

Dosier de prensa

Tarsila do Amaral

Pintando el Brasil moderno



21 febrero – 1 junio, 2025

Exposición organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y le GrandPalaisRmn

Tarsila do Amaral
Pintando el Brasil moderno

- Organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y le GrandPalaisRmn
 - Equipo curatorial: Cecilia Braschi, comisaria principal y comisaria de la exposición en París, y Geanine Gutiérrez-Guimarães, comisaria en el Museo Guggenheim Bilbao
 - Fechas: 21 febrero a 1 de junio, 2025
-
- Tarsila do Amaral nos adentra en una modernidad brasileña que ella contribuyó a forjar, revelando la complejidad de un concepto que suscita cuestiones identitarias y sociales aún hoy de gran actualidad, tanto en Brasil como en Europa.
 - En los años 1920, mientras advierte la fascinación exótica que Brasil ejerce sobre su círculo de amigos parisinos, encuentra en el Cubismo un método de análisis y una lógica formal para adueñarse de su paisaje físico y mental, dejando a un lado convenciones y prejuicios.
 - Moviéndose entre São Paulo y París, Tarsila actúa como puente entre las vanguardias de estas dos capitales culturales y acompaña las profundas transformaciones de su entorno cultural y social.
 - A lo largo de las décadas su obra está en sintonía con su tiempo y siempre dispuesta a renovarse, a pesar de las inestables condiciones que debe afrontar en diferentes épocas y contextos una mujer artista emancipada e independiente.

El Museo Guggenheim Bilbao presenta *Tarsila do Amaral. Pintando el Brasil moderno*, una ambiciosa exposición dedicada a una artista considerada figura central del *modernismo* brasileño. Dividida en seis secciones temáticas, la muestra permite descubrir al público a Tarsila do Amaral (o Tarsila, su nombre artístico) como la creadora de una obra original y evocadora, basada tanto en el imaginario indígena y popular como en las dinámicas modernizadoras de un país en plena transformación.

En la década de 1920, moviéndose entre São Paulo y París, actuó como puente entre las vanguardias de estas dos capitales culturales y puso a prueba su universo iconográfico brasileño pasándolo por el tamiz del Cubismo y el Primitivismo, en boga en la capital francesa. Su pintura inspira entonces los movimientos Pau-Brasil y Antropofagia, cuya búsqueda de un Brasil "auténtico", multicultural y multirracial tiene como objetivo refundar la relación del país con los "centros" europeos de la colonización.

La dimensión militante de las pinturas de Tarsila de la década de 1930 y su capacidad para acompañar las profundas transformaciones de su entorno social y urbano hasta los años sesenta confirman la fuerza de una obra en sintonía con su tiempo y siempre dispuesta a renovarse, a pesar de las inestables



condiciones que debe afrontar, según las épocas y los contextos, una mujer artista emancipada e independiente.

Con su invitación a adentrarnos en una modernidad brasileña que ella contribuyó a forjar aún más de lo que la ilustró, Tarsila do Amaral revela en su trabajo toda la complejidad de este concepto siempre sujeto a debate, que suscita cuestiones identitarias y sociales aún hoy de gran actualidad, tanto en Brasil como en Europa.

RECORRIDO POR LA EXPOSICIÓN

SALA 202

París/São Paulo: pasaportes para la modernidad

Procedente de una familia culta de grandes terratenientes de la región de São Paulo, Tarsila do Amaral emprende su primer viaje de estudios a París en 1920, haciendo el periplo habitual de los pintores académicos brasileños. Durante su ausencia, en febrero de 1922, la Semana del Arte Moderno da un verdadero impulso a la escena artística de São Paulo: jóvenes escritores, músicos y pintores plantean una vanguardia que se libera de los modelos importados, sin por ello renegar de su cosmopolitismo.

A su regreso a Brasil en junio de 1922, Tarsila participa personalmente en esta renovación moderna junto a la pintora Anita Malfatti y los escritores Paulo Menotti del Picchia, Mário de Andrade y Oswald de Andrade, con los que constituye el Grupo de los Cinco.

