

Dossier de presse

# Tarsila do Amaral

## Peindre le Brésil moderne



21 février – 1 juin, 2025

Exposition organisée par le Musée Guggenheim Bilbao et le GrandPalaisRmn



***Tarsila do Amaral***  
***Peindre le Brésil moderne***

- Exposition organisée par le Musée Guggenheim Bilbao et le Grand Palais Rmn
  - Commissariat : Cecilia Braschi, commissaire principale et commissaire de l'exposition à Paris, et Geanine Gutierrez-Guimarães, commissaire au Musée Guggenheim Bilbao
  - Dates : du 21 février au 1<sup>er</sup> juin 2025
- 
- Nous invitons au cœur d'une modernité brésilienne qu'elle a contribué à forger, Tarsila do Amaral dévoile toute la complexité d'un concept qui soulève des questions identitaires et sociétales toujours très actuelles, au Brésil comme en Europe.
  - Dans les années 1920, alors qu'elle constate la fascination exotique que le Brésil exerce sur son cercle d'amis parisiens, elle trouve dans le cubisme une méthode d'analyse et une logique formelle pour s'emparer de son paysage physique et mental, laissant de côté conventions et préjugés.
  - Évoluant entre São Paulo et Paris, Tarsila est une passeuse entre les avant-gardes de ces deux capitales culturelles et accompagne les évolutions profondes de son environnement culturel et social.
  - Au fil des décennies, son œuvre est ancrée dans son temps et toujours prête à se renouveler, malgré les conditions instables que peut rencontrer, en fonction des époques et des contextes, une artiste femme émancipée et indépendante.

Le Musée Guggenheim Bilbao présente *Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne*, une exposition ambitieuse consacrée à une figure centrale du modernisme brésilien. Organisée autour de six sections thématiques, l'exposition permet au public de découvrir Tarsila do Amaral (ou Tarsila, de son nom d'artiste), créatrice d'une œuvre originale et évocatrice, puisant à la fois dans l'imaginaire indigéniste et populaire et dans les instances modernisatrices d'un pays en pleine transformation.

Dans les années 1920, évoluant entre São Paulo et Paris, elle est une passeuse entre les avant-gardes de ces deux capitales culturelles, mettant son univers iconographique brésilien à l'épreuve du cubisme et du primitivisme, en vogue dans la capitale française. Sa peinture inspire alors les mouvements *Pau-Brasil* et *Anthropophage*, dont la quête d'un Brésil « authentique », multiculturel et multiracial, vise à refonder la relation avec les « centres » européens de la colonisation.

La dimension militante de ses peintures des années 1930 et sa capacité à accompagner, jusqu'aux années 1960, les évolutions profondes de son environnement social et urbain confirment la puissance



d'une œuvre ancrée dans son temps et toujours prête à se renouveler, malgré les conditions instables que peut rencontrer, en fonction des époques et des contextes, une artiste femme émancipée et indépendante.

Nous invitons au cœur d'une modernité brésilienne qu'elle a contribué à forger plus qu'elle ne l'a illustrée, Tarsila do Amaral dévoile toute la complexité d'un concept toujours ouvert à débat, soulevant des questions identitaires et sociétales qui demeurent très actuelles, au Brésil comme en Europe.

## VISITE DE L'EXPOSITION

SALLE 202

### **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 au Brésil, en juin 1922, Tarsila participe personnellement à ce renouveau moderniste, aux côtés de la peintre Anita Malfattiet, 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.

*La poupée (A Boneca)* en est un bon exemple. Créée en 1928, plusieurs années après son apprentissage parisien, cette œuvre témoigne à la fois de l'influence persistante de Fernand Léger et de l'interprétation personnelle que fait l'artiste des théories d'Albert Gleizes, son maître. Suivant son exemple, Tarsila conçoit ses toiles comme des « organismes » autonomes dans lesquels elle s'intéresse, plus qu'aux objets représentés, aux relations entre les formes et les couleurs et à leur équilibre rigoureux dans l'espace 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. *Autoportrait I*, par exemple, élaboré en 1924, cristallise soigneusement sa propre image : cheveux serrés en chignon, rouge à lèvres éclatant et longues boucles d'oreilles. Sur fond neutre, le visage de l'artiste devient, à travers sa stylisation, 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 dictera même le traitement de futurs portraits photographiques

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.

### **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 réapproprier 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.

