

Tarsila do Amaral

Brasil moderna margotuz

GUGGENHEIM BILBAO

TARSILA DO AMARAL. ATZERABEGIRAKO BAT	3
PARIS / SÃO PAULO. MODERNITATERAKO PASAPORTEAK	10
TRADIZIORA ITZULERA. TARSILA DO AMARALEN MARRAZKIAK, 1923–24	18
“ARTE BELTZA” ETA JENDE BELTZA: ARRAZAREN IRUDIKAPENA TARSILA DO AMARALEN OBRAN	24
“POIRETEK JANTZITAKO CAIPIRATXO” BAT	34
BRASILGO PAISAIA ASMATZEA	35
PRIMITIBISMOA ETA IDENTITATEA(K)	36
BRASIL KANIBALA	37
LANGILEAK	38
PAISAIA BERRIAK	40
KRONOLOGIA.....	41

TARSILA DO AMARAL. ATZERABEGIRAKO BAT

CECILIA BRASCHI

Tarsila do Amaralaren obra gaur Europan aurkeztu nahi duenak zenbait erronkari egin behar dio aurre. Batetik, haren mende Erdiko ibilbidea ezagutzera emateko, aintzat hartu beharko du Europak bidegabeki ahaztu duen artista dela, Frantziako hiriburuan garrantzi handiko egonaldiak egin arren. Bestetik, aintzat hartu behar du Tarsilari buruz orain arte egindako lan kritiko zabalaren aberastasuna eta gaurkotasuna; bereziki, Brasilen egindako lanarena. Haren jatorrizko herrialdean, Tarsila do Amaral —edo Tarsila soilik; hala sinatzen zuen eta hala esan ohi zaio— pertsona ahaztezina da oraindik ere. Brasilen aho batez aitortzen da Tarsila herrialdeko modernitate artistikoaren protagonistetako bat dela, eta aho batez aitortzen da gaur egun ikono kategoriara igotako lengoia piktoriko bat sortu zuela. Tarsilaren obrak, ordea, galderak pizten jarraitzen du, eta irakurketa desberdinak eragiten ditu eztabaida estetikoetan eta historikoetan, baita eztabaida sozialetan ere. Brasilen eta AEBn egindako erakusketa batzuek gaurkotasuna eman diote artistari, eta testuinguru kulturetatik banatu ezin daitezkeen ikuspegiak ekarri dituzte¹. Europan egindako erakusketa honek ezin ditu alde batera utzi artearen historiaren ikusmolde *mundializatuak*, *konektatuak* eta *dekolonialak*, eta aintzat hartu behar du azken hamarkadetan diskurtso kritikoak eta historiografikoak goitik-behera astindu dituzten genero-ikasketen ekarpena. Amerikan eta Europan iritsi omen da diskurtso horiek zenbait lurraldetara eta subjektuengana zabaltzeko ordua, baina hori egiteko bidea ez da, ezagutzaren ideia eurozentrikoak eta maskulinizatuak bistatik kendu dituen lurraldeak eta subjektuak hartu, eta unibertsala eta aldaezina den artearen historia handi batean kokatzea, baizik eta gure historia plurala aberastea, *bestelako* identitateen eta ikuspegien argitan.

Emantzipazioa(k)

1950ean, Patrícia Galvão idazle eta aktibista brasildarrak —*Pagu* ezizenez ezaguna— “São Pauloko emakumeen emantzipazio mentalaren aitzindari” izendatu zuen Tarsila². Garai hartan 64 urte zituen artistak, eta São Pauloko Museu de Arte Moderna etxeak, lehen aldiz 1933az geroztik, omenaldia egin zion bere obrari. Sérgio Millietek ere “emantzipazioa” aipatu zuen erakusketa hartako katalogoan, Brasilgo kultura modernoaren funtsezko pertsona hura deskribatzeko. Kritikari hark askatasun bat aurkitu zuen Tarsilaren obran, arauen eta ohituren “ahalmen mugatzailearen eta eragoztailearen” aurkako askatasuna. Millieten ustez, indar hori Pau-Brasil (1924) mugimenduari egindako ekarpenetan hasi zen, orduan urrundu baitzen Tarsila eredu akademikoetatik eta orduan finkatu baitzuen Brasilgo eta nazioarteko artearen guztiz bestelako estila. Kritikariak Europarekiko “independentzia politikoari jarraitzen dion independentzia intelektualaren aldarrikapena”³ sumatu zuen bereziki. Tarsilak alor identitarioan eta protodekolonialetan zer-nolako eragina izan zuen neurtzeko, ez dago hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadetara arte, hau da, artista brasildar jakin batzuk mugimendu antropofagikoaz jabetu arte itxaron beharrik (mugimendu horren ordezkari bakarra Tarsila izan zen, 1928 eta 1929 artean), ezta “Latinoamerikatik”⁴ egindako arte-kritikaren aitzindariak haren obra historizatu arte ere. Hain zuzen, Pau-Brasil mugimenduak —*Terra Brasilis* delakoa kolonizatu zutenen zuhaitz eta lehengai gutzizatuenetik datorkio izena— esplizituki sustatu zuen “esportazio-poesia”⁵ Europako kultura-produktuen nahitaezko inportazioaren aurrean, eta antropofagia mugimenduak, berriz, “kultura-ondare unibertsalaren irenste

