do Brasil) **[Chemin de fer central du Brésil]**

1924

Huile sur toile

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation du Museu de Arte Moderna de São Paulo

Dans les années 1920, le motif du train est récurrent dans l'œuvre de Tarsila. Introduit au Brésil en 1855, le chemin de fer reliant les États de Rio de Janeiro, São Paulo et du Minas Gerais, appelé Estrada de Ferro Carril do Brasil (E.F.C.B.) s'agrandit au cours du XX^e siècle. Moyen de transport éminemment moderne, le train demeure, jusqu'aux années 1950, le principal du pays. Ce tableau exalte le progrès technologique symbolisé par les ponts ferroviaires, les poteaux électriques et les sémaphores. Néanmoins, les lignes courbes du chemin de fer conduisent notre regard vers les éléments reconnaissables d'un quartier populaire, que Tarsila souhaite faire cohabiter, dans sa composition, avec les signes du progrès évoqués au premier plan.

3. Primitivisme et identité(s)

Même lorsqu'elle représente des personnages, Tarsila est confrontée à un double défi: répondre à la demande d'exotisme de la capitale française et participer à la construction d'un imaginaire brésilien et moderne fondé sur le métissage entre les cultures indigène, portugaise et africaine qui composent historiquement le peuple brésilien.

Les traditions précoloniales font alors l'objet de ses recherches, tandis que des afro-descendants sont représentés dans ses œuvres de 1924 et 1925, lorsque Tarsila illustre le recueil de poèmes *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade et adhère au mouvement du même nom. Des descriptions idylliques des favelas et des scènes de carnaval, associées aux couleurs vives que l'artiste qualifie de «populaires», illustrent la quête d'un primitivisme autochtone, idéalisé par l'intellectuelle blanche et cosmopolite qu'est Tarsila. Effaçant toute trace de disparité sociale et de violence coloniale, ces toiles ne cachent pas l'ambiguïté de ces appropriations ni la complexité des questions identitaires et raciales d'un pays qui, cent ans après l'indépendance et trente-sept ans après la fin de l'esclavage, est loin d'avoir atteint l'harmonie idéale dépeinte par l'artiste.



A Negra **[La négresse]**

1923

Huile sur toile

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation du Museu de Arte Moderna de São Paulo

A Negra

D'abord consacrée comme un hommage moderniste rendu à la population afro-brésilienne, puis pointée du doigt comme illustration des stéréotypes racistes et sexistes propres aux sociétés brésiliennes et françaises des années 1920, cette femme noire qui nous regarde en face n'a toujours pas fini d'interroger son public.

Bien que Tarsila ait dit s'être inspirée du souvenir d'une ancienne esclave qui habitait la *fazenda* familiale, et qu'une feuille de bananier stylisée, sur le fond, suggère un environnement tropical, ce personnage, peint à Paris en 1923, ressemble moins à un portrait qu'à une composition parfaitement dans l'air du temps, dans laquelle une sculpture totémique africaine rencontrerait les géométries colorées d'un Léger.

Lorsqu'elle l'expose à Paris, Tarsila titre cette œuvre « La Négresse », songeant peut-être à la *Négresse blanche* que Brancusi sculpte la même année. C'est bien en tant qu'icône « primitive » et « moderne », selon les canons parisiens de l'époque, que Cendrars la choisit pour illustrer la couverture du recueil de poèmes qu'il consacre à son voyage brésilien. Mais *A Negra* renoue aussi avec l'iconographie toute brésilienne de la « mère noire », esthétisant la figure des femmes afro-descendantes dans le rôle de nourrices auquel elles ont été longtemps reléguées.

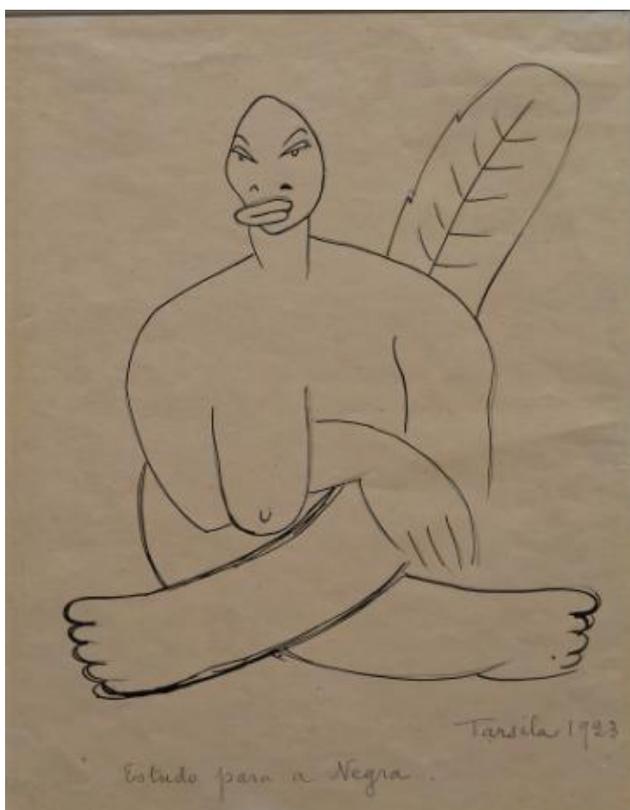


A Negra III [La négresse III]

Vers 1923

Encre de Chine sur papier

São Paulo, collection Fulvia Leirner

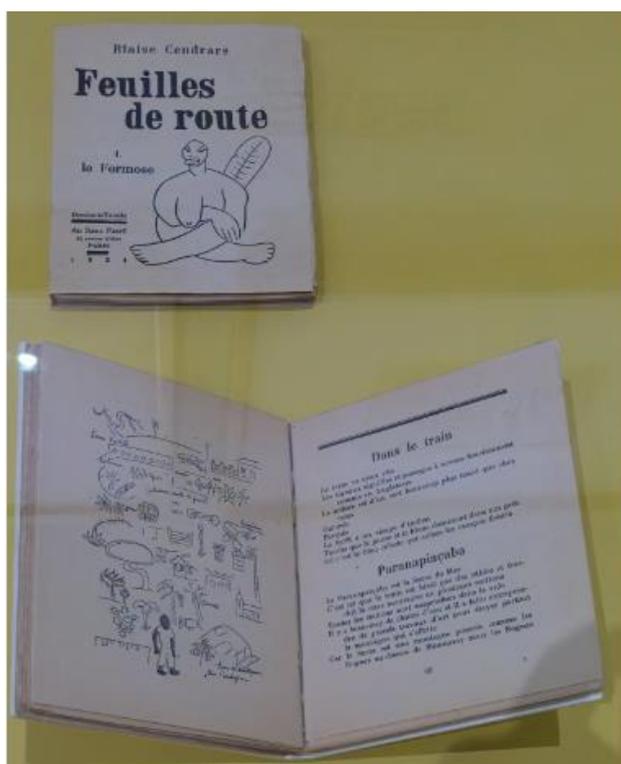


Étude pour A Negra [La négresse]

1923

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



Blaise Cendrars Feuilles de route I. Le Formose

1924

Illustrations de Tarsila do Amaral
Paris, Au sans pareil

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, bibliothèque Kandinsky
Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares

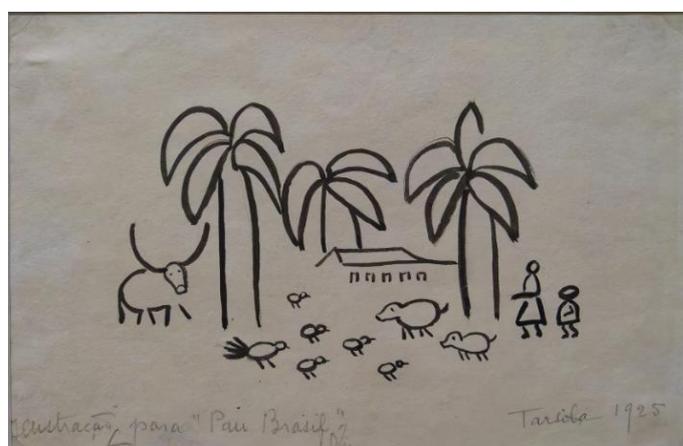


Oswald de Andrade Pau Brasil

Illustrations de Tarsila do Amaral
Paris, Au sans pareil

1925

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade
São Paulo, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP

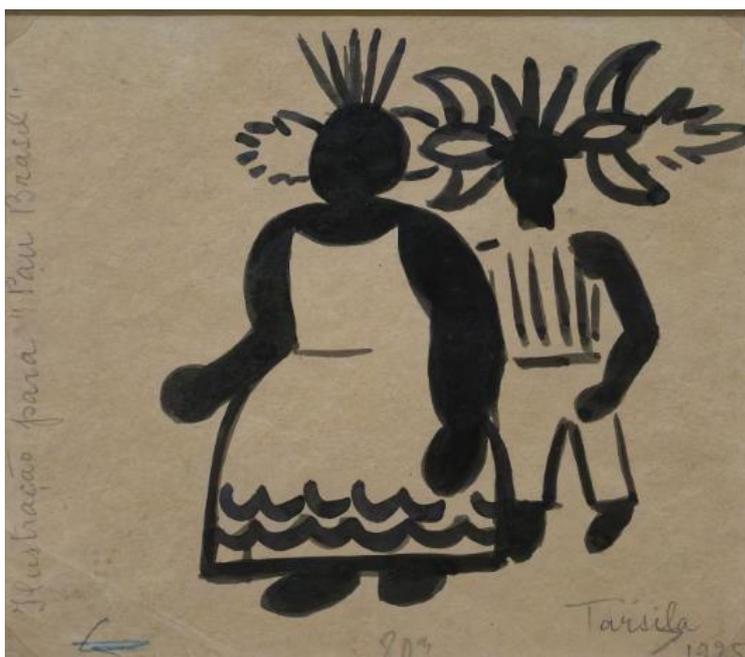


Fazenda [Ferme], illustration pour *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade, Paris, Au sans pareil, p. 35

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP

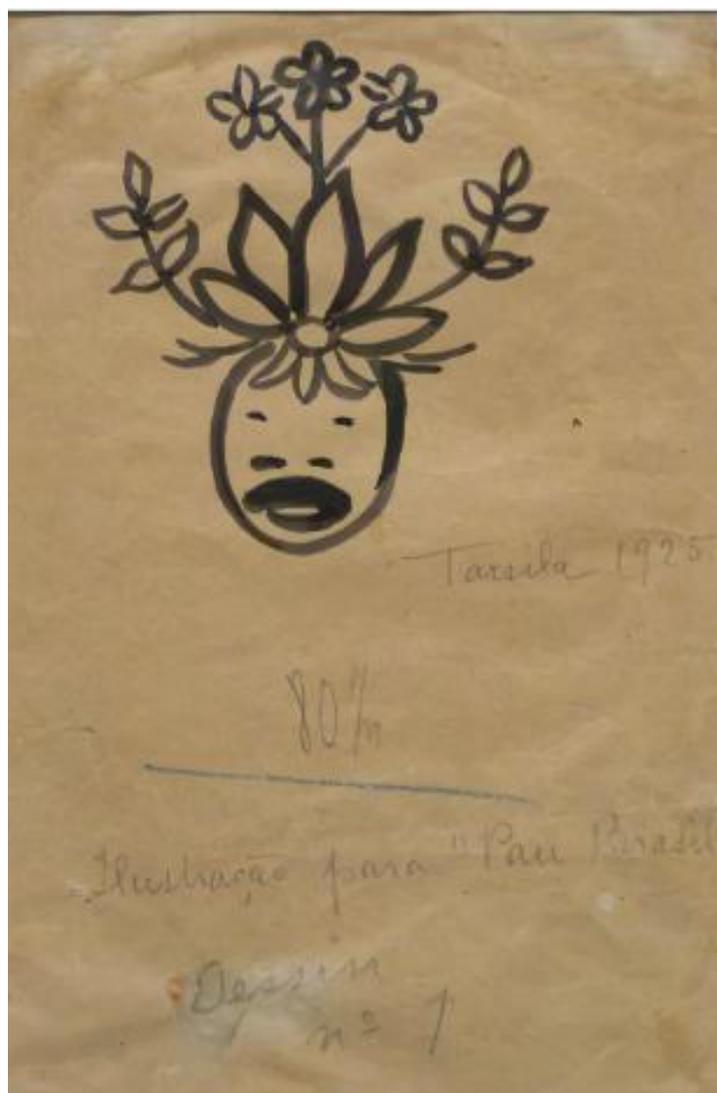


Carnaval, illustration pour *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade, Paris, Au sans pareil, p. 61

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP



Flor Gente [Personne fleur], illustration pour *Pau Brasil* d'Oswald de Andrade, Paris, Au sans pareil, p. 14

1925

Encre de Chine sur papier

São Paulo, Coleção de Arte da Cidade/CCSP/SMC/PMSP

En 1925, Tarsila illustre le recueil de poèmes d'Oswald de Andrade *Pau Brasil*, du nom du manifeste publié un an plus tôt. Traduisible par « bois brésil », référence à la matière première convoitée dès le XVI^e siècle par les colonisateurs, ce mouvement souhaite faire de l'art brésilien un produit « d'exportation », contre l'importation imposée des modèles européens. Il invite peintres et écrivains brésiliens à puiser dans les sources locales pour retrouver un art « agile et candide comme un enfant ». Prenant comme modèle la peinture de Tarsila, il remplace la « copie » (signe de soumission coloniale) par l'« invention » et la « surprise », et la perspective centrale (perçue comme façon normée et directive de regarder) par une perspective d'autre genre : « sentimentale, intellectuelle, ironique, naïve ».

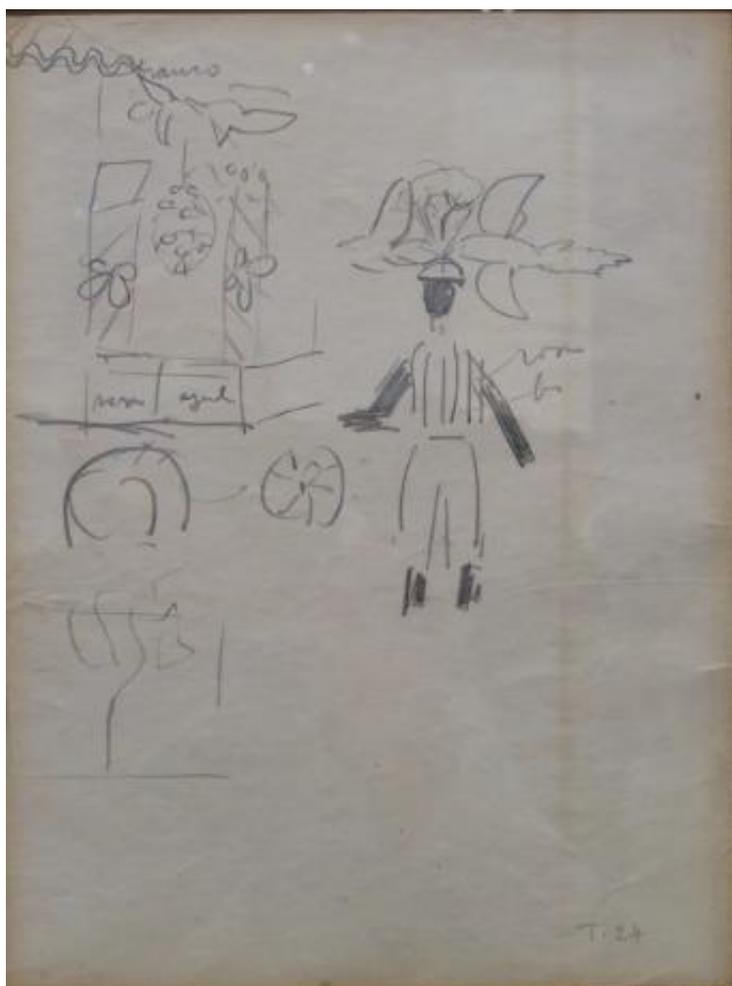


**Sans titre, projet d'illustration
pour *Feuilles de route*
de Blaise Cendrars**

Vers 1924

Encre sur papier

Berne, Bibliothèque nationale suisse, archives littéraires suisses,
fonds Blaise Cendrars

