



T A R
S I L
A d o
A M A
R A L

GUÍA PARA
COMPRENDER LA
EXPOSICIÓN

 Fundación Juan March
MADRID, 06.02. 2009 – 26.05.2009

“Cuando se haga una
‘historia estructural’ de la pintura
brasileña, le cabrá sin duda
un papel preeminente y pionero
a Tarsila do Amaral.
Un papel de fundación.”¹



Tarsila do Amaral,
A Negra, 1923.
Museu de Arte
Contemporânea
da Universidade
de São Paulo,
São Paulo.

Probablemente la clave más importante para entender la propuesta artística de Tarsila do Amaral se encuentra en valorar el entrecruzamiento que se produce en sus pinturas de los movimientos de vanguardia europeos de principios del s XX, principalmente el cubismo, con el “paisaje ambiental y humano”¹ del Brasil de aquellos años.

En 1939 Tarsila escribe:

“Impregnada de cubismo, teórica y prácticamente; vislumbrando sólo a Léger, Gleizes, Lhote, mis maestros en París; recién llegada de Europa, y tras diversas entrevistas a varios periódicos brasileños sobre el movimiento cubista, sentí un deslumbramiento ante las decoraciones populares de las viviendas de São João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro-Preto y otras pequeñas ciudades de Minas², llenas de poesía popular, retorno a la tradición, a la simplicidad.

(...) Las decoraciones murales de un modesto pasillo de hotel; el techo de las salas hecho de bambúes de colores trenzados; las pinturas de las iglesias, simples y conmovedoras, realizadas con amor y devoción por artistas anónimos; (...) Encontré en Minas los colores que había amado de niña. Me habían enseñado después que eran feos y *caipiras*³. Seguí la usanza del gusto selecto... Pero después me vengué de la opresión, llevándolos a mis lienzos; azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en graduaciones más o menos fuertes, según la mezcla de blanco. Pintura limpia, sobre todo, sin miedo a cánones convencionales.”

Tarsila do Amaral fue la máxima exponente en pintura de dos importantísimas corrientes culturales ambas estrechamente relacionadas: La pintura *Pau Brasil* y la *Antropofagia*. La presente exposición se centra principalmente en la producción de Tarsila de los años 20.

1 Haroldo de Campos

2 Minas es una región del Sudeste de Brasil que se llama Minas Gerais (Minas Generales) a la que viajó Tarsila en algunas ocasiones quedando siempre entusiasmada con el carácter de sus paisajes y pueblos.

3 *Caipira* tiene en Brasil un significado que combina la relación con el medio rural y la falta de cultura y refinamiento. En español equivale unas veces a aldeana o campesina, otras –y es el caso presente– más bien a pueblerina o incluso “hortera”. El diminutivo *caipirinha* es una creación expresiva de Oswald de Andrade para referirse a Tarsila, que dio este título a una de sus obras. Por supuesto, aún no se había introducido el uso –hoy universal– de este diminutivo para designar una bebida.

Las primeras décadas del s XX en París

La aparición de las vanguardias artísticas en París fue el resultado de un conjunto de factores que provenían de ámbitos muy diferentes. Quizás el más determinante fue el avance de la técnica que transformó de manera radical la vida de las personas. La velocidad que podía alcanzar un automóvil, la altura a la que se podía llegar en un aeroplano, disponer de alumbrado eléctrico... estaban cambiando las perspectivas de percepción del mundo.



Fig. 1. Henry Matisse: Madame Matisse, "La línea verde", 1905.

Es evidente que en el plano artístico y cultural el desafío de los nuevos tiempos no se ajustaba al pensamiento académico tradicional. El paisaje cultural parisino de comienzos del s XX era una especie de hervidero de corrientes intelectuales innovadoras y formas de hacer arte insospechadas hasta entonces.