kritikoa”⁶ aldarrikatu zuen, Haroldo de Campos poetak bikain sintetizatu zuen bezala. Menderatze-dinamika orokortuen inbertsio existentzial baten eskutik, “gaitz basati” antropofagoak uko egin zion kanona imitatzeari, eta, eragiketa aktibo, kritiko eta selektibo baten bitartez, “hibridazioa” eta “transkultrazioa” hartu zituen baliabidetzat. Ideia horiek, hirurogeita hamarreko hamarkadaz geroztik, teoria dekolonial eta mendebal ostekoen oinarri izan dira Latinoamerikan⁷. Hala ere, Paguk emantzipazioaren bestelako eredu batera jotzen du nabarmen. Haren iritziz, gure artista, pentsalari eta intelektualak tradizio bat jartzen du abian Anita Malfattirekin batera. Brasilgo arte modernoaren historian emakumeek izan duten itzalaren aitzindaria da Tarsila. Haren bidetik Maria Martins, Lygia Clark, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Adriana Varejãotik eta Sonia Gomes etorri ziren, besteak beste. Badirudi emakume artistek beste herrialde batzuetan baino zilegitasun eta ikusgarritasun handiagoa izan dutela Brasilen. Eta, hala eta guztiz, kontuan hartzen badugu Tarsila zer-nolako inguru kontserbadorean eta guztiz patriarkalean sortu zen, hobeto antzemango dugu zer-nolako aurrerapausoa eta eredia eskaini zuen. Emakume banandua zen, alaba bakarraren ama, bitan dibortziatua, abangoardista eta komunista, eta askoz ere gazteagoa zen gizon batekin bizi izan zen ezkondata egon gabe. Tarsilaren biografoek⁸ egiaztatu dute bazterkeria jasan zuela erabaki horiek hartzeagatik. Senide eta ezagun askok baztertu zuten, eta joera hori areagotu egin zen 1932an, bere ideia politikoen ondorioz espetxeratu zutenean⁹. Emakume jakintsu eta argi hark, garaikideen ustez, “adimen miresgarria eta askea”¹⁰ zuen, eta ikuspegi benetan zabala, nahiz eta ondorengo kritikak merezi adina baloratzen jakin ez. Gilka Machadoren irakurlea zen gaztetatik, eta Machadok emakume giltzapetu(ar)en patua salatzen zuen, “agindu sozialen kate astunek”¹¹ eragindako zama. Carolina Casarinek ongi adierazi duen bezala, Tarsila ezin da murriztu “emakume lasai eta ameslari baten” eredura, “Brasil itxuraldatuan, hamarkadak eta hamarkadak gor eta mutu igaro zituen”¹² norbaiten neurrira. Era berean, Tarsila ezin da mugatu Carlos Drummond de Andrade¹³ poetak ezarri zion “musa distiratsua”ren epiteto gastatura, eta are gutxiago mugatu daiteke bere pintura eta pentsamendua bideratuko zuketelako intelektualen emazte- edo adiskide-rolera. Interpretazio hori erakusketa katalogo berrienetan ere errepikatu da¹⁴, baina ezin da onartu. Are onartezinagoa da, kontuan hartzen badugu Pau-Brasil eta Antropofagia mugimenduetako literatura-teoriek jarraitu egin ziotela sormen piktorikoak zabaldutako bideari, eta ez alderantziz. Era berean, ez da oso onargarria Osorio Césarrek, ezkerreko idazle eta psikiatrak, Tarsilari ideia marxistak irakatsi zizkiola pentsatzea. Asko jota, klase eta desberdintasun sozialen kontzientzia hartzen lagundu zion lagunari, eta aberastu egin zituen Tarsilak artearen eta psikoanalisiaren arteko loturei buruz egiten zituen gogoetak, ordurako bistakoak zirenak artistaren pintura antropofagikoetan. Oso eroso da emakumeei “presentzia isila eta diskretua”¹⁵ egozte, eta, horrela, gizonen aurrean bigarren maila batean beren borondatez kokatzen zirela iradokitzea, baina deskribapen horren atzean zer dagoen jakiteko komeni da Tarsilari entzutea eta bere obra sortzeko eta zabaltzeko abian jarri zuen estrategietako bat irakurtzea: aliantzak. Artistak loturak (oso emankorrak bide batez) ezarri behar izan zituen goi-mailako gizonekin. Bakarrik zegoen emakume batek nekez lortuko zukeen, bere kabuz, legitimitate publikoa jasotzea eta zirkulu artistikoetan eta intelektualetan sartzea.

Brasildartasuna(k)

Nolanahi ere, badira beste emantzipazio-mota batzuk, eta Tarsilak ez zuen inolaz horien alde borrokarik egin behar izan hogeiko hamarkadan, bere ibilbideko garai loriatsuenean. Historialarien ustez, São Pauloko *modernismoa* abangoardia elitista eta klasista izan zen, oligarkia ekonomiko eta politikoz zuri batek zuzendua. Elite horrek, besteak beste, prentsa- eta propaganda-organo asko zituen. Kritikari berriek kolektibo haren izaera hegemonikoa ere azpimarratzen dute. Herrialdeko hainbat lurraldetako adierazpen