Le train devient un motif récurrent dans l'œuvre de Tarsila dans les années 1920. Créée au Brésil en 1855, l'Estrada de Ferro Central do Brasil (EFCB), reliant les États de Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais, connaît un grand essor au cours du XX<sup>e</sup> siècle et continue d'être le principal moyen de transport du Brésil jusque dans les années 1950. Son tableau *Chemin de fer central du Brésil [E.F.C.B. (Estrada de ferro central do Brasil), 1924]*, met en avant le progrès technologique, représenté par les ponts, les lignes électriques et les feux de signalisation. Cependant, les lignes sinueuses de la voie ferrée guident le regard vers des éléments reconnaissables d'un quartier populaire, que Tarsila intègre aux signes de progrès au premier plan.

### **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 national 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 d'origine populaire 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 son indépendance et trente-sept après la fin de l'esclavage, est loin d'avoir atteint l'harmonie idéale dépeinte par l'artiste.

Un bon exemple de cette section est *La Cuca (A Cuca, 1924)*, un tableau dans lequel 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 ; le reste des personnages sont en réalité tirés de motifs autochtones que l'artiste étudie dans les musées ethnologiques. Les mêmes sources inspirent un projet 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. De son côté, Saci-Pererê, personnage fantastique né du syncrétisme entre les cultures indigènes, africaines et portugaises, illustre la quatrième de couverture du catalogue de la première exposition individuelle de Tarsila, tenue en juin 1926 à Paris.

*Carnaval à Madureira (Carnaval em Madureira, 1924)*, représente la visite que Tarsila fit avec ses amis modernistes, cette même année, à 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 Dumont 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. Ce quartier populaire de Rio de Janeiro incarne, chez l'artiste, un espace idéal et romantique dans lequel des éléments disparates, voire contradictoires, cohabiteraient sans conflit.

## SALLE 203

### **Le Brésil cannibale**

En 1928, la figure de *Abaporu* (en langue indigène tupi-guarani : « Homme qui mange [un autre homme] »), 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 ».

*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 Anthropophage* (1928), c'est-à-dire à une époque précoloniale, précapitaliste et préreligieuse. À travers les actes de dévoration et d'ouverture de chemins, *Urutu* reflète le concept anthropophagique de digérer les influences extérieures et de puiser dans les sources locales pour créer un nouvel art brésilien.

Tarsila interprète plusieurs tableaux de cette période comme la traduction de rêves, de réminiscences enfantines ou d'images de l'inconscient apparues dans des états de semi-éveil, comme *Distance* (*Distância*, 1928). Ses environnements énigmatiques ont été parfois comparés aux œuvres de René Magritte ou Giorgio de Chirico – dont Tarsila possédait des œuvres dans sa propre collection. Quoique sans lien déclaré avec le surréalisme, la métaphysique ou la psychanalyse, les anthropophages connaissent bien toutes ces références, qui font assurément partie de la culture européenne et américaine.

## **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. Son 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 nouvelles 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.

Sa peinture à l'huile *Ouvriers* (*Operários*, 1933) appartient à cette section. Ici, les modèles du réalisme social et du muralisme mexicain marquent la principale peinture militante de Tarsila. 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.



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.

*Couturières (Costureiras)* — commencé en 1936 et achevé en 1950 — évoque la place des femmes dans le monde du travail. Le traitement du groupe prime sur la définition individuelle des personnages, par un jeu de lignes obliques qui accentue l'intégration entre les ouvrières et l'espace qui les entoure.

De son côté, *Terre (Terra, 1943)* pourrait faire allusion aux luttes paysannes contre la concentration de la propriété foncière. Cependant, Tarsila semble prendre ses distances avec le réalisme social, pour revenir aux ambiances métaphysiques et au gigantisme onirique qui avaient caractérisé sa période anthropophage.

## **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, comme dans *Village avec pont et papayer (Vilarejo com ponte et mamoeiro, 1953)* qui présente la même composition que *Le papayer (O Mamoeiro, 1925)* ou *Étude d'une illustration pour la revue Jaragua (vers 1950)* qui utilise la même composition que *Le modèle (O Modelo, vers 1923)*.

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 et informelle est en plein essor, que le paysagiste Burle Marx multiplie ses jardins multicolores de plantes autochtones, et que, sous la direction d'Oscar Niemayer et Lucio Costa, le chantier de la nouvelle capitale, Brasília, vient tout juste de commencer.

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. Dans *La métropole (A Metropole, 1958)*, 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.



Dans *Calme III* (*Calmaria III*, sans date), peint dans les années 1960, Tarsila semble vouloir expérimenter les vibrations gestuelles et texturales de la peinture informelle qui triomphe à la Biennale de São Paulo de 1959. Même lorsqu'elle reprend des motifs plus anciens, comme dans ce tableau, dans lequel elle revient à sa composition éponyme de 1929, l'utilisation de formes géométriques plus ou moins minimales donne naissance à de nouveaux paysages qui, contrairement aux environnements anthropophages, sont désormais plus réels qu'imaginaires, matérialisés par des architectes visionnaires comme Oscar Niemeyer ou des paysagistes comme Roberto Burle-Marx.