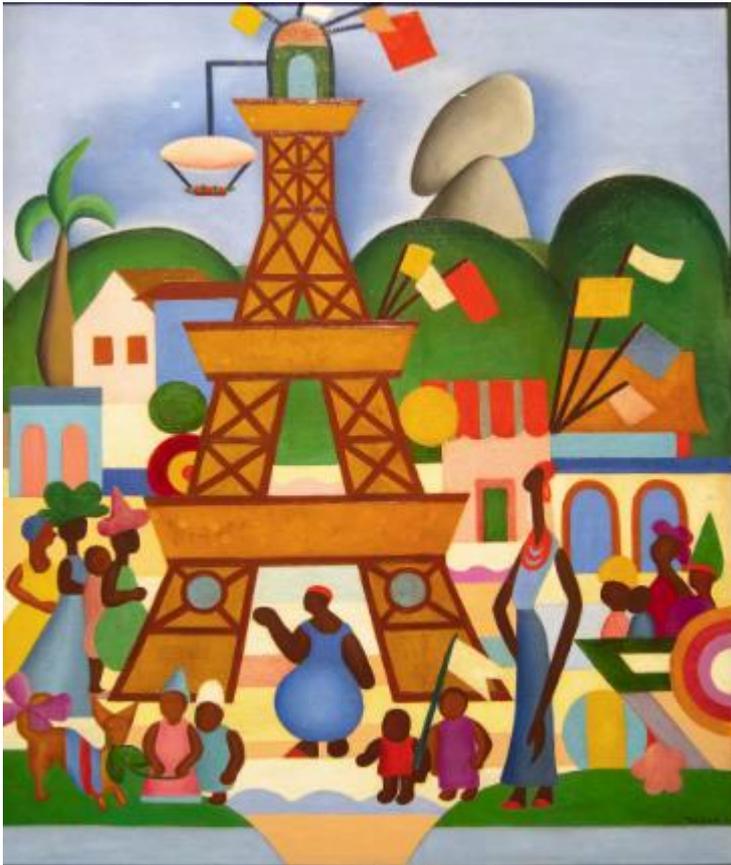


***Escola de Samba: personagem
e carrossel*
[École de samba : personnages
et carrousel]**

1924

Mine de plomb sur papier

São Paulo, collection Augusto de Bueno Vidigal



Carnaval em Madureira **[Carnaval à Madureira]**

1924

Huile sur toile

São Paulo, Fundação José e Pauline Nambrovsky,
en dépôt à la Pinacoteca do Estado de São Paulo

En 1924, avec ses amis modernistes, Tarsila visite Rio de Janeiro lors du carnaval. À Madureira, quartier populaire de la ville, elle découvre une réplique en bois de la tour Eiffel, hommage rendu à l'aviateur brésilien Alberto Santos Dumond qui avait volé en dirigeable dans le ciel de la Ville lumière, en 1906. Tout en jouant sur le déplacement déroutant de ce symbole parisien dans les faubourgs brésiliens, Tarsila s'approprie le thème du carnaval, issu de la culture populaire, comme sujet national. À la manière de *O Mamoeiro* (Le Papayer), dans lequel une favela de Rio est présentée comme un village paisible et bariolé, ce quartier populaire de Rio de Janeiro incarne, chez Tarsila, un espace idéal et romantique dans lequel des éléments disparates, voire contradictoires, cohabiteraient sans conflit.



Vendedor de frutas **[Vendeur de fruits]**

1925

Huile sur toile

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Collection Gilberto
Chateaubriand



O Mamoeiro [Le papayer]

1925

Huile sur toile

São Paulo, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP



Saci-pererê

1925

Gouache et encre de Chine sur papier

São Paulo, collection Fulvia Leirner



Mulher azul (Mãe-d'água) [Femme bleue (Mère de l'Eau)]

étude pour un costume de ballet

1925

Aquarelle et mine de plomb sur papier

Rio de Janeiro, collection Luis Buarque de Hollanda



Bicho barrigudo **[Animal au gros ventre]**

étude pour un costume de ballet

1925

Aquarelle sur papier

Collection particulière



A Cuca **[La Cuca]**

1924

Huile sur toile
Cadre réalisé à la demande de l'artiste
par le décorateur Pierre Legrain (Levallois-Perret,
1889 - Paris 1923)

Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée
de Grenoble

Dans un paysage verdoyant, Tarsila dit avoir réuni « un animal étrange, un crapaud, un tatou et un autre animal inventé ». Dans le folklore brésilien, la Cuca est un redoutable croquemitaine et les personnages que Tarsila dit avoir inventés sont en réalité tirés de motifs autochtones que l'artiste étudie dans les musées ethnologiques. Les mêmes sources inspirent les projets de costumes pour un « ballet brésilien » (jamais réalisé) avec livret d'Oswald de Andrade et musique d'Heitor Villa-Lobos, sur le modèle des fameux ballets russes et suédois. C'est encore un Saci-Pererê, personnage fantastique issu du syncrétisme entre les cultures indigènes, africaine et portugaise, qui illustre la quatrième de couverture du catalogue de la toute première exposition personnelle de Tarsila, en juin 1926, à Paris.



Manacá

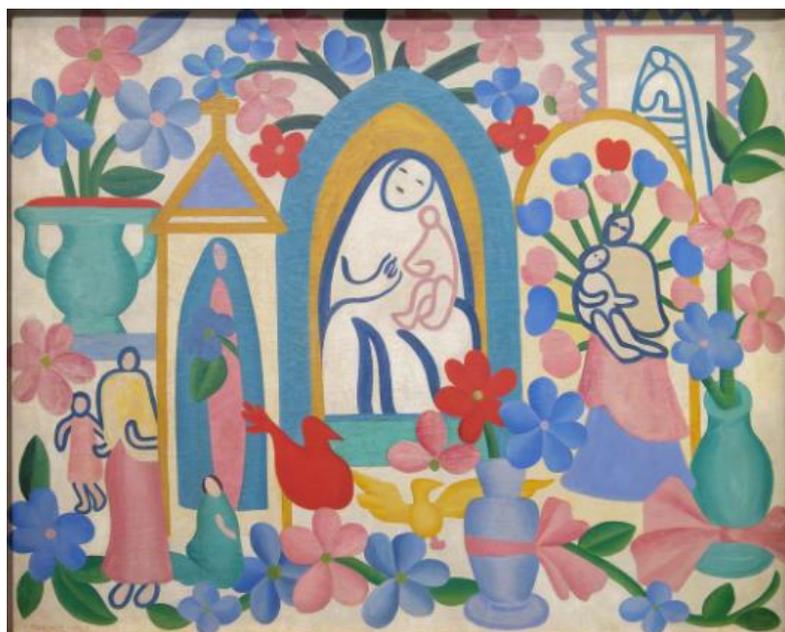
1927

Huile sur toile

Collection particulière

« Notre vert est barbare.
Les vrais Brésiliens aiment
les couleurs contrastées. Je déclare,
en bonne *caipira*, que je trouve
jolies certaines combinaisons qu'on
m'a appris à considérer comme de
mauvais goût. »

Tarsila do Amaral, 1928



Religião brasileira I [Religion brésilienne I]

1927

Huile sur toile

São Paulo, Arquivo Artístico-Cultural dos Palácios do
Governo do Estado de São Paulo

Ce tableau s'inspire d'un autel domestique typiquement brésilien, sur lequel des éléments disparates – objets d'artisanat, vases de fleurs en papier crépon – entourent des effigies religieuses. L'accumulation d'éléments qui remplissent la surface de la toile sans aucune symétrie accentue l'aspect spontané de cette composition votive. Pour Tarsila, l'emploi du « bleu très pur », du « vert chantant » et du « rose violacé », associé au thème populaire du tableau, représente une forme de revanche contre l'oppression du « bon goût » étranger. Exaltant ces mêmes couleurs, la fleur typiquement brésilienne qui, dans ce tableau, est purement décorative, prend un aspect monumental, presque totémique, dans *Manacá*, qui annonce l'évolution de la peinture de Tarsila vers la phase dite anthropophagique.



Batizado de Macunaíma [Baptême de Macounaïma]

1956

Huile sur toile

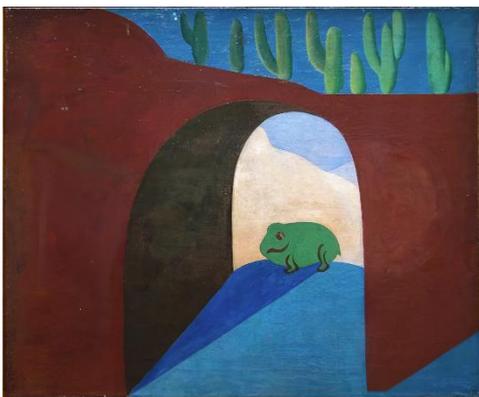
São Paulo, collection Sonia Samaja

Sur commande de la maison d'édition Livraria Martins, Tarsila peint ce tableau en 1956, en hommage au roman *Macounaïma* publié en 1928 par Mário de Andrade. Le protagoniste de cet ouvrage fondateur du modernisme brésilien, basé sur les mythes et légendes du folklore autochtone, est un anti-héros en transformation constante prenant les traits d'un indigène, d'un afro-descendant, d'un européen blanc ; il est homme et femme à la fois, enfant de la nature sauvage et fasciné par la modernité bruyante de la métropole. Métaphore carnavalesque et ludique de l'inconscient collectif brésilien et de sa nature métisse, dépourvu de préjugé et de morale, *Macounaïma* réunit en soi toutes les qualités et les défauts de l'être humain.