ugariak ezkututzen saiatu ziren, eta, beraz, eskualde horietako gutxiengo etnorrazialak ezkututzen ere bai¹⁶. Hori esanda, aitortu behar da Tarsilak, ingurune maskulinoan eta eurozentrikoan zegoen artista brasildar gisa emantzipatzeko estrategiaren barruan, bere klase-pribilegioak baliatu zituela hein handi batean. Erudizio kosmopolitak eta egoera sozioekonomiko erosoak eman zion, Parisen, nazioarteko artearen sisteman sartzeko aukera. Tarsilak berak aitortu zuen bezala, sistema hark “onartzen, baztertzen, hautatzen, inposatzen eta arautzen” zuen dena¹⁷. Ildo horretan, ikuspegi dekolonial batetik, Tarsilak bikain irudikatu zuen kolonizatutako lurraldeetatik datorren intelektualtasun kritikoa. Intelektual horiek gai ziren kolonizatzaileei beren hizkuntzan desafio egiteko, beren hiztegia eta hizkuntza-egiturak erabiltzeko eta, horrela, gainerako komunitate *eskolagabearen* bozeramaile eta benetakotasunaren bermatzaile bihurtzeko¹⁸. Haurtzarotik irakatsi zioten erudizio kosmopolitaz eta frankofiloaz gain, Tarsilak primitibismoaren eta kubismoaren egitura linguistikoak menderatzen ikasi zuen 1923ko Parisen, eta *edukiontzi* formal horien bidez lortu zuen Europako erdigune kulturalekin parez-pare hitz egiteko gaitasuna. Janzkeraren eta bizimoduaren bitartez, Tarsilak sofistikazio aldi berean europarra eta exotikoa agertu zuen (horren seinale dira margotu zituen autorretratuak eta garaiko argazki ugari), eta bere burua adierazteko modu hori lagungarri eta euskarri gertatu zitzaion hogeiko hamarkadan, Parisko zirkulu kulturaletan; bi munduen arteko bitartekari aparta izaten lagundu zion. Ustez ordezkatzan zituen gutxiengoei lotutako *benetakotasunari* dagokionez, askoz ere zailagoa gertatu zitzaion apustua. “*Caipiren* gustua eta artea aztertzeko” eta “Akademiak oraindik usteldu ez dituenengandik ikasteko” erabaki sendoa hartu arren¹⁹, Tarsilak nekez ordezkia zezakeen hitz egiteko eskubiderik gabeko klase hura²⁰. Goi-burgesiako emakume zuria zen, eta behaketa etnologikoa eta esklabutza-garaiko oroitzapenak izan ziren klase menderatu horrekin izandako harreman bakarrak. Horrek guztiak ez zuen zerikusirik São Pauloko proiektu estetiko modernoak aldarrikatzen zuen mestizaje baketsuarekin eta idealizatuarekin. Rafael Cardosok liburuki honetan argitaratutako testua paradoxa horietan oinarrituta dago, hain zuzen ere, eta gaur egungo Brasilen inoiz baino premiazkoagoa den eztabaida bat islatzen du. Maiz aipatu izan da Tarsilak 1923ko apirilean esandakoa; alegia, brasildartasun-sentimendua zuela eta “[bere] herrialdeko”²¹ margolari bihurtu nahi zuela. Aipu horretan “nahi” aditzean jarri behar da arreta, gehiago baita desira bat eta proiektzio bat, egoera konplexu bat baino. Gaur egun inork ez luke aho batekoa omen den brasildartasun adiskidetzaille baten ordezkaritza hartuko, baina interesgarria da pentsatzea zergatik dagoen halako premia Tarsilaren identitatea bilatzeko eta proiektu moderno eta lokal batean kokatzeko. Asmo eta premia horien berezko kontraesanek are gehiago azaleratzen dute pasio horien presentzia. Europako ereduetatik libratu nahian, proiektu horrek derrigor borrokatu behar du eredu horiekin, eta kultura benetan *nazional* bat nahi izateak ondorio paradoxikoa izan dezake: sistema hegemonikoaren azpian dagoen inpostura unibertsalista bera onartzea. Azken finean, Tarsilaren obrarekiko interesa ez dator, hainbeste, artistak gorpuztu zuen *benetakosunetik*, eta bai nahita hautatu eta kodetu zuenetik. Garrantzitsuagoa da hutsetik sortzen jakin zuena, dagoeneko bazenetik adierazteko gaitasuna baino. Tarsilak ordura arte ikusi gabeko unibertso plastikoa sortu zuen, eta unibertso hori estrategikoki egituratu zuen Brasilen onartua izateko eta atzerrian *brasildartzat* hartua izateko. Unibertso hori, kritikarien artean zer-nolako arrakasta izan duen ikusita, errealitate bihurtuko da.

Ondarea(k)

Tarsilak 1920ko hamarkadan izan zituen pribilegioen garrantzia argi geratu zen ondoren, Brasilgo historia ekonomikoaren eta politikoaren beste garai batzuetan jasandako zailtasunetan. Lehen Mundu Gerra amaitu eta gero, kafegileak aberastu, eta gora egin zuen hiriko burgesiak eta industrializazioak. 1929. urtearen amaieran, ordea, krisi ekonomikoa, hegemonia kultural paulistaren gainbehera eta borroka

sozialen areagotzea gertatu ziren aldi berean. Ordutik aurrera, Tarsila, hiriko artista moderno gehienak bezala, “ertzetatik”²² mintzatu zen. Are ikusgarritasun gutxiago izan zuen Getúlio Vargasen gobernupean. Ana Paula Cavalcanti Simionik adierazi duen moduan, Vargasen erregimenean artista komunista, aske eta kosmopolita batek ezin zuen bete emakumeari egotzitako rola²³. Gainera, bere jatorri sozialaren ondorioz, Tarsila ez zen erabat egokitzen langile klaseen izenean kausa sozialak aldarrikatzen zituzten artisten taldera²⁴.

Europako zirkuluekin behin betiko hautsi izanak, ekoizpen ez hain organikoak (beste baldintza material batzuen eta enkargu ugariri erantzuteko beharraren eraginez) eta kritika ofizialaren zati batek nahita baztertu izanak, bere ibilbidearen fase *berantiar* eta estigmatizatu bat ekarri zuen, baina hil osteko erakusketa gehienek nahiago izan dute etapa hori ahaztu. Agian Tarsilak, nahigabe bada ere, 1930etik aurrerako lana ahazten lagundu zuen bere bizitzaren hondarrean. Izan ere, Aracy Amaral *Tarsila, bere obra eta bere garaia*²⁵ funtsezko liburua idazten eta haren historia berreraikitzen ari zenean, artistak nahiago izan zuen isilik egon bere *milite*-garaia buruz. Diktadura militarrek 1964an ezarritako giroaren beldur zen orduan²⁶.