## **DIDAKTIKA**

Dans le cadre du projet Didaktika, le Musée conçoit des espaces pédagogiques, des contenus numériques et des activités spécifiques qui complètent chaque exposition, offrant au public des outils et des ressources pour mieux comprendre les œuvres exposées.

L'espace pédagogique dédié à Tarsila do Amaral comprend une chronologie des événements clés de la vie et de la carrière de l'artiste, accompagnée d'un audiovisuel avec des témoignages d'experts sur son héritage artistique.

### Activités

#### **Colloque inaugural** (19 février)

Cecilia Braschi, commissaire principale, et Geanine Gutierrez-Guimarães, conservatrice au Musée Guggenheim Bilbao, présenteront l'exposition peu avant son inauguration.

#### **Réflexions partagées\*** (21 février et 12 mars)

Des visites guidées sous la houlette d'experts du Musée Guggenheim Bilbao, qui proposent différents points de vue sur la nouvelle exposition.

- Visite curatoriale avec Geanine Gutierrez-Guimarães, curatrice du musée : 21 février
- Notions clés avec Luz Maguregui, coordinatrice chargée de l'Éducation du Musée, 12 mars.

\* Avec le soutien de la Fondation Vizcaína Aguirre

#### **Visite avec... Bina Daigeler** (21 mars)

Pour Tarsila do Amaral – surnommée par Oswald de Andrade la « Caipirinha habillée par Poiret » – la mode était une extension visuelle de son modernisme. Combinant la mode parisienne et le goût brésilien, son style particulier accentue le caractère de son œuvre picturale à travers des couleurs et des styles avant-gardistes.

Au cours de cette visite, Bina Daigeler, spécialiste de l'histoire de la mode et reconnu internationalement comme créateur de costumes de cinéma, analysera l'impact des créations de l'époque sur la vie et l'œuvre de Tarsila.





## **Projection « Tarsilinha »** (19 et 26 avril)

Ce film d'animation, fondé sur le travail de Tarsila do Amaral, tourne autour de la mémoire et la recherche d'identité. Réalisé par Kiko Mistrorigo en 2022, la production fait référence à des œuvres clés de l'artiste, tandis que la bande son composée par Zeca Baleiro rend hommage aux compositions musicales de Heitor Villa-Lobos, un autre référent clé du cercle moderniste brésilien.

## **CATALOGUE**

La publication d'un catalogue illustré vient accompagner l'exposition. Il comprend des essais de Cecilia Braschi, Geanine Gutierrez Guimaraes et Rafael Cardoso qui abordent différentes questions autour de la production prolifique de Tarsila do Amaral, profondément enracinée dans la culture de son époque.

## **Œuvre en couverture**

Tarsila do Amaral

*Urutu*, 1928

Huile sur toile

60,5 × 72,5 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro / Romulo Fialdini et Valentino Fialdini

## **En savoir plus :**

Musée Guggenheim Bilbao

Service Communication et Marketing

Tél : +34 944 359 008

[media@guggenheim-bilbao.eus](mailto:media@guggenheim-bilbao.eus)

[www.guggenheim-bilbao.eus](http://www.guggenheim-bilbao.eus)

IMAGES PRESSE

## ***Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne***

Musée Guggenheim Bilbao

### **Service d'images de presse en ligne**

Enregistrez-vous dans l'espace presse du site du Musée ([prensa.guggenheim-bilbao.es](http://prensa.guggenheim-bilbao.es)) pour télécharger des images et des vidéos haute résolution des expositions et du bâtiment. Si vous n'avez pas encore de compte, vous pouvez vous enregistrer et télécharger le matériel de votre choix. Si vous avez un compte, saisissez votre nom d'utilisateur et votre mot de passe puis accédez directement aux images.

- Les images fournies doivent être utilisées exclusivement à des fins éditoriales liées à l'exposition *Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne*, qui sera ouverte au public du 21 février au 1<sup>er</sup> juin 2025.
- Elles doivent être reproduites dans leur intégralité, et ne peuvent être recadrées, surimprimées ni manipulées. Toute reproduction doit être accompagnée du nom de l'artiste, du titre et de la date de l'œuvre, de son propriétaire, du titulaire du copyright et du crédit de la photographie.
- Toutes les images publiées sur le site doivent être protégées par des mesures de sécurité numérique appropriées et inclure les droits d'auteur de l'artiste.
- Toute image peut avoir une résolution maximale de 1000 pixels sur le côté le plus long. En cas de publication en ligne, le dossier doit être inséré. Il ne faut pas qu'il puisse être téléchargé.
- Les images ne pourront pas être transférées à un tiers ni à une base de données.
- L'utilisation d'images en première de couverture est soumise à l'autorisation préalable de l'artiste.