4. Le Brésil cannibale

En 1928, la figure de *Abaporu* (en langue indigène tupi-guarani: « Homme qui mange »), donne naissance au mouvement « anthropophage ». Faisant référence à la pratique indigène de dévoration de l'autre dans le but d'en assimiler les qualités, l'Anthropophagie décrit, métaphoriquement, le mode d'appropriation et de réélaboration constructive, de la part des Brésiliens, des cultures étrangères et colonisatrices.

Délaissant la description de sujets populaires et les géométries d'origine cubiste, les œuvres de Tarsila présentent désormais un syncrétisme plus symbolique que narratif, dans lequel un riche répertoire européen et brésilien est ainsi « dégluti » et définitivement transformé. Ces peintures, que l'artiste qualifie de « brutales et sincères », échappent à toute lecture univoque et à toute codification convenue. Les éléments naturels et architecturaux se confondent dans des paysages suggestifs et évocateurs qui transportent l'observateur vers des dimensions magiques ou oniriques, tandis que les dessins se peuplent de « personnages aux pieds énormes, plantes grasses et enflées, et animaux étranges qu'aucun naturaliste ne pourrait classer ».



O Sapo [Le crapaud]

1928

Huile sur toile

São Paulo, Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP



Cartão-postal [Carte postale]

1929

Huile sur toile

Collection particulière

Dans cette « carte postale » anthropophage, plusieurs paysages brésiliens sont à nouveau réunis, autour de l'incontournable Pain de sucre évoquant la ville de Rio de Janeiro. Dans cet environnement, où Tarsila rassemble tous les éléments du vocabulaire qu'elle a créé depuis 1924, la mer peut cohabiter avec les cactus du désert, et les palmiers des villes du sud du Brésil avec la végétation tropicale de la forêt amazonienne. D'étranges animaux autochtones, à mi-chemin entre singes et paresseux, avec des mains presque humaines, habitent l'univers paisible d'un peuple qui, à la différence des Européens, n'a jamais fait la distinction entre « urbain, suburbain, frontalier et continental », et vit « paresseux dans la mappemonde du Brésil » (*Manifeste anthropophage*).



Urutu

1928

Huile sur toile

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, collection Gilberto Chateaubriand

Urutu (intitulé « L'œuf », lors de sa première présentation à Paris, en 1928) rejoint une symbolique largement exploitée par les modernistes, qui décrit le Brésil comme le pays du « cobra grande » (« grand serpent »), allusion à ce reptile gigantesque caché dans les profondeurs des rivières ou des lacs qui, selon le mythe indigène, incarne l'esprit des eaux. Enveloppant un œuf qu'il s'apprête à dévorer, il pourrait ici évoquer un retour aux origines, ou à l'« âge d'or annoncé par l'Amérique » selon le *Manifeste*



O Touro (Boi na floresta)
[Le taureau (bœuf dans la forêt)]

1928

Huile sur toile

Salvador de Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia

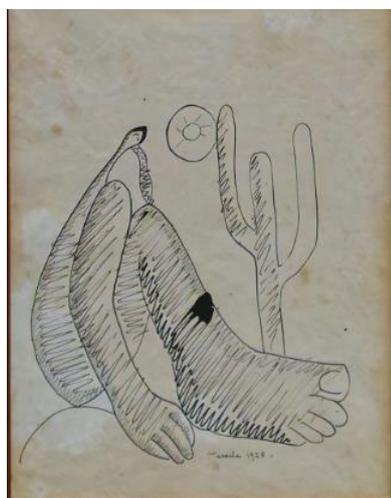


Abaporu V

1928

Encre de Chine sur papier

Collection particulière



Abaporu IV

1928

Encre de Chine sur papier

Collection particulière

Décliné en peinture et en dessin, ce personnage démesuré, en symbiose avec le sol et avec un majestueux cactus fleuri, illustre le *Manifeste anthropophage* et son paradigme d'affirmation identitaire : « Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement ». Dans des tons à la fois pamphlétaires, poétiques et ironiques, le *Manifeste* paraphrase Shakespeare (« *Tupi or not tupi, that's the question* ») et dévoile une connaissance profonde de la culture européenne, de Montaigne à Rousseau, de Wagner à Freud. Cependant, proposant une inversion des relations de pouvoir ordinaires entre colonisateurs et colonisés, les « cannibales culturels » ne sont pas des imitateurs de ces références, mais ils sélectionnent de façon critique les éléments qu'ils souhaitent s'approprier.



Oswald de Andrade Manifesto Antropófago

Mai 1928

Illustration de Tarsila do Amaral
Revista de Antropofagia, n° 1

Rio de Janeiro, collection Pedro Corrêa do Lago

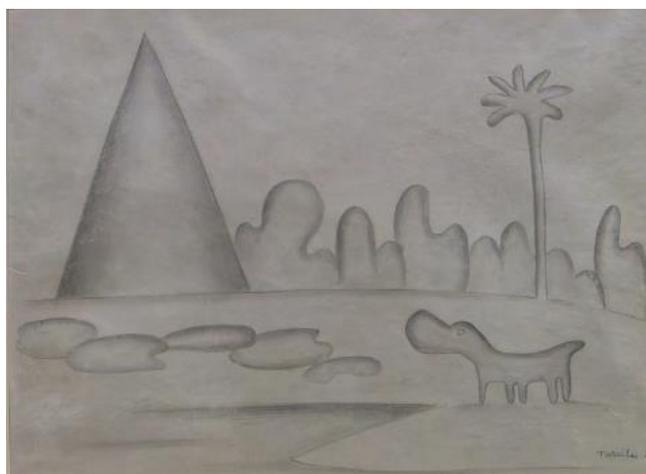


Paisagem com rebanho e pirâmide [Paysage avec troupeau et pyramide]

1930

Encre de Chine sur papier

São Paulo, collection Luiz José Fabiani

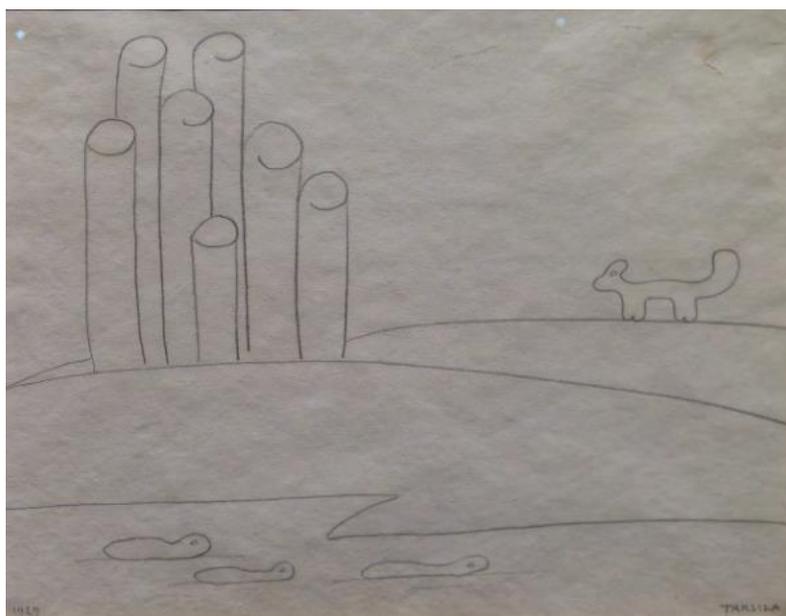


Bicho com triângulo [Animal avec triangle]

1930

Mine de plomb sur papier

São Paulo, collection particulière

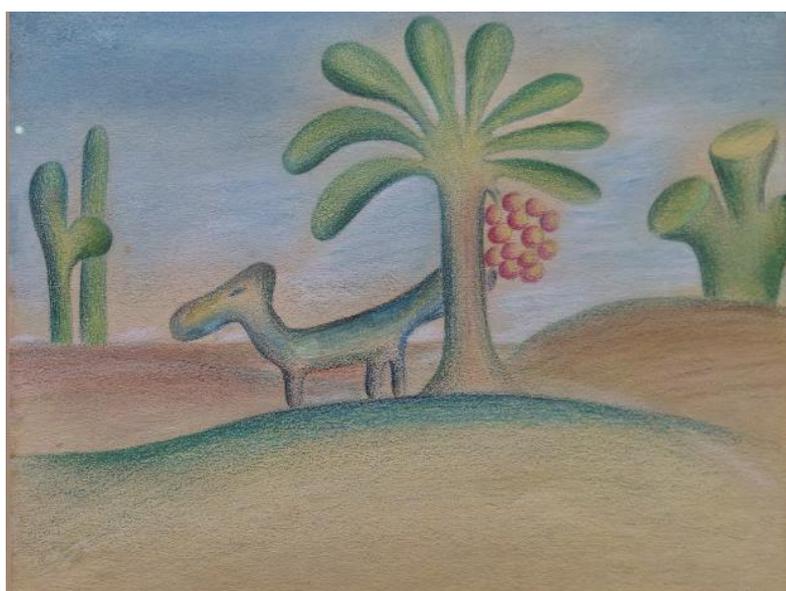


Paisagem antropofágica VII
[Paysage anthropophage VII]