Hala eta guztiz, hogeiko hamarkadako lanak bakarrik kontuan hartzeak eragozpen batzuk dakartza. Irakurketa horrek, Tarsilaren modernitatea Europako ereduarekin aurrez aurre jartzera eta Tarsilaren sormena Oswald de Andraderekin duen lotura sentimental eta intelektualera mugatzen duen neurrian, XX. mendeko emakume artista brasildar baten ibilbidearen une *bereziak* soilik hartzen ditu aintzat, eta, beraz, uko egiten dio bere obra zer baldintzatan sortu eta jaso zen aztertzeari. Horregatik, atzerabegirako honek argia eman nahi dio hogeita hamarreko hamarkadan artistak hartu zuen ikuspegi sozialari, eta, aldi berean, nolabaiteko zirkulu abangoardista paulistarekin (1922koa baino marjinalagoa, baina era berean esperimentala) zituen loturetan sakontzen du. Era berean, beharrezkoa da —katalogo honen hurrengo entseguak egiten duen bezala— Parisko azken egonaldia (1931 eta 1932) aztertzea. Bira *sozialak* biziki baldintzatu zuen garai hura, baina ia ez du adituen arretarik jaso, ezta Frantziako hiriburuan izan zuen presentzia aztertzen duten azterlan espezifikoetan ere. Bide batez, lan *berantiarrak* xeheki aztertzeak aukera ematen du berrogeiko hamarkadako margolan bikainei —ez dira inoiz erakutsi artista hil zenetik— merezi duten aipamena egiteko. Koadro horien artean daude *Egurgilea atsedean hartzen* (*Lenhador em repouso*, 1940), *Lurra* (*Terra*, 1943), *Udaberria* (*Bi figura*) [*Primavera* (*Duas figuras*), 1946] eta *Hondartza* (*Praia*, 1947). Elementu errepikakor batzuk egon arren (pertsonei erraldoitasuna eta gizakien eta paisaiaren arteko fusio ia magikoa), ez litzateke nahikoa margolan horiek *neoantropofagikotzat* jotzea, hogeiko hamarkadako koadroetatik oso urrun dagoen lengoia bat inauguratu baitzuten. Aracy Amaralek berrogeita hamarreko hamarkadako lanentzat proposatutako *neo-Pau-Brasil* etiketak ere ez die mesederik egin, eta iraganeko aintzaren erreplika nostalgiko bihurtu ditu egile askoren testuetan. Eta, hala ere, ikuspegi zabalago batetik ulertuta, *autokopia* lantzeak (artistak bere ibilbidearen bigarren zatian modu librean erabiltzen duena) zerikusia izan lezake hogeigarren hamarkadan jada hautematen zen asmoarekin, hots, bere obra unibertso plastiko iraunkor bat osatzen duten gai ikonografiko, kodetu eta ezagunen segida gisa ulertu nahiarekin. Tamaina horretako ekimen intelektual bat ezin da errepikapenaren plazer soilera mugatu, josten diharduen neska baten plazeraren parekoa izango bailitzateke²⁷, eta ez dago esaterik, halaber, zahartzarora iritsi den “andere margolari eder”²⁸ baten gainbeheraren eta baitaratzearen sintoma denik. Bi interpretazio horiek, beste behin, genero-estereotipoetara eramaten gaituzte.

Gainera, gogoan izan behar dugu Paulo Herkenhoffek 2005ean “Brasilgo gizartearen barometrotzat”²⁹ hartu zuela Tarsila, eta, hala bada, baieztapen hori ezin zaiola bere ibilbidearen lehen zati ospetsuari bakarrik aplikatu. Hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasierara arte, Tarsilak inguruko habitat kulturalarekin, sozialarekin eta bisualarekin batera eboluzionatu zuen. Horri dagokionez, paisaiaren gaia, bere obraren etapa guztiak hari eroale gisa zeharkatzen dituen, argigarria izan da erakusketa hau prestatzerakoan. Hala izan da bere jatorriaz *berjabetu* (edo *asmatu*) zenetik hasi —Geaninne Gutiérrez-Guimarãesek hori iradokitzen du 1924ko marrazkiak aztertzean—, eta berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetako panorama bisionarioetara. Obren katalogoaren azken atalean aurkeztzen dira panorama horiek; ia guztiak lehen aldiz, artista hil zenetik. Tarsilak paisaiarekiko duen sentikortasunari esker ikus daiteke nolakoa izan zen artistaren ibilbide osoa. Artista horrek, berak aurkitutako elementu formalei eutsi beharrean, haxe zioen bizitzaren amaieran: “Beti sentitu naiz aldatzeko eskubidearen jabe”³⁰.

Artistak paisaiari luzatzen dion begiradak, dela familiaren *fazendari*, dela hiri kolonialari, *sertãoari* edo metropoliari, nabarmen jarraitzen dio, hogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, arkitektura modernoak planteatutako zenbait gai estetikori eta soziali. Arkitekturari arreta handia eskaini zion. Interes hori begibistakoa da Le Corbusierren³¹ obrari buruz egin zituen iruzkinetan —1929 eta 1936 bitartean hainbat bider elkartu zen arkitekto frantziarrarekin—, Alberto Sartoris buruzko irakurketetan, Roberto Burle Marxenganako³² miresmenean eta Gregori Warchavchikekin³³ izandako lankidetzan. Ikuspegi zabal horrek, azken batean, berriz eginarazten digu galdera: non kokatuta zegoen Tarsila Brasilgo artearen agertoki berrietan? Non kokatuta zegoen, 1950eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera, hiri modernoaren obran berriro sartu zenean eta arte abstraktua São Paulon eta Rio de Janeiron egindako erakusketetan ugaritzen hasi zenean? Egia da Tarsila ezin dela berdindu garai hartan Brasilgo eszena artistikoan nagusi ziren korronteekin, baina antzekotasun plastiko batzuk harrigarriak dira. Metropoli modernoari buruzko ikuspegia —1958ko pinturan eta prestaketa-marrazkietan— oso gertu dago Hélio Oiticicaren irudi geometrikoetatik, eta *Patxada III (Calmaria III)* koadroan badirudi 1959ko São Pauloko Biurtekoan nagusitu zen pintura informalaren bibrazio piktorikoak daudela. Konposizio hori, aurreko lan batetik hartua, 1970ean Brazilian inauguratutako Roberto Burle Marxen *Praça dos Cristais* obraren aurrerapen gisa uler daiteke. Bestalde, *Lore arrosa eta moredun paisaia (Paisagem com flores rosas e roxas, 1963)* margolanak, Pau-Brasil garaiko espiritu “asmatzaileari” leial eusten dion arren, Burle Marx pintore eta paisajistaren lorategi loretsu famatuetako bat gogorarazten duela dirudi. Beraz, erabat ados gaude Sérgio Millietekin. Hark, atzera begiratuz, Tarsilak Brasilgo arteari funtsezko bi ekarpen-mota egin zizkiola adierazi zuen: lehenak “zuzenean eta berehala” eragin zien 1920ko hamarkadako literatura-mugimenduei; eta bigarrenak, “zeharka eta lurpean”, “ingurunearen ertsitasunaren aurka” egin zuen bidea. Azken ekarpen-mota hori azaltzen da hurrengo belaunaldietan. Atzetik etorritako artistek “kolore bizi eta kontrastatuekiko eta eskema geometrikoekiko zaletasun bera” dute, baita, modu iraunkorrangoan gainera, “gai brasildar eta sozial (are antropofagiko) berberekiko” ere³⁴.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharra

1. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, Art Institute of Chicago, Chicago, 2017ko urriaren 6tik 2018ko urtarilaren 7ra arte, eta Museum of Modern Art, New York, 2018ko otsailaren 11tik 2018ko

- ekainaren 3ra bitarte; eta Tarsila Popular (São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2019ko apirilaren 5etik uztailaren 28ra bitarte). 1921 eta 1933. urteen arteko lanak aztergai, lehenengo erakusketak kutsu greenbergiarreko modernitate batean sartu zuen Tarsila; bigarrenak, berriz, haren obrak Brasilen pizten dituen eztabaida identitarioak azpimarratu zituen, “herriko” kontzeptu konplexuaren bidez.
2. Patricia Galvão, “Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa dos dias idos e vividos”, Fanfulla, 1950eko abenduaren 10a.
 3. Sérgio Milliet, “Uma exposição retrospectiva”, hemen: Tarsila. 1918–1950, erak. kat., Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1950.
 4. Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Institute of International Visual Arts / The MIT Press, Londres / Cambridge, 1995.
 5. Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, *Correio da Manhã*, 1924ko martxoaren 18a. Gaztelaniazko edizioa: Tarsila do Amaral, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 19–21. or.
 6. Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, *Colóquio/Letras*, 62, 1981eko uztaila, hemen berrargitaratua: *Metalinguagem & outras metas*, 4. argitalpen zuzendua eta zabaldua, Perspectiva, São Paulo, 1992.
 7. Mabel Moraña, Enrique Dussel eta Carlos A. Jáuregui (ed.), *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, Duke University Press, Durham, 2008.
 8. Aracy A. Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, São Paulo, Edusp / Perspectiva, 1975. Hemen berrargitaratua: Editora 34 / Edusp, São Paulo, 2003; Nádia Battella Gotlib, Tarsila do Amaral: A Modernista, Sesc, São Paulo, 1997; Mary Del Priore, Tarsila. Uma vida doce-amarga, José Olympio, São Paulo, 2022.
 9. Ana Luisa Martins, *Aí vai meu coração. As cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*, 2. argit., Global Editora, São Paulo, 2010.
 10. Anísio Teixeira, “O espírito moderno em São Paulo”, *Correio Paulistano*, 1929ko azaroaren 28a.
 11. Gilka Machado, “Ser Mulher”, *Crytaes partidos* (1915). Hemen berrargitaratua: N. Battella Gotlib, op. cit., 50. or.
 12. Carolina Casarin, *O guardaroupa modernista: O casal Tarsila e Oswald e a moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022, 42. or.
 13. Carlos Drummond de Andrade, “Brasil/Tarsila”. Hemen argitaratutako olerkia: *Tribuna da Bahia*, 1973ko urtarrilaren 21a. Hemen berrargitaratua: *As impurezas do branco*, Companhia das Letras, São Paulo, 2012, 97–98. or. Tarsila musa batekin parekatzeari buruz eta bere obrak sortzen dituen erroen buruz, ikus bereziki Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira*, Edusp / Fapesp, São Paulo, 2022.
 14. Paulo Herkenhoff, “Tarsila: deux et unique”, hemen: Tarsila do Amaral. *Peintre brésilienne à Paris, 1923–1929*, erak. kat., Maison de l’Amérique Latine, Paris, 2005, 12–52. or. Hemen berrargitaratua: “As duas e a única Tarsila”, hemen: Tarsila Popular, op. cit., 98–115. or.; Sergio Miceli, “Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas”, hemen: *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003, 124–49. or., hemen berrargitaratua: Tarsila Popular, op. cit., 144–60. or.
 15. Aracy A. Amaral, Tarsila: 50 anos de pintura, hemen: Tarsila 1918–1968, erak. kat., Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969, 6–34. or.
 16. 1922ko otsaileko Semana de Arte Modernako ekitaldien arteak, ikus erakusketa hau: *Raio-que- parta: ficções do moderno no Brasil*, Sesc, 24 de Maio, São Paulo, 2022ko otsailaren 16tik abuztuaren 7ra bitarte.
 17. Tarsila do Amaral, “Delaunay e a Torre Eiffel”, *Diário de S. Paulo*, 1936ko maiatzaren 26a. Hemen berrargitaratua: Laura Taddei Brandini (ed.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, Editora Unicamp, Campinas, 2008, 84–86. or. Gaztelaniazko edizioa: “Delaunay y la Torre Eiffel”, hemen: Tarsila do Amaral, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 211–12. or.
 18. Santiago Castro-Gómez eta Eduardo Mendieta (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, Mexiko Hiria, 1998.
 19. “O estado actual das artes na Europa” (Tarsila do Amaral egindako elkarrizketa), *Correio da Manhã*, 1923ko abenduaren 25a. Hemen berrargitaratua: A. A. Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, op. cit., 417–19. or.
 20. Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, hemen: Cary Nelson eta Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Champaign, 1988. Gaztelaniazko edizioa: “¿Pueden hablar los subalternos?”, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009.
 21. Tarsila do Amaralek Lydia Dias do Amaral eta José Estanislau do Amaral semearekin bidalitako gutuna, 1923ko apirilaren 19a, Instituto de Estudos Brasileiros- USP, São Paulo.