En 1923 regresa a París con una mentalidad totalmente renovada: llevada por el impulso de un proyecto que reclama ser nacional y moderno, busca a partir de aquel momento una confrontación directa con las vanguardias europeas. Frecuentando los estudios de André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes, concibe el Cubismo como "escuela de invención", lo que le permitirá liberarse de los códigos de representación convencionales, desarrollando así un estilo verdaderamente libre y personal.

Ejemplo de ello es *La muñeca (A Boneca)* creada en 1928, varios años después de su aprendizaje parisino, que muestra tanto la persistencia de la influencia de Léger como la personal interpretación de la artista de las teorías de Gleizes, su principal maestro. Siguiendo el ejemplo de éste, Tarsila concibe sus cuadros como "organismos" autónomos en los que más que los objetos representados le interesan las relaciones entre formas y colores y su riguroso equilibrio en el espacio del lienzo.

Una "Pequeña caipira vestida por Poiret"

Como artista brasileña en París, Tarsila debe enfrentarse a una serie de estereotipos para abrirse camino en un sistema del arte eurocéntrico y dominado por los hombres. Su físico y su manera de vestir nunca pasan desapercibidos. La crítica espera tanto de ella como de su pintura "frescura", "exotismo" y una "delicadeza muy femenina", como puede leerse en las reseñas de la prensa francesa a sus primeras exposiciones en París.



Tarsila se vale de su aspecto físico para construir su personaje, por aquel entonces inédito, de mujer artista moderna brasileña, subvirtiendo en sus autorretratos los cánones establecidos. Por ejemplo, en *Autorretrato I*, 1924, cristaliza con sumo cuidado su propia imagen –pelo tirante, carmín vibrante y largos pendientes sobre un fondo neutro– convirtiendo su rostro, a través de su estilismo, en su verdadera “marca”. Como tal, este retrato ilustrará la portada de casi todos los catálogos de exposiciones realizados en vida de Tarsila y dictará el estilo de sus futuros retratos fotográficos.

Cual “Pequeña *caipira* vestida por Poiret” (como rezan los versos que le dedica Oswald de Andrade), se erige en portavoz de un “Brasil profundo”, aun permaneciendo en perfecta sintonía con los gustos parisinos, sin descartar ese toque de excentricidad que supuestamente hace de ella una verdadera artista de vanguardia.

La invención del paisaje brasileño

El alejamiento temporal de Brasil ofrece a Tarsila la posibilidad de tomar nueva conciencia de sus orígenes. Mientras advierte la fascinación exótica que su país tropical ejerce sobre su círculo de amigos parisinos, el Cubismo le brinda un método de análisis y una lógica formal que le permiten volver a adueñarse de su paisaje físico y mental, dejando a un lado las convenciones y los prejuicios.

A partir de 1924 se dedica a “redescubrir” la metrópolis ultradinámica de São Paulo, Río de Janeiro y su exuberante paisaje o la región de Minas Gerais, rica en vestigios coloniales y barrocos.

Con el trazo limpio que caracteriza a su dibujo, Tarsila “diseciona” a lápiz y tinta estos entornos tan diferentes entre sí, elige los elementos que según su criterio son propios de un Brasil “auténtico” y los transcribe mediante líneas y formas geométricas para dar vida a su nuevo alfabeto visual. Este lenguaje, sencillo y moderno, inteligible para el público brasileño e internacional, se presenta en pinturas de rigurosa composición, cuyos motivos, dispares en origen, cohabitan en armonía.

El tren se convierte en motivo recurrente en la obra de Tarsila en la década de 1920. Creada en Brasil en 1855, la Estrada de Ferro Central do Brasil (E.F.C.B.), que une los estados de Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais, experimenta una gran expansión durante el siglo XX y continúa siendo el principal medio de transporte del país hasta la década de 1950. En su pintura *E.F.C.B. (Ferrocarriles centrales de Brasil)*, 1924, destaca el progreso tecnológico representado por puentes, líneas eléctricas y semáforos y, sin embargo, las líneas curvas del ferrocarril guían la mirada hacia elementos reconocibles de un barrio popular, que Tarsila integra con los signos de progreso evocados en primer plano.