1929

Mine de plomb sur papier

São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirovsky,
 en dépôt à la Pinacoteca do Estado de São Paulo



Paisagem com bicho antropofágico III
[Paysage avec un animal anthropophage III]

Vers 1930

Crayon de couleur et pastel sur papier

São Paulo, collection Marta et Paulo Kuczynski



Paisagem antropofágica IV
[Paysage anthropophagique IV]

Vers 1929

Encre de Chine sur papier

Paisagem
[Paysage]

Vers 1929

Encre sur carton

Paisagem antropofágica III
[Paysage anthropophagique III]

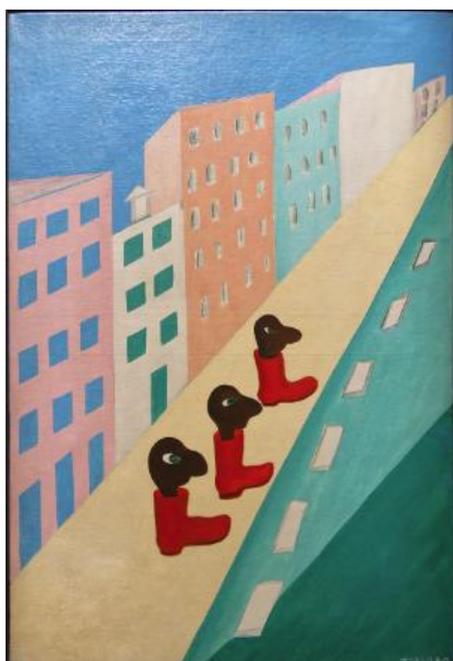
Vers 1929

Encre de Chine sur papier

Paisagem com palmeiras
[Paysage avec palmiers]

Vers 1925

Mine de plomb sur papier

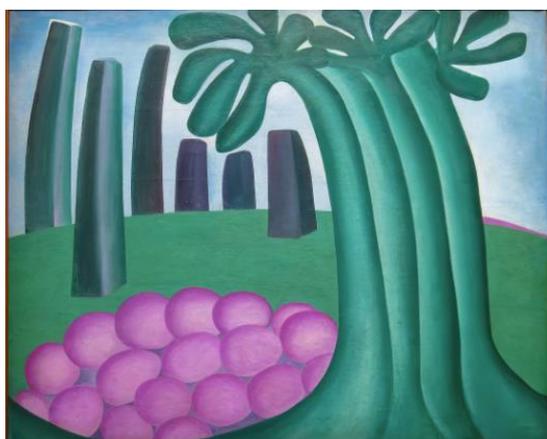


Cidade (A Rua)
[Ville (la rue)]

1929

Huile sur toile

São Paulo, collection Jones Bergamin

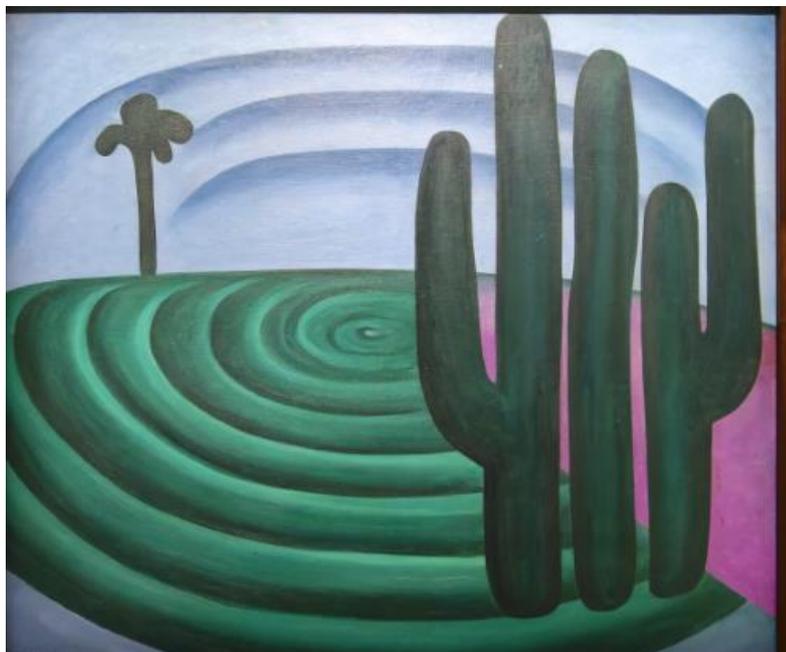


Floresta
[Forêt]

1929

Huile sur toile

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation Museu de Arte Moderna de São Paulo par André Dreyfus



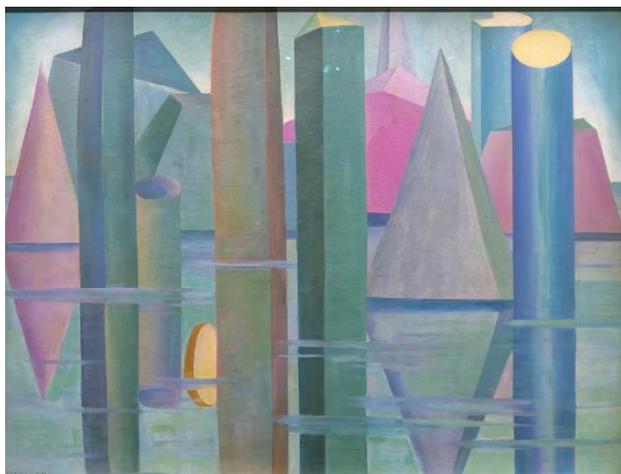
Distância
[Distance]

1928

Huile sur toile

São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirovsky, en dépôt à la Pinacoteca do Estado de São Paulo

Rétrospectivement, Tarsila interprète plusieurs tableaux de la période anthropophage comme la traduction de rêves, de réminiscences enfantines ou d'images de l'inconscient apparues dans des états de semi-éveil. Ses environnements énigmatiques ont été parfois comparés aux œuvres de Magritte ou de De Chirico – dont Tarsila possédait un tableau dans sa propre collection. Sans se réclamer du surréalisme, de la métaphysique ou de la psychanalyse, les anthropophages connaissent bien toutes ces références, qui font assurément partie de la vaste et profonde culture, européenne et américaine, que l'artiste « déglutit » et transforme dans son œuvre.

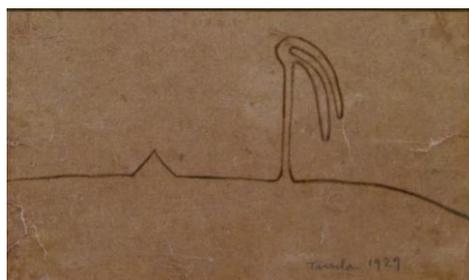


Calmaria II
[Bonace II]

1929

Huile sur toile

São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

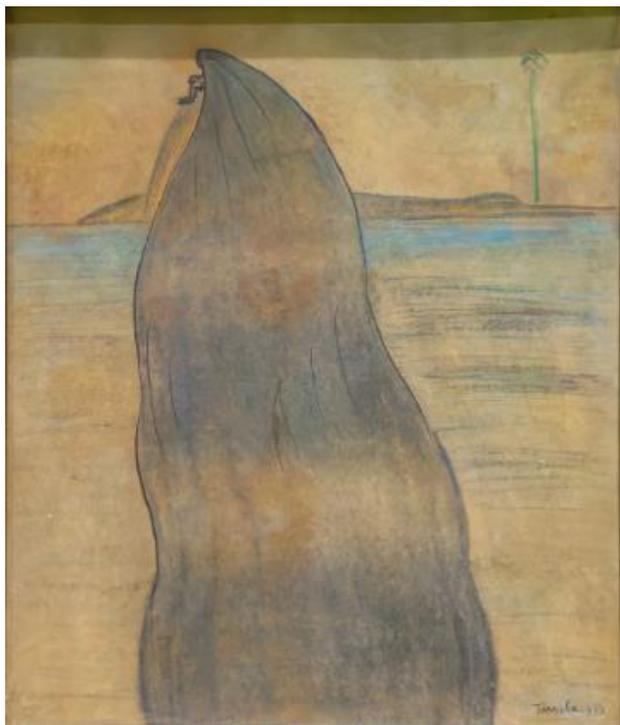


Palmeira pendida II
[Palmier penché II]