22. A. A. Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, op. cit., 353. or.
23. A. P. Cavalcanti Simioni, op. cit.
24. Aracy Amaral, Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930–1970, Nobel, São Paulo, 1984.
25. A. A. Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, op. cit.
26. A. A. Amaral, “Estudio de una obra. Y una biografía”, hemen: Tarsila do Amaral, erak. kat., op. cit., 13–15. or.
27. A. A. Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, op. cit., 263. or.
28. S. Miceli, op. cit., or. gabe.
29. P. Herkenhoff, op. cit., or. gabe.
30. Hemen aipatua: A. A. Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, op. cit., 375. or.
31. Tarsila do Amaral, “De Joseph Monier à Le Corbusier”, *Diário de S. Paulo*, 1936ko maiatzaren 26a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, op. cit., 113–15. or. Gaztelaniazko edizioa: “De Joseph Monier a Le Corbusier”, hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., op. cit., 212–13. or.
32. Tarsila do Amaral, “O poeta dos jardins”, *Diário de S. Paulo*, 1936ko abuztuaren 25a, eta “Roberto Burle Marx”, *Diário de S. Paulo*, 1946ko abenduaren 10a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, op. cit., 129–31. or. eta 626–27. or. Lehenengoaren gaztelaniazko edizioa: “El poeta de los jardines”, hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., op. cit., 213–14. or.
33. Tarsila do Amaral, “Gregório Warchavchik”, *Diário de S. Paulo*, 1936ko abenduaren 1a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, op. cit., 170–73. or.
34. S. Milliet, op. cit.

PARIS / SÃO PAULO. MODERNITATERAKO PASAPORTEAK

CECILIA BRASCHI

“Gezurra dirudi..., baina Brasilen jarri nintzen harremanetan arte modernoarekin”¹. 1922. urtea eta São Pauloko Arte Modernoaren Astearen ondorengo giro kultural bizia aipatzean, Tarsila do Amaralek begibistakotzat hartzen dena ukatzen duela dirudi. Artistaren esanetan, Europarako prestakuntza-bidaia — garaiko artista latino-amerikarrentzat ia ezinbestezko urratsa— ez zen izan modernitate *periferiko* ororen eragilea. 1920ko hamarkadan, Frantziaren eta Brasilen arteko zirkulazioa ia aldebakarrekoa zen. Intelektual brasildarrek kultura frantziarra ezin hobeto ezagutu arren, frantziarrek ezer gutxi zekiten kultura brasildarrari buruz, baina, hala eta guztiz, Europarekiko elkarriketa ez zen norabide bakarreko ereduen asimilaziora mugatu. Tarsilaren esperientzian bestela gertatu zen: São Paulo eta Paris elkarri adierazten ziotenaren arabera baino ez ziren existitzen: bata besteari esker *ikusarazten* ziren, artista bi unibertsoen artean fisikoki eta mentalki mugitzen zen heinean. Ispilu-jolas horrek ez du esan nahi ez zenik desorekarik bi metropolien artean. São Paulok, artearen sistema ofizialetik at zegoen kolonia ohi baten hiriburu ekonomikoak, bere pinturaren edukiak eta erronkak eman zizkion Tarsilari; Parisek, sistemaren bihotzean zegoen hiriak, berriz, bere artea ikusarazteko kode formalak eman zizkion, baita hura legitimatzeko gai ziren erakundeak ere. Egoera hori, 1930eko hamarkadatik aurrera, aldatu egin zen neurri batean, Brasilgo eta nazioarteko testinguru ekonomikoarekin eta sozialarekin batera. Erronka artistiko berriek Paris-São Paulo elkarriketaren artikulazioa aldatu zuten, baina, hala ere, emankor mantendu zen 1932ra arte edo haratago.

Tarsilak Parisen egin zuen lehen egonaldia —luzeena, 1920ko ekainetik 1922ko ekainera bitartean— ez zen talka kultural bat izan artista gaztearentzat; izan ere, txikitatik hazi zen XIX. mendeko kultura frantziarrean murgilduta². Académie Julian etxeak eman zion modelo naturala eredu hartuta kopiatzeko lehen aukera, baina ordurako eskola tradizionaltzat hartzen zen margotzeko modu hori. Bidaia horretan, bestalde, Tarsilak azaletik soilik erreparatu zien abangoardiei, eta 1920ko Udazkeneko Aretoan deskubritu zituen haien artelanak³. 1922an, estilo inpresionistako emakumeen erretratu bat erakutsi zuen Parisko aretorik kontserbadoreenean, Société des Artistes français etxean. Tarsilak *Pasaportea* (*Le Passeport*) izena eman zion, haren bidez sartu baitzen orduan eskura zuen zirkulu artistiko bakarrean. Parisko bigarren egonaldian, hau da, 1922. urtearen amaieran, Tarsila Europako mugimendu modernoari aurre egiten saiatu zen. Abangoardia paulista euforikoaren eta gordinaren “ideia iraultzaileek kutsatuta”⁴ egin zuen hori. Brasildik, *Klaxon* aldizkariko taldeak —lehen aletik bertatik kubismoaz eta Europako arte abstraktuaz aritu zen frantsesez⁵— “ezohiko Paris” baten berri ematen zion Tarsilari; aurreko urtean “pasabide akademietera”⁶ joaten zenean oharkabea pasatu zitzaion Paris batena, alegia. Eta, alderantziz, Parisko XVIII. barrutiko bere apartamentuan antolatzen zituen gaualdi bizietako batean, Blaise Cendrars poeta franko-suitzarrak irudimenezko Brasil bat ekarri zion gogora, poetarentzat zein margolariarentzat zeharo ezezaguna: “Bere irudimenetik palmondo finak sortzen ziren, bere eskumuturra bezain finak, eta, magiaz bezala, ehun metroko altueran altxatzen ziren [...] sugez betetako oihan birjinak [...] krokodilo gosetiak [...] diamantezko eta urrezko pipiten artean”⁷. Eta, hain zuzen ere, Cendrarsekin eta beste zenbait kiderekin