Primitivismo e identidad(es)

Incluso cuando representa a personajes, Tarsila se enfrenta a un desafío doble: responder a la demanda de exotismo de la capital francesa y participar en la construcción de un imaginario nacional y moderno basado en el mestizaje entre las culturas indígena, portuguesa y africana que conforman históricamente el pueblo de Brasil.



Por un lado, centran entonces su indagación las tradiciones precoloniales. Por otro, afrodescendientes de extracción popular aparecen también representados en numerosas obras de 1924 y 1925, en el periodo en que Tarsila ilustra el poemario *Pau Brasil* y se adhiere al movimiento homónimo. Escenas idílicas de favelas y carnaval, en conjunción con los vivos colores que la artista califica de “populares”, ilustran la búsqueda de un primitivismo autóctono, idealizado por una intelectual blanca y cosmopolita como Tarsila. Carentes de cualquier atisbo de desigualdad social y violencia colonial, estos lienzos no ocultan la ambigüedad de estas apropiaciones ni la complejidad de las cuestiones identitarias y raciales de un país que, 100 años después de su independencia y 37 después del final de la esclavitud, está lejos de haber alcanzado la armonía ideal que en sus pinturas plasma la artista.

Buen ejemplo de esta sección es *El Coco (A Cuca)*, 1924, una pintura en la que Tarsila declaró haber reunido “un animal extraño, una rana, un armadillo y otro animal inventado”. El Coco es un temible hombre del saco del folclore brasileño, y los otros personajes proceden en realidad de motivos indígenas que la artista estudió en museos etnológicos. Las mismas fuentes inspiraron un proyecto de vestuario para un «ballet brasileño» (nunca representado) con libreto de Oswald de Andrade y música de Heitor Villa-Lobos, basado en famosos ballets rusos y suecos. Por su parte, *Saci-Pererê*, un personaje fantástico nacido del sincretismo entre las culturas indígena, africana y portuguesa, ilustra la contraportada del catálogo de la primera exposición individual de Tarsila, en junio de 1926 en París.

Por su parte, *Carnaval en Madureira (Carnaval en Madureira)*, 1924, representa un viaje que Tarsila hizo ese mismo año a Río de Janeiro con sus amigos modernistas durante el Carnaval. En Madureira, uno de los barrios populares de la ciudad, descubre una réplica en madera de la torre Eiffel, creada en homenaje al aeronauta brasileño Alberto Santos Dumond, que había sobrevolado París en dirigible en 1906. Además de jugar con este sorprendente traslado de un símbolo parisino a los suburbios brasileños, Tarsila también convierte el tema del Carnaval, que tiene su origen en la cultura popular, en un asunto nacional. Este barrio obrero encarna, en la obra de Tarsila, un espacio ideal y romántico donde elementos dispares e incluso conflictivos pueden coexistir pacíficamente.

SALA 203

El Brasil caníbal

En 1928, la figura de Abaporu (“hombre que come [hombre]”, en lengua indígena tupí-guaraní) da lugar al Movimiento Antropofágico. Refiriéndose a la práctica indígena de devorar a otros con el fin de asimilar sus cualidades, la Antropofagia alude metafóricamente al modo en que los brasileños se apropian de las culturas extranjeras y colonizadoras, reelaborándolas constructivamente.

A partir de este momento, las obras de Tarsila renuncian a la representación de los temas populares y a las geometrías de origen cubista, mostrando un sincretismo más simbólico que narrativo, en el que un rico repertorio europeo y brasileño es así “digerido” y definitivamente transformado.

Estas pinturas, que la artista califica como “brutales y sinceras”, eluden cualquier lectura unívoca y toda codificación convencional. Los elementos naturales y arquitectónicos se funden en paisajes sugerentes y



evocadores que trasladan a quien contempla la obra hacia dimensiones mágicas u oníricas, mientras que los dibujos se pueblan de “figuras con pies inmensos, plantas carnosas y descomunales, y extrañas criaturas que los naturalistas serían incapaces de clasificar”.