1929

Encre sur papier

Rio de Janeiro, collection Patricia et Waltercio Caldas



Paisagem (paisagem com cabeleira do Pão de Açúcar sobre o mar)
[Paysage (paysage avec le Pain de Sucre au-dessus de la mer)]

1933

Mine de plomb et crayon de couleur sur carton

Collection particulière

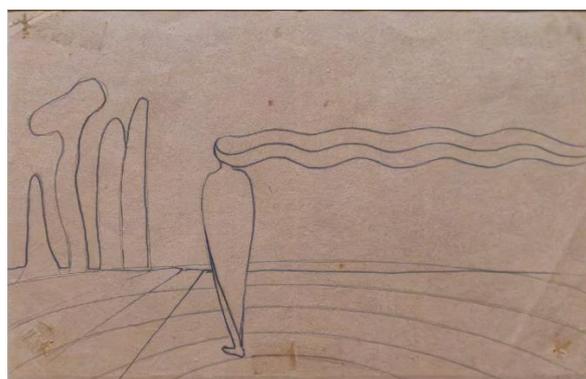


Composição (Figura só)
[Composition (figure seule)]

1930

Encre metálico-gallique sur papier

São Paulo, collection Tatyane et Rubens Henriques



Étude pour Composição (Figura só)
[Composition (figure seule)]

1930

Mine de plomb et encre de Chine sur papier journal

Collection particulière

5. Travailleurs et travailleuses

Fin 1929, séparée d'Oswald de Andrade, Tarsila subit de plein fouet les conséquences du krach boursier de New York. Ses propriétés étant hypothéquées, elle doit s'habituer à un mode de vie bien plus modeste que celui qu'elle a connu jusqu'alors. Aux côtés d'Osório César, jeune médecin et intellectuel de gauche, elle s'intéresse au modèle économique et social promu par le gouvernement soviétique. Un voyage en URSS et ses idées politiques — qui lui coûtent la prison, en 1932, sous le gouvernement de Getúlio Vargas — marquent le contenu et le style de ses peintures, qui suivent les préceptes du « réalisme social ». Les classes populaires, évoquées par les silhouettes anonymes des tableaux des années 1920, deviennent désormais les véritables protagonistes de ses fresques sociales, à mesure que les couleurs vives laissent place à des tons plus sobres.

Alors que, dès 1937, la dictature relègue les artistes femmes à des modèles traditionnels et à des thèmes intimistes, Tarsila continue d'explorer le monde du travail avec un regard critique ou poétique, que ce soit dans un milieu rural, urbain ou industriel, s'intéressant aussi à la condition féminine.

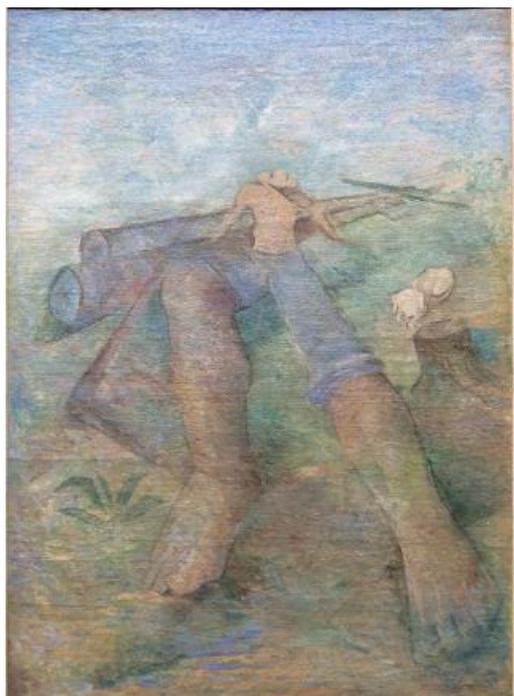


**Étude pour *Primavera*
(*Duas figuras*)
[Printemps (deux figures)]**

1946

Mine de plomb sur papier

Collection particulière



***Lenhador em repouso*
[Bûcheron au repos]**

1940

Huile sur toile

Fortaleza, collection Airton Queiroz



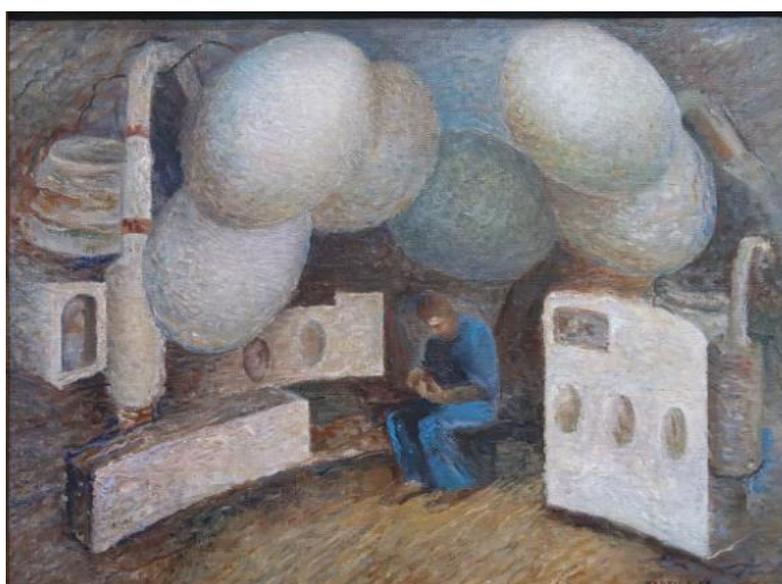
Terra [Terre]

1943

Huile sur toile

Rio de Janeiro, succession Zolá Noronha Chagas Freitas

Jamais exposée dans les rétrospectives de l'artiste après sa mort, une petite série de la fin des années 1940, aux touches légères, presque pointillistes, inaugure un nouveau virage stylistique. Le titre de ce tableau et le lien du personnage avec la terre pourraient ici faire allusion aux luttes paysannes qui animent le contexte rural brésilien à cette époque. Cependant, Tarsila semble prendre ses distances avec le réalisme social, pour revenir aux ambiances métaphysiques et au gigantisme onirique qui avaient déjà caractérisés les peintures de la période anthropophage. Le cactus réapparaît, tandis que les montagnes à l'horizon se fondent avec les cheveux du personnage allongé, en symbiose avec le paysage, comme l'était Abaporu et les personnages des dessins de 1928 à 1930.



Estratosfera [Stratosphère]

1947

Huile sur toile

São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo



Version inachevée de *Segunda classe* [Seconde classe]

Sans date

Huile diluée sur papier

São Paulo, collection Tarsila do Amaral



Costureiras [Couturières]

1950

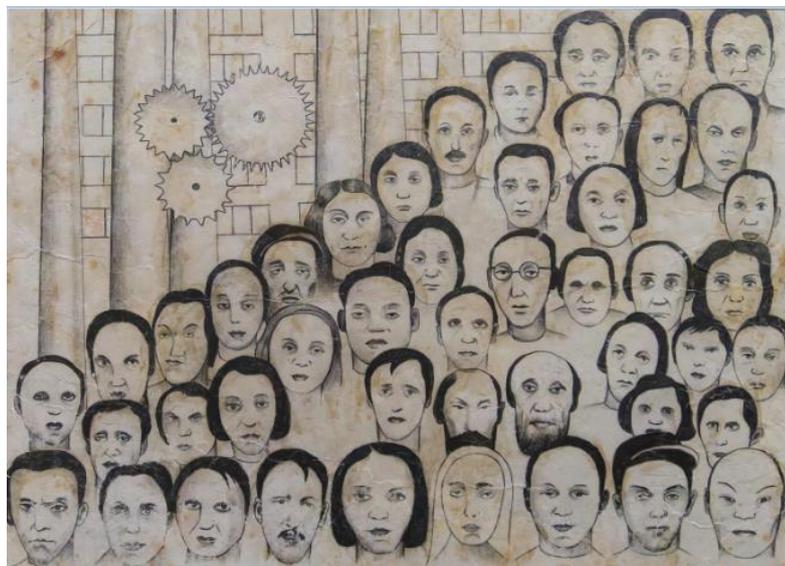
Huile sur toile

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation Francisco Matarazzo Sobrinho

La place des femmes dans le monde du travail est évoquée par ce tableau, commencé au milieu des années 1930, puis repris et finalisé en 1950. À la différence de *Operários*, exposé dans cette salle, le traitement du groupe prime sur la définition individuelle de chaque personnage. Renouant avec certains tableaux de l'époque cubiste, Tarsila se sert du jeu de lignes obliques pour accentuer la relation entre les éléments du tableau (les travailleuses) et leur intégration dans l'espace environnant. Comme pour *Operários*, une affiche de l'artiste soviétique Valentina Kulagina a servi de modèle à Tarsila, qui s'en inspire pour le traitement des figures féminines.