Por ejemplo, a muchos artistas la aparición de la fotografía les había liberado del 'oficio' de copiar de la realidad, un retrato era mucho más fiel si se hacía con la nueva técnica fotográfica. El tratamiento formal del color que desarrolló el fauvismo, ¿habría sido posible sin la existencia de la luz eléctrica? El retrato de Madame Matisse (Fig. 1) es una muestra evidente de la pintura 'fauve'.

El manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, que aparece en Milán y en París en 1909, propone una síntesis entusiasta donde son exaltados la velocidad, los trenes rápidos, los automóviles, los aviones, la electricidad, las máquinas, las multitudes industriales y lamentablemente también, la violencia y la guerra (Fig. 2).

"Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia."¹

Parecía que todo 'lo establecido' estaba cambiando. En 1905 Albert Einstein publi-

1 Punto cuarto del *Manifiesto Futurista* publicado en el periódico francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909.

ca sus primeros ensayos sobre la relatividad en los que descubre un importante cambio en la concepción del espacio y del tiempo.

Uno de los movimientos seminales de esta ‘nueva era artística’ fue el cubismo. El cubismo se preocupa por la representación del movimiento y del tiempo, esto es, de la cuarta dimensión. ¿Cómo representarla en las dos dimensiones de un lienzo?

El cubismo creó un lenguaje pictórico y estético radicalmente distinto a todo lo que existía anteriormente. El cubismo implicaba una nueva relación entre el espectador y la obra de arte. El espectador no se puede quedar contemplando sin más una obra cubista, debe reconstruirla en su mente para poder comprenderla. En la mente del espectador están la tercera (que ya no descansa sobre el sistema tradicional de la perspectiva renacentista) y la cuarta dimensión del lienzo. La pintura se convertía así en algo mental. La figura representada en un cuadro cubista debe plasmar al mismo tiempo todas las formas posibles de verla y el movimiento que supone transitar a su alrededor.

Tarsila do Amaral decía que el cubismo debe ser el ‘servicio militar’ del artista moderno. Una expresión quizás no muy feliz pero que bien contextualizada resulta elocuente. Para ella el cubismo es un entrenamiento, un aprendizaje necesario para ser artista en aquellos momentos.

Ese mismo año, Sigmund Freud desvela en sus *Tres ensayos sobre teoría sexual* que el hombre tiene un inconsciente que es parte constitutiva y determinante de su ser. Algo que cambia radicalmente la concepción del ser humano y su racionalidad.

Los artistas de todos los ámbitos eran plenamente conscientes de que su estética debía tener en cuenta esta nueva visión. El poeta Blaise Cendrars, gran amigo de Tarsila do Amaral, escribió: “Durante estos seis o siete años, que van de 1907-8 a 1914, fueron gastados, en los talleres de los jóvenes pintores de París, tesoros de paciencia,



Fig. 2. Gino Severini: *Festival en Montmartre (Carousel)*, 1913.

de análisis, de investigación, de erudición, ¡y jamás ardió una llama de inteligencia como aquélla! Todo fue examinado por los pintores, el arte de los contemporáneos, los estilos de todas las épocas, la expresión plástica de todos los pueblos, las teorías de todos los tiempos. Jamás se vieron tantos jóvenes pintores entrar a los museos a pasar por la criba, estudiar, confrontar la técnica de los grandes maestros. Se recurrió a las producciones de los salvajes y de los pintores primitivos y a los vestigios estéticos de los hombres de la prehistoria. Se abordaron igualmente muchas de las últimas teorías científicas sobre electroquímica, biología, psicología experimental y física aplicada”.

Es evidente que en el furor artístico que vivía el París de aquellos años la aportación de Tarsila do Amaral encajó perfectamente. La pasión y estudio del arte de los ‘salvajes’ y ‘primitivos’ constituía el caldo de cultivo perfecto de su sensibilidad.