En *Urutu*, 1928 (que originalmente se tituló “El huevo” cuando fue mostrado por primera vez en París), Tarsila recurre al simbolismo ampliamente explotado por los modernistas, que ven en Brasil el país de la “gran cobra”, en alusión al reptil gigante que, según el mito indígena, se esconde en las profundidades de los ríos o lagos y encarna el espíritu de las aguas. Enroscada en torno a un huevo que está a punto de devorar, podría evocar aquí un retorno a los orígenes, o a la “edad de oro proclamada por América”, según el *Manifiesto Antropófago* (1928), es decir, a una época precolonial, precapitalista y prerreligiosa. A través de los actos de devorar y abrir caminos, *Urutu* refleja el concepto antropofágico de digerir las influencias externas y recurrir a las fuentes locales para crear un nuevo arte brasileño.

Durante esta fase Tarsila también interpretaría varias pinturas como representaciones de sus sueños, reminiscencias de la infancia o imágenes del inconsciente que surgirían en estados de semilucidez, como *Distancia* (*Distância*), 1928. Estos enigmáticos ambientes se compararían a veces con las pinturas de René Magritte o Giorgio de Chirico, cuyas obras poseía en su colección personal. Aunque no se afiliaban al surrealismo, la metafísica o el psicoanálisis, los antropófagos eran muy conscientes de estas cuestiones, que formaban parte de la cultura europea y estadounidense.

Trabajadores y trabajadoras

A finales de 1929, tras separarse de Oswald de Andrade, Tarsila sufre de lleno las consecuencias del desplome de la bolsa de Nueva York. Sus propiedades quedan hipotecadas y debe acostumbrarse a un nivel de vida mucho más modesto que el que había mantenido hasta entonces.

Junto con Osório César, joven médico e intelectual de izquierdas, se interesa por el modelo económico y social que promueve el Gobierno soviético. Tanto su viaje a la URSS como sus ideas políticas —que la llevan a la cárcel en 1932, bajo el régimen de Getúlio Vargas— influyen en el contenido y el estilo de sus nuevas pinturas, que siguen los preceptos del Realismo Social.

Las clases populares, ya evocadas a través de las siluetas anónimas de los cuadros de la década de 1920, se convierten ahora en las verdaderas protagonistas de sus frescos sociales, a medida que los colores vivos van dejando paso a unas tonalidades más sobrias.

Cabe destacar en esta sección su óleo *Obreros* (*Operários*), 1933, en el que los modelos del realismo social y del muralismo mexicano marcan la pintura militante más significativa de Tarsila. La celebración de la diversidad étnica del pueblo brasileño, ya presente en sus obras de los años 1920, adquiere una connotación verdaderamente social en este homenaje a la clase obrera de São Paulo, representada por un conjunto de rostros de todos los orígenes sobre el fondo de un paisaje industrial.



Aunque a partir de 1937 la dictadura relega a las mujeres artistas a modelos tradicionales y temas intimistas, Tarsila sigue explorando con una mirada crítica o poética el mundo del trabajo en el medio rural y en los centros industriales, preocupándose asimismo por la condición de las mujeres.

En *Costureras (Costureiras)*, empezado en 1936 y terminado en 1950, evoca el lugar de la mujer en la mano de obra, primando el tratamiento grupal sobre la definición individual de los personajes, utilizando un juego de líneas oblicuas que acentúa la integración entre las trabajadoras y el espacio circundante.

Por su parte, *Tierra* (1943) alude tal vez a las protestas de los trabajadores en contra la concentración de la propiedad de la tierra y, sin embargo, Tarsila se distancia del realismo social, volviendo a las atmósferas metafísicas y al gigantismo onírico que caracterizan su periodo antropofágico.

Nuevos paisajes

En la década de 1950, Tarsila realiza numerosos encargos y proyectos de ilustraciones, al tiempo que participa en exposiciones colectivas, entre las que se cuentan las dos primeras bienales de São Paulo.