Détail



Étude pour *Operários* [Ouvriers]

1933

Mine de plomb sur papier

São Paulo, collection Rose et Alfredo Setubal



Operários [Ouvriers]

1933

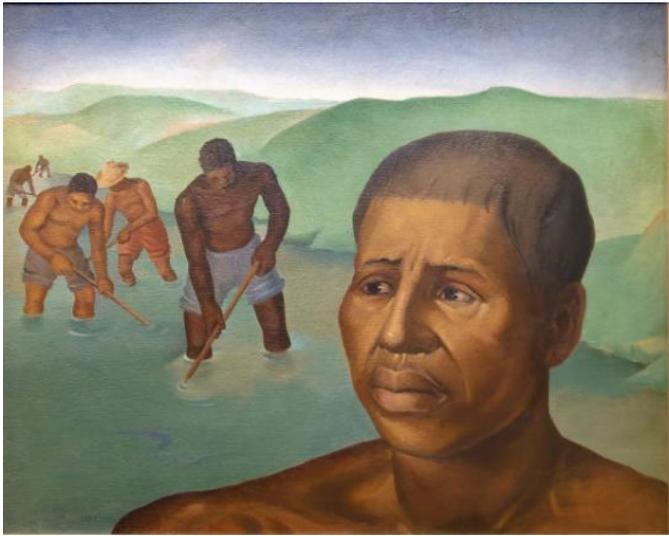
Huile sur toile

São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do
Governo do Estado de São Paulo

Les modèles du réalisme social et du muralisme mexicain marquent la principale peinture militante de Tarsila, dont la composition en diagonale est inspirée d'une affiche de l'artiste soviétique Valentina Kulagina. La célébration de la mixité ethnique du peuple brésilien, déjà évoquée dans les œuvres des années 1920, prend une connotation véritablement sociale dans cet hommage à la classe ouvrière de São Paulo, représentée par ces visages de toutes origines sur fond de paysage industriel. On y retrouve quelques portraits significatifs : l'architecte Gregori Warchavchik, dont les constructions rationalistes révolutionnent l'habitat de São Paulo; Eneida de Moraes, emprisonnée avec Tarsila en 1932; son amie proche, la chanteuse Elsie Houston, ou encore l'administrateur de sa fazenda familiale.



détail



Trabalhadores **[Travailleurs]**

1938

Huile sur toile

São Paulo, Banco Central do Brasil, en dépôt au Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand

6. Nouveaux paysages

Dans les années 1950, Tarsila se consacre à de nombreuses commandes et à des projets d'illustrations, tout en participant à des expositions collectives, dont les deux premières biennales de São Paulo. Avec un regard rétrospectif sur son œuvre, elle revisite, en les actualisant, les motifs de ses compositions antérieures. Elle expérimente différents registres formels, variant la façon d'articuler les formes géométriques et organiques qui caractérisent, depuis toujours, son vocabulaire pictural. Toujours à l'affût des évolutions de son environnement, Tarsila accompagne les transformations du paysage urbain brésilien et notamment de São Paulo, avec ses gratte-ciels bleu-gris de plus en plus hauts surplombant les anciennes maisons et la végétation tropicale. Elle se montre aussi réceptive aux codes visuels les plus actuels, alors que, à la fin de la décennie, l'abstraction géométrique est en plein essor chez une nouvelle génération d'artistes, que le paysagiste Burle Marx multiplie ses jardins multicolores de plantes autochtones, et que, sous la direction d'Oscar Niemeyer et Lucio Costa, le chantier de la nouvelle capitale, Brasilia, vient tout juste de commencer.



Paisagem com flores rosas e roxas **[Paysage avec des fleurs roses et violettes]**

1963

Huile sur toile

Rio de Janeiro, collection João Roberto Marinho



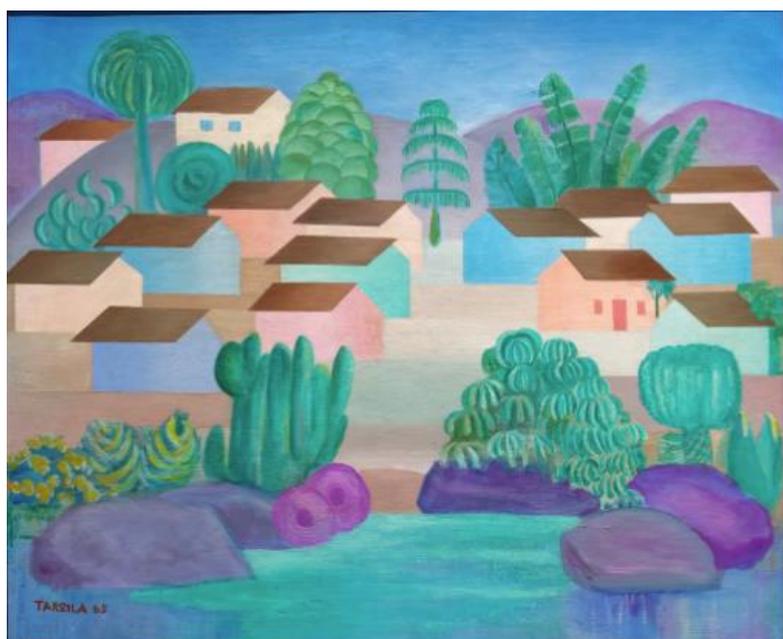
A Metrópole **[La métropole]**

1958

Huile sur toile

São Paulo, collection Maria Bernadette Ortiz Nascimento

Entre 1920 et 1960, le paysage brésilien a considérablement changé, tout comme sa représentation. Suite à une nouvelle vague migratoire interne et sous l'effet de la pression immobilière, les gratte-ciels dépassent bientôt les limites du centre-ville pour atteindre les quartiers périphériques. L'artiste représente les tours d'immeubles qui composent désormais l'horizon de la ville avec des tons gris, bleus et violets, dans un langage presque abstrait qui semble rejoindre les géométries expérimentales des jeunes artistes avec qui elle partage les salles de la Biennale de São Paulo et de Venise, dans les années 1950 et 1960.



Paisagem com quinze casas **[Paysage avec quinze maisons]**

1965

São Paulo, collection Marcos Ribeiro Simon



Passagem de nível III
[Passage à niveau III]

1965

Huile sur toile

Rio de Janeiro, collection Karin et Roberto Irineu Marinho



Vilarejo com ponte e mamoeiro
[Village avec pont et papayer]

1953

Huile sur toile

Collection particulière

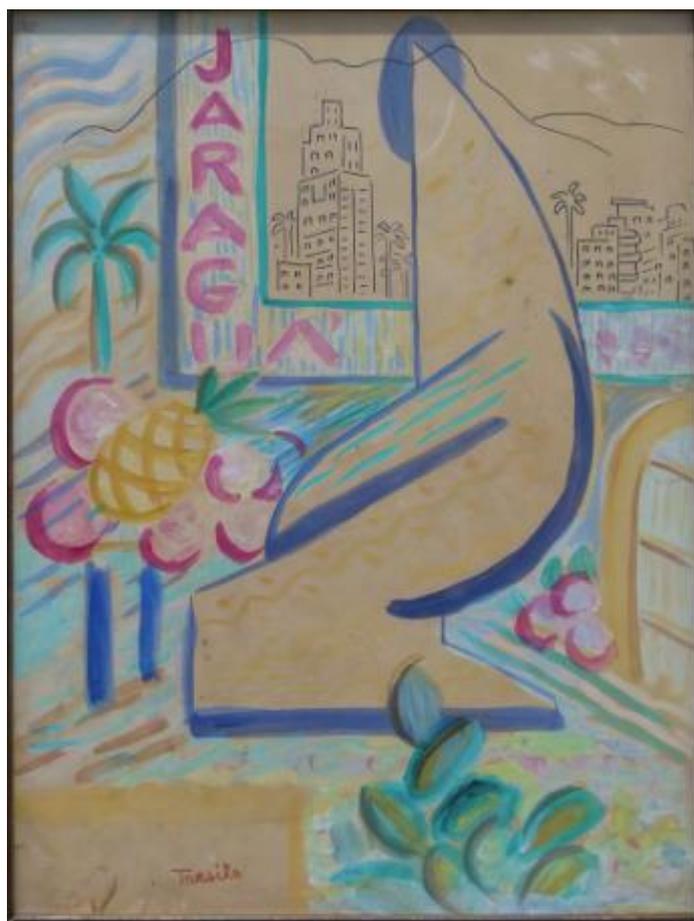


Porto I
[Port I]

1953

Huile sur toile

São Paulo, Banco Central do Brasil, en dépôt au Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand



Étude d'illustration pour la revue *Jaraguá*

Vers 1950

Gouache et encre sur papier

Fortaleza, collection Airton Queiroz

Dans l'illustration qu'elle réalise en 1950 pour la revue *Jaraguá*, Tarsila reprend et actualise le motif de *O Modelo* (Le modèle), traité en peinture et dessin en 1923. Dans cette nouvelle version, des suggestions tropicales et des motifs décoratifs contredisent la rigide structure géométrique d'origine cubiste, tandis que, au deuxième plan, les gratte-ciels d'une ville moderne se superposent à la stylisation du paysage naturel, déjà présent dans la composition de 1923.