En muchos artistas se daba la fantástica combinación que armoniza el arte ‘culto’ con el ‘popular’. Es el caso de músicos como Erik Satie, con sus menciones a canciones populares, o Stravinsky con los ritmos bárbaros de la tradición rusa. Quizás fue Henri Julien Félix Rousseau, llamado “El aduanero Rousseau” uno de los que más impactó a Tarsila en sus estancias parisinas.

A París llegaban artistas de todas partes, de Rusia: Alexander Archipenko, Marc Chagall, Sonia Delaunay..., de España: Pablo Gargallo, Juan Gris, Pablo Picasso..., de Italia: Giorgio De Chirico, Amedeo Modigliani, Gino Severini..., Brancusi viene de Rumania, Kees Van Dongen y Piet Mondrian de los Países Bajos, Jacques Lipchitz de Lituania, Diego Rivera de México, Tarsila y Oswald de Andrade de Brasil... Todos ellos provenían de realidades muy diferentes con tradiciones culturales muy intensas. El mundo entero estaba allí.

Tarsila do Amaral, en una carta fechada el 19 de abril de 1923, escribe a sus padres desde París: “No crean que esa tendencia brasileña en el arte está mal vista aquí. Al contrario. Lo que buscan aquí es que cada uno contribuya con algo de su propio país. (...) París está harto de arte parisino”.

Es poco después cuando reconoce en una entrevista que concede en Río de Janeiro que el cubismo debía ser el ‘servicio militar’ del artista moderno. Algo así como declarar que la cultura popular es el eje desde el que se puede comprender su obra artística, pero siempre teniendo en cuenta el desarrollo y avances del mundo contemporáneo.

La pintura *Pau Brasil*

El segundo viaje que hace Tarsila a París en 1920 junto con su hija Dulce le abre las puertas las nuevas vanguardias. Escribe en ese mismo año a su amiga la pintora Anita Malfatti: “Mira Anita, casi todo tiende al cubismo o al futurismo (...) Muchos paisajes impresionistas, otros dadaístas. Conocerás seguramente el dadaísmo. Yo, sin embargo, lo he conocido ahora”.

Vuelve a São Paulo en 1922 y gracias a su amiga Anita se relaciona con los artistas e intelectuales que participaron en la llamada *Semana de Arte Moderna* considerada el acto inicial del modernismo brasileño. Enseguida se crea una gran sintonía entre ellos. Se enamora de Oswald de Andrade, poeta, ensayista y dramaturgo, figura determinante del citado modernismo brasileño, con quien termina casándose en 1926.

Con Mário y Oswald de Andrade, Anita Malfatti y Menotti Del Picchia formó el llamado *Grupo dos Cinco*.

En 1923 vuelve Tarsila a París acompañada de Oswald en donde tiene contactos con algunos de los creadores de todos los ámbitos más significativos del momento como Fernand Léger, Brancusi, Érik Satie, Albert Gleizes... Toda la novedad parisina produce en ella un sentimiento de retorno emotivo y plástico hacia Brasil. Como decíamos anteriormente, una de las corrientes artísticas que recorría los estudios de los más importantes artistas consistía en un cierto retorno a lo primigenio, al mal llamado entonces ‘arte primitivo’.

Tarsila se imbuye de este espíritu. El 19 de abril de 1923 escribe a su familia: “Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Qué gratitud siento por haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Las reminiscencias de esa época se me van haciendo preciosas. Quiero, en el arte, ser la *caipirinha* de São Bernardo, jugando con muñecas de matorrales, como en el último cuadro que estoy pintando” (Fig. 3).

Fig. 3. Tarsila do Amaral, *Pescador*, c. 1925. The State Hermitage Museum, San Petersburgo.





La pintura de Tarsila estaba hecha con colores brillantes, contornos nítidos que permiten delimitar cada una de las figuras y objetos representados. Es una pintura que transmite voluntad de sencillez, que no de simplismo. Ensalza los valores tradicionales de la cultura popular y propia de Brasil (Fig. 4).