Observando retrospectivamente su obra, retoma, actualizándolos, los motivos de sus composiciones anteriores. Experimenta con diferentes registros formales, variando la manera en que articula las formas geométricas y orgánicas que caracterizan desde el principio su vocabulario pictórico – como en *Aldea con puente y papayo (Villarejo con ponte y Mamoeiro)* (1953) que presenta la misma composición de *El papayo (O Mamoeiro)*, 1925 o *Estudio para revista Jaragua* (ca 1950) que usa la misma composición que *O modelo* (ca 1923).

Siempre atenta a los cambios de su entorno, Tarsila sigue el ritmo de las transformaciones del paisaje urbano brasileño, especialmente el de São Paulo, con sus rascacielos de tono gris azulado cada vez más altos dominando las casas antiguas y la vegetación tropical.

Se muestra también receptiva a los códigos visuales más actuales: a finales de esa misma década, la Abstracción Geométrica está en pleno auge entre los jóvenes artistas, el paisajista Roberto Burle Marx multiplica sus jardines multicolores de plantas autóctonas y acaba de iniciarse el gran proyecto de construcción de Brasilia —la nueva capital de Brasil— bajo la dirección de Oscar Niemeyer y Lucio Costa.

Entre 1920 y 1960, el paisaje brasileño cambió radicalmente, al igual que su representación. A raíz de una nueva ola de migración interna y bajo el efecto de la presión inmobiliaria, los rascacielos pronto se desplazaron más allá del centro de la ciudad y se adentraron en los barrios periféricos. En *La metrópolis (A Metrópole)*, 1958, la artista representa las torres de edificios que ahora conforman el horizonte de la ciudad con tonos grises, azules y morados, en un lenguaje casi abstracto que parece acercarse a las geometrías experimentales de los jóvenes artistas con los que comparte las salas de la Bienal de São Paulo y Venecia en las décadas de 1950 y 1960.

En *Quietud III (Calmaria III)* (sin fecha), pintado en la década de 1960, Tarsila parece querer experimentar con la sensación gestual y textural de la abstracción informal que prevaleció en la Bienal de São Paulo



de 1959. Incluso cuando retoma motivos más antiguos, como en este cuadro, en el que vuelve a su composición homónima de 1929, el uso de formas geométricas más o menos mínimas da lugar a nuevos paisajes que, a diferencia de los entornos antropofágicos, son ahora más reales que imaginarios, materializados por arquitectos visionarios como Oscar Niemeyer o paisajistas como Roberto Burle-Marx.

DIDAKTIKA

Como parte del proyecto Didaktika, el Museo diseña espacios didácticos, contenidos digitales y actividades especiales que complementan cada exposición, brindando al público herramientas y recursos para facilitar la apreciación de las obras que se muestran.

El espacio didáctico dedicado a Tarsila do Amaral incluye una cronología que destaca eventos clave en la vida y la carrera de la artista, que se acompaña de una pieza audiovisual con los testimonios de expertos en su legado artístico.

Actividades

Charla inaugural (19 de febrero)

Cecilia Braschi, comisaria general de la muestra y Geanine Gutiérrez-Guimarães, curator del Museo Guggenheim Bilbao, presentan la exposición como anticipo antes de su apertura.

Reflexiones compartidas* (21 de febrero y 12 de marzo)

En estas visitas guiadas los profesionales del Museo Guggenheim Bilbao ofrecen diferentes puntos de vista sobre la nueva exposición.

- Visita curatorial con Geanine Gutiérrez-Guimarães, Curator del Museo: 21 febrero
- Conceptos clave, con Luz Maguregui, Coordinadora de Educación del Museo, 12 marzo

*Patrocina Fundación Vizcaína Aguirre

Recorrido con... Bina Daigeler (21 de marzo)

Para Tarsila do Amaral -apodada por Oswald de Andrade como una "caipirinha vestida por Poiret"-, la moda fue una extensión visual de su modernismo. Combinando la moda parisina con el gusto brasileño, su particular estilo acentuaba el carácter de su obra pictórica a través de colores y estilos vanguardistas.

En este recorrido a la exposición la experta en historia de la moda, e internacionalmente reconocida como diseñadora de vestuario cinematográfico Bina Daigeler analizará cómo los diseños de la época impactaron en la vida y obra de Tarsila.