ekin zion Tarsilak 1924an “mirarien lurralde” hura “deskubritzeari” eta Brasil irudikatzeko gai den “benetako”⁸ estilo bat bilatzeari. Tarsila, era berean, transmisorea izan zen erabat. Ezagutzak helarazten laguntzeaz gain, ozeanoaren alde batean eta bestean erakargarriak ziren pentsamoldeak elikatu zituen. Geraldo Ferraz idazle eta kazetari brasildarraren iritziz, “artistak Ravel jo digu musika modernoaren existentzia erakusteko. Delaunayren *Eiffel dorrea* jarri du gure begi txundituaren aurrean”⁹. Bitartean, Parisen, Tarsilak João de Souza Limaren konposizioen “erritmo nostalgikoa” partekatu zuen Jean Cocteau, Albert Gleizes, Erik Satie eta Fernand Légerrekin, eta, aldi berean, *cachaçaren* eta *feijoadaren* zapore “exotikoa” dastarazi zien lagunei¹⁰.

1924ko amaieratik aurrera, Tarsilak bidaia motzagoak egin zituen Parisera. Desiratutako itzala lortu nahi zuen bidaia haiekin, eta 1926an eskuratu zuen hori, Percier galerian egindako bakarkako lehen erakusketari (bigarren erakusketa bat egin zuten 1928an) eta Frantziako Estatuak *Kokoa* (*A Cuca*, 1924) erosi izanari esker. Huraxe izan zen, hain justu, bilduma publiko batean sartu zen Tarsilaren estreinako margolana¹¹. Artean, Brasilen ez zegoen arte modernoko galeria edo museo bakar bat ere, baina Parisko aitortpena bigarren *pasaporte* bat suertatu zuen Tarsilarentzat, oraingoan bere jatorrizko herrialdeko merkatuan sartzeko. Hain zuzen ere, Cendrarsek 1924ko ekainean São Pauloko Conservatório Dramático e Musical etxean emandako hitzaldia aprobetxatu zuen Tarsilak bere margolan berriak aurkezteko, eta Paul Cézanne, Fernand Léger, Pablo Picasso eta Robert Delaunayren zenbait koadro ere jarri zituen ikusgai. Artelan horiek Tarsilaren bilduma pribatutik zetozen (Parisen 1923an hasitakoa), baita Paulo Pradoren eta Olívia Guedes Penteadoren bildumetatik ere¹². Bere lanak abangoardiako poeta ospetsu batek aurkeztutako europar egile horien lanekin elkartzeak zilegitasun bat eman zion Tarsilari; *artista moderno* bilakatu zen Brasilgo publikoaren begietara. Ildo beretik, Parisko bi erakusketetan jasotako kritika onak txertatu ziren, ondoren, Brasilen 1929an egindako bakarkako lehenengo erakusketaren katalogoan¹³.

“Asmatzean” datzan arte bat

Ikertzaile askok frogatu duten bezala, primitibismoa eta kubismoa “truke-txanpon” aproposak gertatu ziren Frantziaren eta Brasilen artean, nahiz eta bi herrialdeetako txanponak erabilera desberdinekoak izan. Parisko zirkulu kulturalak exotismoaren gose ziren, eta herrialde tropikaleko artistak zilegitasun “moderno” lortu nahi zuen truke horretan¹⁴. Parisen, Cendrarsen eta Constantin Brancusiren hilarrietan Tarsilak ikonografia “beltzaren” exotismoan oinarritutako primitibismo formala bereganatu zuen 1923an, eta, urte horren amaieran, hauxe esan zuen Brasilen kubismoaren izenean: “Mende handi bateko primitiboak gara gu”¹⁵. Kubismoaren berezko zatiketak esanahi are ikonoklastagoa hartu zuen artista brasildarrarentzat. Prestakuntza akademikotik libratzeko modu bat eman zion, baita inposatutako irudikapen figuratiboaren kodeak uxatzeko modu bat ere. “Kubismoak askatu egiten gaitu —baieztatu zuen artistak—, asmatzearen eskola baita”¹⁶. Kubismoak mimetismoaren aurkakoa zen kontzepzio bat zekarren —normalean menderakuntza kolonialaren printzipio epistemologikotzat hartzen dena—¹⁷, eta XX. mendeko artista latinoamerikarrek behin eta berriz erabili zuten Europako kanonez libratzeko. Tarsilak 1951n adierazi zuen “kubismoagatik emantzipatuta mendeakatu” zela “hainbeste urtetako mugez”. Beti gustu txarrekoak¹⁸ zirela esan zioten *caipira*-koloreak (zeru urdina, arrosa edo belar berdea, adibidez) mihisetara eramanez erakutsi zuen bere kubismoak eta koloreen balio estrukturala ulertzeko moduak André Lhoteren, Jean Metzingerren eta, batez ere, Gleizesen¹⁹ irakatsi teorikoak gainditzen zituela, irakaspen horiek sakonki bereganatu arren. Brasilen, emantzipazio estilistikoaz gain, emantzipazio kontzeptuala eta identitarioa zeuden jokoan. Brasilgo poesia zehatzaren sortzaile Haroldo de Camposen arabera, kubismotik hartu zuen Tarsilak objektuen arteko *harremanekiko* interesa, eta objektuekiko