También mira a la ciudad con ese filtro de *caipirinha* para plasmar el progreso que marca el avance de la técnica al que no renuncia en absoluto como los más aventurados vanguardistas (Fig. 5).



En algunos cuadros hay una presencia de algo onírico, son composiciones pictóricas que muestran un mundo casi surreal, que bien pueden inspirarse en las teorías de Sigmund Freud a las que antes se hacía mención. Tarsila se inspira en sus sueños, en las historias que escuchaba cuando era niña (Figs. 6-7).

Fue Oswald de Andrade el que puso nombre a este espíritu del que venimos hablando. El 18 de marzo de 1924, mientras residía en París, publicó en el diario carioca *Correio da Manhã* el manifiesto fundacional del grupo *Pau Brasil Manifesto da Poesia Pau Brasil*, en el que escogía como símbolo de la nueva poesía brasileña el ‘palo del Brasil’¹, y propugnaba una estética primitivista, que revalorizase la tradición cultural brasileña.

“La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la favela bajo el azul cabralino, son hechos estéticos.”

Fig. 4. Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, (Cerro de la Favela). Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro.

Fig. 5. Tarsila do Amaral, *São Paulo*, 1924. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1 Palo del Brasil es el nombre común de un árbol originario de la América tropical cuya madera, dura y de tono rojizo, se usa en ebanistería y para construir arcos de violín. De la delgada médula del tronco se extrae también un tinte cristalino rojo, la brasilina. Es una planta muy común en la decoración de interiores.



Reza el comienzo del citado manifiesto.

Poco después, en 1925, Oswald de Andrade publicó un importante cancionero al que tituló *Pau Brasil* que dedicó al poeta francés Blaise Cendrars, “con ocasión del descubrimiento de Brasil”. El prólogo, firmado por Paulo Prado, empieza así: “La poesía *Pau Brasil* es el huevo de Colón, ese huevo, como decía un amigo mío inventor, en el que nadie creía y que acabó haciendo rico al genovés. Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un *atelier* de la Place de Clichy¹ –ombbligo del mundo– descubrió, deslumbrado, su propia tierra. Al volver a su patria confirmó (...) la revelación sorprendente de que el Brasil existía. (...) Había sido creada la poesía *Pau Brasil*.” El cancionero estaba ilustrado con imágenes hechas por Tarsila do Amaral (Fig. 8).

En 1926 Tarsila presentó en la Galerie Percier de la calle La Boetie de París su primera exposición puramente *Pau Brasil*. La crítica y los coleccionistas aplaudieron la iniciativa y elogiaron el nuevo arte. “Vive votre belle peinture!” afirmaba Blaise Cendrars.



Fig. 6. Tarsila do Amaral, *Distância*, 1928, (Distancia). Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

Fig. 7. Tarsila do Amaral, *O Sono*, 1928 (*El sueño*). Colección Geneviève y Jean Boghici, Río de Janeiro.

1 La Plaza de Clichy era un lugar bullicioso y muy de moda en París. Allí se unían la vida nocturna, las tertulias de intelectuales, los artistas...

Fig. 8. Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 1925

Antropofagia

“El descubrimiento de las vanguardias en París los conduce –apunta Jorge Schwartz en su ensayo *Tarsila y Oswald en la sabia pereza solar* publicado en el catálogo de esta exposición– a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la etnia, la religión, el arte culinario, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonial. De esta explosiva relectura nace la ideología *Pau Brasil*, que culminaría al final de la década con la *Antropofagia*, la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época.

El movimiento antropófago supone un proceso de asimilación armoniosa y natural entre dos extremos: el tradicional, el Brasil redescubierto en la ideología *Pau Brasil* con lo moderno y civilizado.

Dicho de una persona Antropófago es el que come carne humana. La metáfora de desarrollo cultural que propone la *Antropofagia* es clara: cómo deglutir y asimilar la modernidad sin perder la tradición.