Proyección 'Tarsilinha' (19 y 26 de abril)

Esta película de animación se basa en la obra de Tarsila do Amaral sobre la memoria y la búsqueda de la identidad. Dirigida por Kiko Mistrorigo en 2022, la producción hace referencia a obras clave de la artista, mientras que la banda sonora compuesta por Zeca Baleiro homenajea las composiciones musicales de Heitor Villa-Lobos, otro referente del círculo modernista brasileño.



Actividades Amigos del Museo

Los Amigos del Museo Guggenheim Bilbao tienen, además, la posibilidad de acceder a visitas y actividades adicionales en torno a cada exposición.

Soirée, Matinée (18 y 19 de febrero)

Visitas a puerta cerrada y previas a la apertura al público con las comisarias de la exposición. Para Amigos Internacionales y Miembros de Honor.

Lagunartean (27 de febrero)

Visita guiada a la exposición y posterior comida en el Bistró Guggenheim Bilbao.

Visitas exclusivas (4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21, 23 de marzo)

Visitas guiadas en grupo a la exposición.

Recorridos en profundidad (5 y 12 de marzo)

Charlas en grupos reducidos para contextualizar la exposición con visita guiada posterior.

Inmersiones 360° (13 de marzo)

Charlas online gratuitas impartidas por la responsable de Educación Digital del Museo.

www.guggenheim-bilbao.eus/amigos-del-museo

CATÁLOGO

La exposición irá acompañada de un catálogo profusamente ilustrado, cuyos ensayos a cargo de Cecilia Braschi, Geanine Gutierrez Guimaraes y Rafael Cardoso, abordan diferentes cuestiones en torno a la fecunda producción de Tarsila do Amaral profundamente arraigada en la cultura de su tiempo.

Obra de portada

Tarsila do Amaral

Urutu, 1928

Óleo sobre lienzo

60,5 x 72,5 cm

Museu de Arte Moderna, Colección Gilberto Chateaubriand, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

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

GUGGENHEIM BILBAO



Para más información:

Museo Guggenheim Bilbao

Departamento de Comunicación y Marketing

Tel.: +34 944 359 008

media@guggenheim-bilbao.eus

www.guggenheim-bilbao.eus

IMÁGENES PARA USO DE PRENSA

Tarsila do Amaral. Pintando el Brasil moderno

Museo Guggenheim Bilbao

Servicio de imágenes de prensa online

En la Sala de Prensa de la web del Museo (prensa.guggenheim-bilbao.es), puede registrarse para descargar imágenes y vídeos en alta resolución tanto de las exposiciones como del edificio. Si aún no tiene cuenta, puede registrarse y descargar el material que necesite. Si ya es usuario, introduzca su nombre de usuario y su contraseña para acceder directamente a las imágenes.

- Las imágenes facilitadas deberán utilizarse únicamente a efectos de publicidad editorial relacionada con la exposición *Tarsila do Amaral. Pintando el Brasil moderno*, que estará abierta al público del 21 de febrero al 1 de junio de 2025.
- Deberán reproducirse íntegramente, sin recortes, superposiciones ni manipulaciones. Las reproducciones deben ir acompañadas del nombre de la artista, el título y la fecha de la obra, su propietario, el titular del copyright y los créditos de la fotografía.
- Todas las imágenes publicadas en la web deberán estar protegidas por medidas de seguridad digital adecuadas e incluir el copyright del artista,
- La resolución máxima de cualquier imagen no deberá superar los mil píxeles en su lado más largo. En caso de publicación online, el archivo deberá insertarse y no poder descargarse.
- Las imágenes no podrán transferirse a terceros ni a bases de datos.
- El uso de las imágenes en portada requerirá la autorización previa del artista.

Tarsila do Amaral

Autorretrato [Auto-retrato (Manteau rouge)], 1923

Óleo sobre lienzo

73 x 60,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes / Ibram, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro / Jaime Acioli



Tarsila do Amaral

Pequena caipira (Caipirinha), 1923

Óleo sobre lienzo

64 x 81 cm

Colección Luiz Harunari Goshima

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Ding Musa



Tarsila do Amaral

Autorretrato I (Auto-retrato I), 1924

Óleo sobre cartón sobre panel de aglomerado

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.