São Paulo (étude pour illustration)

1971

Mine de plomb et crayon de couleur sur papier

Collection particulière



**Étude pour la couverture
de la partition de *Suíte infantil*
de João de Souza Lima**

Vers 1939

Mine de plomb, encre de Chine et gouache
sur carton avec passe-partout

São Paulo, collection João Ataliba de Arruda Botelho Neto



**Étude pour la couverture
de la partition de *Suíte infantil*
de João de Souza Lima**

Vers 1939

Mine de plomb, encre de Chine et huile sur carton

São Paulo, collection João Ataliba de Arruda Botelho Neto

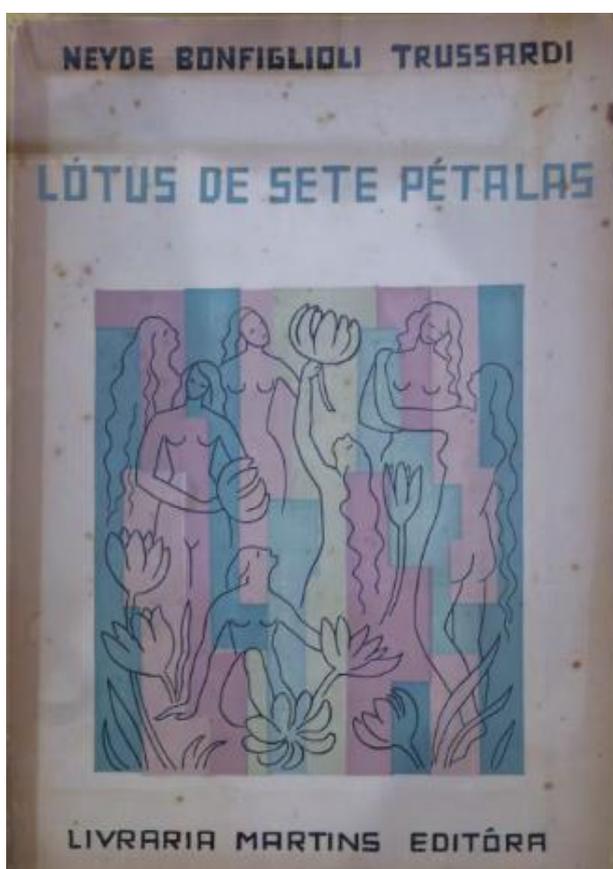


 tude pour *A Metr pole* [La métropole] I

Vers 1950

Aquarelle et mine de plomb sur papier

Collection particulière

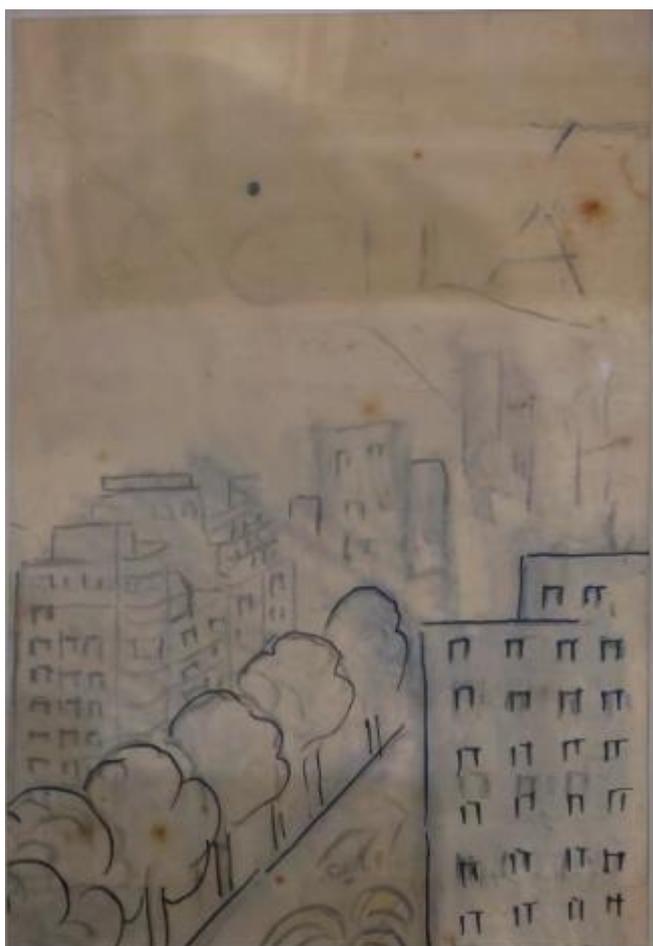


Neyde Bonfiglioli Trussardi *Lótus de Sete Pétalas*

1954

Illustrations de Tarsila do Amaral
São Paulo, Livraria Martins Edit ra

São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade



**Paisagem com prédios
[Paysage avec immeubles]**

Décembre 1940

Mine de plomb et encre sur papier transfert

Rio de Janeiro, collection Max Perlingeiro



**Nelson Palma Travassos
No meu Tempo de Moço**

1961

Illustrations de Tarsila do Amaral
São Paulo, Edart, Livraria Editora

São Paulo, collection Tarsila do Amaral



Cassiano Ricardo
Illustration de Martim Cererê (O Brasil dos
meninos, dos poetas et dos heróis) [1928]

1962

Illustrations de Tarsila do Amaral
 São Paulo, Edição Saraiva

São Paulo, collection Tarsila do Amaral



Brasil Arquitetura
Contemporânea

n° 2-3, janvier 1954

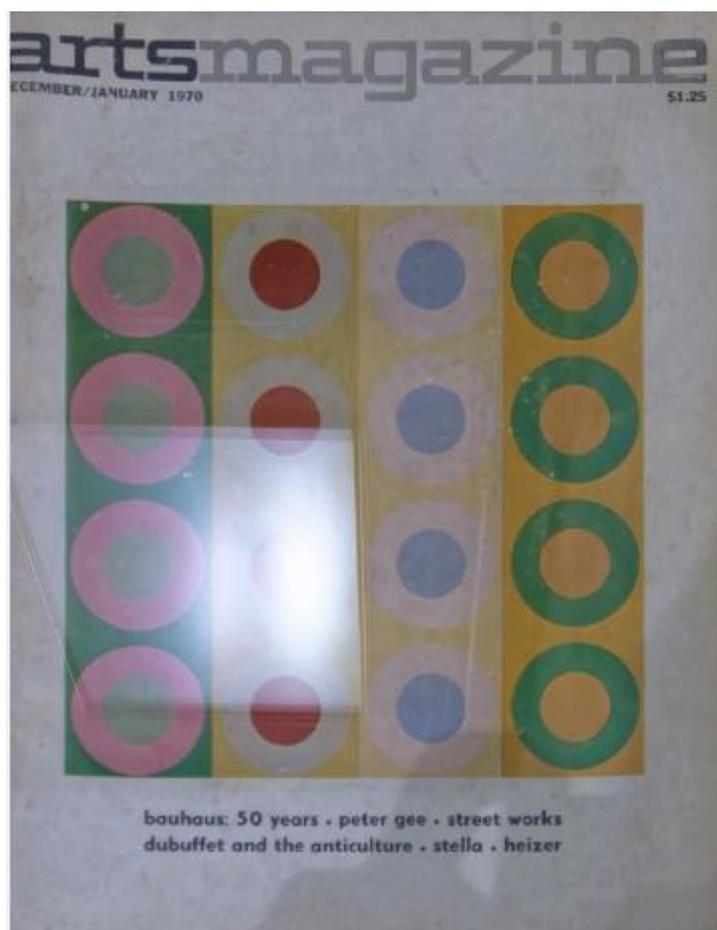
São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
 don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973



Arts Magazine

septembre 1964

São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
 don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973



Arts Magazine

décembre-janvier 1970

São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo,
don de la famille de Tarsila do Amaral, 1973