En el *Manifiesto Antropófago* que publica Oswald de Andrade en el número uno de la *Revista de Antropofagia* en 1928, late un espíritu de crítica de la historia de Brasil y las consecuencias de su pasado colonial. Pero también presenta un horizonte utópico posible gracias a esa unión del colono con el indígena o de las vanguardias con la tradición, en suma: a esa simbiosis que se genera a través de la *Antropofagia*.

En su lenguaje metafórico lleno de aforismos poéticos repletos de humor, el Manifiesto se convierte en el eje teórico de ese movimiento que quiere repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. En ese sentido, siendo inevitable la influencia de la cultura europea Oswald de Andrade ‘tropicaliza’ la máxima que Shakespeare puso en boca de Hamlet: “To be or not to be, that is the question”, convirtiéndola en “Tupí, or not tupí, that is the question.”

Una forma de comprender cómo el antropófago brasileño devora al europeo.

La etnia tupí estaba dispersa por la costa brasileña y la selva amazónica en torno a 1500, fecha del descubrimiento de Brasil. Los tupís mataban a sus prisioneros de guerra en rituales de carácter antropofágico. Muchos tupís fueron esclavizados por los colonos europeos. Actualmente quedan reservas indígenas en algunos lugares de Brasil.

Solamente el pensamiento antropofágico es capaz de distinguir los elementos positivos de la civilización occidental colonizadora para hacerlos convivir sabiamente engullidos con lo autóctono.

Hay muchísimas influencias teóricas europeas en el *Manifiesto Antropófago* como el pensamiento revolucionario de Karl Marx, el descubrimiento del inconsciente de Sigmund Freud, la liberación del elemento primitivo en el hombre propuesta por algunos escritores surrealistas como André Breton, el *Manifeste Cannibale* escrito por Francis Picabia en 1920, etc.

Toda la influencia europea cobra una nueva vida a través de la *Antropofagia*, que propone Oswald de Andrade. Un concepto con raíces en la historia de la civilización brasileña, como decíamos antes de la etnia tupí (Fig. 9).



Fig. 9. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

Tarsila y la *Antropofagia*

Tarsila, en una entrevista que le hicieron en 1969 recordaba cómo fue el comienzo del movimiento antropofágico.

“El movimiento antropofágico salió del cuadro *Abaporu*. Busqué un diccionario antiguo que mi padre me había dado, el diccionario de Montoya (Antonio Ruiz de Montoya), un jesuita que hizo un diccionario de la lengua tupí-guaraní. Encontré ‘a-ba-po-ru,’ hombre que come hombre y le di ese nombre.

Hice ese cuadro para regalárselo a Oswald por su cumpleaños (11 de enero de 1928). Me salió un cuadro monstruoso que yo misma no sabía cómo lo había hecho, era una cosa monstruosa. Era una cabecita pequeñita con aquellos pies enormes, sentada en una superficie verde. Al día siguiente, cuando lo vi por la mañana, me asusté. Oswald de Andrade también se asustó e inmediatamente llamó a Raul Bopp, recién llegado de Rio Grande do Sul. Le pidió que viniera a ver una cosa muy interesante. Cuando llegó quedó también muy asustado con el cuadro. Oswald decía: “Eso parece un antropófago, un hombre de la tierra”.

Fig. 10. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928. MALBA, Fundación Constantini, Buenos Aires.



Es entonces cuando decidí ir a buscar el diccionario para saber cómo se dice en tupí-guaraní ‘antropófago’. Finalmente, se quedó con ese nombre (Fig. 10).

Mucho tiempo después de haber hecho *Abaporu*, conversando con una amiga, Sofia Villalva, ella me dijo “Tarsila, cuando veo tus cuadros de *Antropofagia*, pienso siempre en las pesadillas que tengo”. Inmediatamente me di cuenta de dónde venían esas imágenes. Cuando era niña aquellas negras viejas que vivían en la hacienda contaban historias de miedo. Ellas decían que había una sala que estaba cerrada que tenía una abertura en falso techo. La gente oía “me caigo, me caigo”. Es una historia que mucha gente del interior conoce. Yo, naturalmente, como niña, las veía hablar y sentía pavor. Me parecía que caía un brazo enorme, un pié enorme, era todo enorme...