Tarsila do Amaral

*Autoportrait (Manteau rouge) [Auto-retrato (Manteau rouge), 1923]*

Huile sur toile

73 x 60,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes / Ibram, Rio de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro /

Jaime Acioli



Tarsila do Amaral

*Petite caipira (Caipirinha, 1923)*

Huile sur toile

64 x 81 cm

Collection Luiz Harunari Goshima

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Ding Musa



# GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

*Autoportrait I (Auto-retrato I, 1924)*

Huile sur carton sur panneau d'aggloméré

41 x 37 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Collection artistique et culturelle des palais gouvernementaux de l'État de São Paulo / Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*Chemin de fer central du Brésil [E.F.C.B. (Estrada de ferro central do Brasil), 1924]*

Huile sur toile

142 x 126,8 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*Carnaval à Madureira (Carnaval em Madureira, 1924)*

Huile sur toile

76 x 63,5 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Pinacothèque de São Paulo / Isabella Matheus



Tarsila do Amaral

*La Cuca (A Cuca, 1924)*

Huile sur toile

60,5 x 72,5 cm

Centre national des arts plastiques, Paris, en dépôt au Musée de Grenoble, inv. FNAC 9459

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Ville de Grenoble - Musée de Grenoble / JL Lacroix



# GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

*Vendeur de fruits (Vendedor de frutas, 1925)*

Huile sur toile

108 x 84,5 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo: © Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro / Romulo

Fialdini et Valentino Fialdini



Tarsila do Amaral

*Le papayer (O Mamoeiro, 1925)*

Huile sur toile

65 x 70 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*La poupée (A Boneca, 1928)*

Huile sur toile

60 x 45 cm

Collection Hecilda et Sergio Fadel, Rio de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*Urutu, 1928*

Huile sur toile

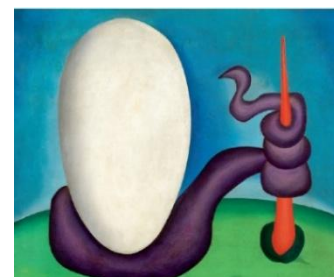
60,5 x 72,5 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo: © Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro / Romulo

Fialdini et Valentino Fialdini



Tarsila do Amaral

*Distance (Distância, 1928)*

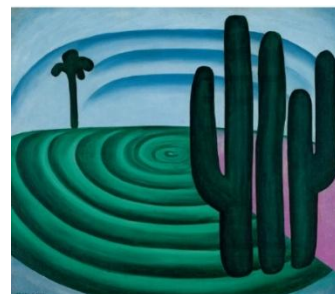
Huile sur toile

65,5 × 75 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Pinacothèque de São Paulo / Isabella Matheus



Tarsila do Amaral

*Ouvriers (Operários, 1933)*

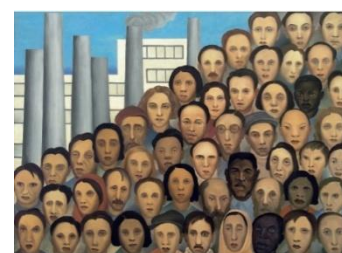
Huile sur toile

150 x 205 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Collection artistique et culturelle des palais gouvernementaux de l'État de São Paulo / Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*Terre (Terra, 1943)*

Huile sur toile

61 × 81 cm

Succession Zoé Noronha Chagas Freitas, Rio de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Marcio Rangel



Tarsila do Amaral

*Couturières (Costureiras, 1950)*

Huile sur toile

73,3 × 100,2 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donation du Museu de Francisco Matarazzo Sobrinho, inv. 1963.1.243

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Romulo Fialdini



# GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

*Village avec pont et papayer (Vilarejo com ponte et mamoeiro, 1953)*

Huile sur toile

41 x 52 cm

Collection particulière

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

*La métropole (A Métropole), 1958*

Huile sur toile

88 x 109 cm

Collection Maria Bernadette Ortiz Nascimento, São Paulo

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Marcelo Spatafora



Tarsila do Amaral

*Calme III (Calmaria III), s.d. (années 1960)*

Huile sur toile

73 x 97 cm

Lucia and Luiz Roberto Sampaio

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Photo : © Ding Musa