Foto: © Artistic-Cultural Collection of the Governmental Palaces of the State of São Paulo / Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

E.F.C.B. (Ferrocarriles centrales de Brasil) [E.F.C.B. (Estrada de ferro central do Brasil)], 1924

Óleo sobre lienzo

142 x 126,8 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donación del Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

Carnaval en Madureira (Carnaval em Madureira), 1924

Óleo sobre lienzo

76 x 63,5 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Pinacoteca de São Paulo / Isabella Matheus



Tarsila do Amaral

El Coco (A Cuca), 1924

Óleo sobre lienzo

60,5 x 72,5 cm

Centre national des arts plastiques, París, en depósito en el Musée de Grenoble, inv. FNAC 9459

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Ville de Grenoble - Musée de Grenoble / J.L. Lacroix



GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

Vendedor de frutas, 1925

Óleo sobre lienzo

108 x 84,5 cm

Museu de Arte Moderna, Colección Gilberto Chateaubriand, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro / Romulo Fialdini &

Valentino Fialdini



Tarsila do Amaral

El papayo (O Mamoeiro), 1925

Óleo sobre lienzo

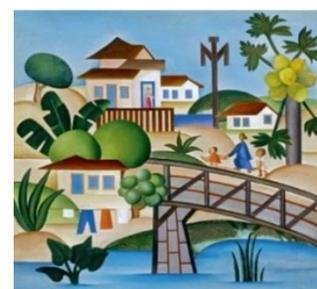
65 x 70 cm

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

Paulo

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

La muñeca (A Boneca), 1928

Óleo sobre lienzo

60 x 45 cm

Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

Urutu, 1928

Óleo sobre lienzo

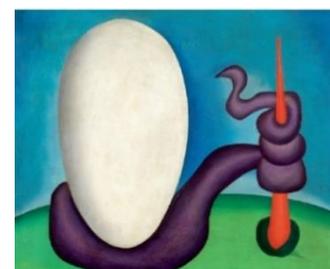
60,5 x 72,5 cm

Museu de Arte Moderna, Colección Gilberto Chateaubriand, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

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

Valentino Fialdini



GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

Distancia (Distância), 1928

Óleo sobre lienzo

65,5 x 75 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Pinacoteca de São Paulo / Isabella Matheus



Tarsila do Amaral

Obreros (Operários), 1933

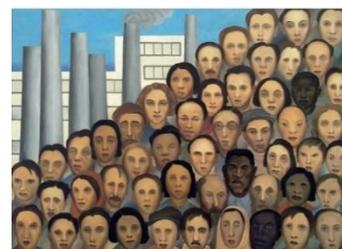
Óleo sobre lienzo

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.

Foto: © Artistic-Cultural Collection of the Governmental Palaces of the State of São Paulo / Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

Tierra (Terra), 1943

Óleo sobre lienzo

61 x 81 cm

Sucesión Zoé Noronha Chagas Freitas, Río de Janeiro

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Marcio Rangel



Tarsila do Amaral

Costureras (Costureiras), 1950

Óleo sobre lienzo

73,3 x 100,2 cm

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

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Romulo Fialdini



GUGGENHEIM BILBAO



Tarsila do Amaral

Aldea con puente y papayo (Vilarejo com ponte e mamoeiro), 1953

Óleo sobre lienzo

41 x 52 cm

Colección particular

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Romulo Fialdini



Tarsila do Amaral

La metrópolis (A Metrópole), 1958

Óleo sobre lienzo

88 x 109 cm

Colección Maria Bernadette Ortiz Nascimento, São Paulo

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Marcelo Spatafora



Tarsila do Amaral

Quietud III (Calmaria III), s.f. (década de 1960)

Óleo sobre lienzo

73 x 97 cm

Lucia and Luiz Roberto Sampaio

© Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Foto: © Ding Musa