Fig. 11. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Entonces asocié una cosa con la otra y descubrí que todo aquello eran reminiscencias de infancia.”

En 1923 Tarsila pintó *A Negra*. Un cuadro que es un claro precedente de *Abaporu* (Fig. 11).

Algunas notas sobre la vida de Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral nace el 1 de septiembre de 1886 en el interior del estado de São Paulo. Pertenece a una familia adinerada por lo que puede acceder a una buena educación afrancesada, costumbre de la alta sociedad brasileña de aquellos años.

Viaja a Europa por primera vez en 1902. Sus padres la dejan interna en un colegio de Barcelona junto con una de sus hermanas.

Se casa en primeras nupcias muy joven, en 1904 y en 1906 nace su única hija, Dulce. Desde su separación matrimonial en 1913 hasta 1920 fecha de su segundo viaje a Europa, estudia con varios artistas en São Paulo.

El ambiente artístico parisino de 1920 cautiva a Tarsila. Es el momento en el que entra en contacto con muchos artistas que trabajaban con las nuevas ideas. En 1922 regresa a Brasil, es cuando conoce a Oswald de Andrade con el que inicia una relación sentimental que dura hasta 1929. Son años muy productivos en el trabajo artístico de Tarsila en los que pinta los cuadros más importantes de su carrera que suponen la creación de la pintura *Pau Brasil* y de la *Antropofagia*. Es principalmente esta década la que centra la exposición de la Fundación Juan March.

En 1931 viaja a la Unión Soviética con su nuevo compañero Osorio César. Allí descubre la política social del régimen comunista por la que se interesa mucho. Participa en varias reuniones de la izquierda brasileña que le causan problemas, incluso la encarcelan durante un mes.

En 1933 conoce al que será su último compañero, el escritor Luís Martins.

Desde entonces vive entre Río de Janeiro, la hacienda y São Paulo. Sigue pintando y exponiendo. Colabora con periódicos en los que escribe artículos culturales que resultan muy interesantes para conocer su trayectoria y pensamiento.

Muere en 1973 en São Paulo.

Apuntes sobre la historia de Brasil

La historia de Brasil se puede dividir a grandes rasgos en cuatro periodos: El Pre-colonial, hasta 1500, el Brasil colonial, entre 1500 y 1822, el Imperio, de 1822 a 1889, y la República desde 1889 hasta hoy.

Según la mayoría de los historiadores, el descubridor de Brasil fue el español Vicente Yáñez Pinzón, quien avistó tierra el día 26 de enero del año 1500 y llegó a la actual región de Cabo de San Agustín. En cambio, para la historiografía portuguesa, el descubridor será Pedro Alvares Cabral quien tomará oficialmente el territorio en nombre de su país el 23 de abril de 1500.

Entre los siglos XVI y XIX, Brasil fue parte del imperio colonial portugués. El 7 de septiembre de 1822, el país declaró su independencia y se convirtió en una monarquía constitucional, el Imperio de Brasil. Un golpe militar estableció en 1889 un sistema republicano. Desde entonces, Brasil ha sido una república democrática, salvo en tres períodos de dictadura 1930-1934, 1937-1945 y 1964-1985.

Bibliografía

El catálogo de la presente exposición contiene una completa reunión de textos en español sobre Tarsila do Amaral, por lo que se recomienda como fuente de información.

ACTIVIDAD DIDÁCTICA

El juego de las relaciones

Como habrás observado, toda la exposición TARSILA DO AMARAL nos muestra una especie de fluir de influencias en uno y otro sentido entre las vanguardias europeas y la cultura tradicional e indígena brasileña. Las obras de Tarsila interpretan varias realidades al mismo tiempo.

Con esta actividad, que te proponemos en forma de juego, además de divertirse terminarás comprendiendo mejor de dónde vienen las imágenes que creó Tarsila.

I.- Presta atención a estas dos obras al tiempo:



Tarsila do Amaral, Religião Brasileira I, 1927.

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

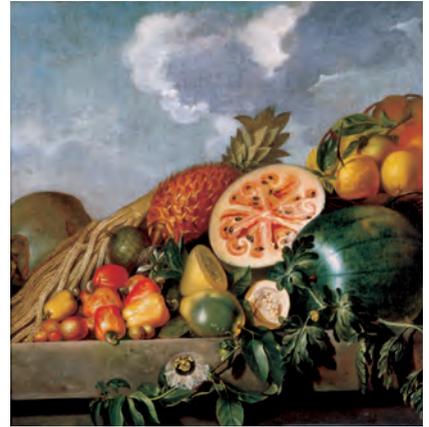


Autor anónimo,
Inmaculada Concepción, siglo XVIII.
Museo de América, Madrid.

2. Ahora, procede de la misma forma con estas dos obras:



Tarsila do Amaral,
A Feira II, 1925.
Colección particular,
São Paulo.



Albert Eckhout,
*Naturaleza muerta con frutos
tropicales*, c.1641-44
Nationalmuseet,
Copenhague.



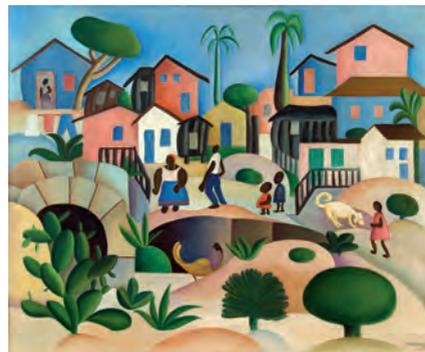
Como antes, piensa y escribe las relaciones que encuentres entre ambas:

Ahora, igual que con el grupo anterior, busca entre las reproducidas en las páginas 23-25 una que pueda entrar en ese mismo conjunto de relaciones, di por qué. Recórtala y pégala al lado de las otras dos:

3.- Este tercer paso te lo vamos a poner más difícil. Ahora te presentamos solamente una imagen de cada 'conjunto' y te pedimos que encuentres entre las reproducidas más abajo dos más que las acompañen y que nos expliques los motivos que te han llevado a realizar la selección.



Rafael Castro Ordoñez, *Calle de las Palmeras Reales (Jardín Botánico de Río de Janeiro)*, 1862-65. Museo de Antropología, Madrid.



Tarsila do Amaral, *A Feira II, 1925 (La Feria II)*. Colección Hecilda y Sergio Fadel, Río de Janeiro.

A large rectangular area defined by a dashed border, intended for the student's response to the task.

Para terminar, te presentamos algunas obras de artistas a los que Tarsila do Amaral estudió y admiró junto a otras de Tarsila. ¿Qué relaciones encuentras entre unas y otras?



Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907



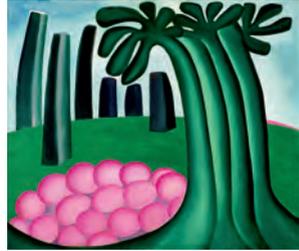
Fernand Léger, *Tres mujeres con fondo rojo*, 1927



Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923



Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929



Tarsila do Amaral
Cartão-postal, 1929. (Tarjeta postal).
Colección particular, Río de Janeiro, RJ

Oratorio, Minas Gerais, siglo XVIII.
Fundação José e
Paulina Nemirovsky, São Paulo, SP

Tarsila do Amaral
Floresta, 1929..
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo, SP

Tarsila do Amaral
Palmeiras, 1925. (Palmeras).
Colección particular,
São Paulo, SP



Frans Post

La Iglesia de San Cosme y San Damián y el monasterio franciscano de Igarapu, Brasil, c. 1660-80.

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza,
en depósito en el Museo
Thyssen-Bornemisza, Madrid

Tarsila do Amaral

Pescador, c. 1925.

The State Hermitage Museum,
San Petersburgo, Rusia

Tarsila do Amaral

O mamoeiro, 1925. (El papayo).

Colección Mário de Andrade – Coleção de
Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros
da USP., São Paulo, SP

Esta GUÍA PARA COMPRENDER la exposición *TARSILA DO AMARAL* está dirigida a un público amplio al que puede servir como material de apoyo en su visita a la exposición. Está concebida para ayudar a los alumnos de Educación Secundaria (con ayuda del profesor en la fase de la ESO) a crear un contexto favorable para su comprensión y disfrute. Se ha pensado también como guía de consulta para el profesorado de Educación Primaria, que puede organizar una visita a la Fundación Juan March con los alumnos e idear algunas actividades para desarrollar posteriormente en el aula.

Texto y concepto: Isabel Durán

Guías de salas, Fundación Juan March: Inmaculada Aroca, María José Eymar, David Lanau
Visitas guiadas en francés e inglés: Delphine Chevreux

EXPOSICIÓN

Concepto y organización

Juan Manuel Bonet (comisario invitado)
Fundación Juan March, Madrid

Concepto y diseño de montaje

Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March)
y Estudio Aurora Herrera
Montaje: NivelArte

HORARIO

Lunes a Sábado: 11.00 a 20.00 h.

Domingos y festivos: 10.00 a 14.00 h.

¡NUEVO! La Cafetería de la Fundación, situada en la planta -1, está abierta al público de lunes a viernes de 11.00 a 20.00 h.

VISITAS GUIADAS GRATUITAS

Miércoles y jueves: de 11.00 a 13.30 h.

Viernes: de 16.30 a 19.00 h.

Sabados: de 11.00 a 13.30 h.: **NOUVEAU!** *en français* (11.15 h.) y **NEW!** *in English* (12.15 h.), previa reserva en el teléfono 91 435 42 40 (Ext. 296) y con un mínimo de 10 personas.

Las visitas guiadas entre semana comenzarán cada 30 minutos, cada una para un máximo de 25 personas, por orden de llegada.

VISITAS DE GRUPOS

Lunes a viernes: de 11.00 a 19.00 hs., excepto en horario de visitas guiadas

Las visitas de grupos con guía propia deberán reservarse con antelación en el teléfono 91 435 42 40 (Ext. 296). Los grupos no excederán las 25 personas.

VISITAS DE COLEGIOS

Lunes: de 11.00 a 13.30 hs.

La Fundación ofrece visitas guiadas gratuitas para grupos escolares (máximo de 25 alumnos), previa reserva en el teléfono 91 435 42 40 (Ext. 296).

PUBLICACIONES

CATÁLOGO

TARSILA do AMARAL

Edición español: Fundación Juan March, Madrid

Edición en español: Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-7075-559-0 (cartoné)

ISBN: 978-84-7075-560-6 (rústica)

Edición en inglés: Fundación Juan March, Madrid

ISBN: 978-84-7075-561-3 (cartoné)

OTRAS PUBLICACIONES

Blaise Cendrars. *Hojas de ruta.* Madrid: Fundación Juan March, 2009

Oswald de Andrade. *Pau Brasil.* Madrid: Fundación Juan March, 2009

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Textos: Fundación Juan March (Madrid)

Ilustración de cubierta: Tarsila do Amaral. *Auto-retrato I*, 1924.

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

Textos: © Isabel Durán

Fotos: Todas las imágenes de Tarsila do Amaral: © Tarsila do Amaral Empreendimentos, © Base7/Romulo Fialdini

Esta guía didáctica se ha editado con la colaboración de:



Fundación Juan March
Castelló, 77. Madrid. www.march.es