interesaren aurretik jarri zuen. Légerren adibideari jarraituz, funtsezko elementu gutxi batzuetara —forma geometrikoak, lerroak eta kolore lauak— murriztu zituen objektuak, eta “koadroaren sintaxian ustekabeko konexio berriak”²⁰ ezartzeko erabili zituen ondoren. Ikuspegi arbitrario horrekin, “testinguru” autosufiziente batean elementu desberdinak hautatuz eta berrantolatuz, Tarsilak kubismotik hartu zuen estilizazioa ez dagokio soilik artistak aipatzen duen “asmakuntzari”, baizik eta Oswald de Andradek 1924ko martxoan *Pau-Brasil* manifestuan aldarrikatu zuten “berreraikuntza orokorrari”²¹. Brasilgo artistak bere konkistak hartzera eta poesiaren eta literaturaren lurraldeetara zabaltzera gonbidatzean, Tarsila ikuspegi aktibo, antimimetiko eta eraikitzaile bat planteatzen ari zen, eta garai antropofagikoaren teorizazioak eta irtenbide formalak aurreratzen ere bai.

Estilizazioa

1924ko eta 1925eko Tarsilaren lanak Frantzian eta Brasilen zernolako harrera izan zuten ikusita neur dezakegu testinguruak zer puntutaraino baldintzatzen duen haren obrari buruzko juzgu oro. Assis Chateaubriand prentsa paulistako aberatsak “gure mundu super industrializatuko emakume dinamikoa goraiatu” zuen, “makina modernoa astintzen duten indarren erritmoa markatzen duten paisaien poeta”²², baina Parisko kritikak ez zuen aintzat hartu artistak São Paulorekin zuen lotura, nahiz eta Cendrarsek ezaugarri hori nabarmentzen duen 1926ko erakusketako katalogoan²³. Parisko kritikarien iritziz, “zeru garbiaren azpian etxetxo eta landare berde ederrak dituen herrixka beltz bat”²⁴ ageri da *Morro da Favela* (1924) edo *Papaiondo* (*O Mamoeiro*, 1925) lanetan. Hala eta guztiz ere, artikulua frantziarrek artistaren “sentikortasun primitibo”, “freskotasuna”, “exotismoa” eta “xalotasuna”²⁵ estimatzen dituzten bitartean, ustezko “fintasun oso femeninoarekin”²⁶ uztartuta, katalogoaren azalean dagoen autorretratuak galdera batzuk planteatzen dizkigu. Erakusgai dauden gainerako artelanen oso bestelakoa da; izan ere, “pentsa zitekeena baino askoz ere maleziatsuagoa” den artista erakusten du²⁷. Tarsilak koadro hura lehenetsi zuen *Autorretratu* (*Manteau Rouge*) [*Auto-retrato (Manteau rouge)*, 1923] eta *Caipirinha* (1923) —bietan irudikatu omen zuen Tarsilak bere burua—²⁸ lanen aurrean, eta azken biak ez zituen 1926ko erakusketan erakutsi. Bata zein besea Parisen margotu zituen, 1923ko lehen erdian, eta ezarritako kanon formalei eta identitarioei aurre egiten saiatzeko bi modu dira. Margolan bakoitzak bere erara adierazten du nola ari den Tarsila, urte horren hasieran, hizkera kubista zehatz-mehatz bereganatzen. Batak benetako brasildar kosmopolita baten grazia eta dotorezia paristarra erabiltzen du; besteak, berriz, bere landa-tradizioari lotutako “benetako” Brasil baten idealizazioa. Hondoaren eta irudiaren arteko erlazioa modu desberdinean antolatuta dago koadro bakoitzean, eta lotura horrek Lhoteren irakatsiak aplikatzeko bi bide erakusten ditu. Tarsilari pintore hark erakutsi zion bere gaiak “koadroaren hondoan harrapaturik, harekin osotasun bat osatuz” baleude bezala margotzen²⁹. *Autorretratu* I (*Auto-retrato I*, 1924), aldiz, 1922ko ekainetik aurrera kontu handiz landutako artistaren irudi baten kristalizazioa —ilea motots batean bilduta, ezpainak karmin distiratsu batez margotuta eta belarritako luzeak— denez, sintesi pertsonal baten gailurra da, bere itxuraren bidez “mitologia propio baten sortzeko”³⁰ egina. Ana Paula Cavalcanti Simionik berriki aztertu duen bezala, margolan hori mugarri bat da bere burua emakume artistatzat aldarrikatzeko bidean. Hondo neutro baten gainean, testinguru orotatik aske dagoen maskara baten antzera, irudiaren aurpegia margolariaren “marka”³¹ bihurtzen da estilizazioari esker. Horrela, bere bizitzan zehar argitaratuko diren ia erakusketakatalogo guztien azalak ilustratzeko aukeratuko dute³², eta bi urte geroago egindako argazki-erretratuen eredu ere bai. “Marka” den aldetik, autorretratu hori da, halaber, ia berdina den erreplika baten lehen adibidea, artistak beste bertsio bat egin baitzuen 1926an. Gainera, bigarren bertsioa eskegi zen, zalantzarik gabe, 1926an, Percier galerian, jatorrizkoa Brasilen zegoen bitartean³³. Tarsilak hirurogeiko hamarkadara arte

gero eta sarriago erabili zuen praktika hori ezin da serieko langintzat hartu, baina ezin da pentsatu galdutako edo saldutako obrak berriz hobitiki ateratzeko beharraren ondorio hutsa denik³⁴. Autorretratuaren adibideak adierazten du, aitzitik, bere koadroen geroagoko bertsioak egitean, artistak ez zituela bere lanak pieza bakar gisa ulertzen, baizik eta irtenbide formal gisa. Kodetu ondoren, une jakin batean beste testuinguru batzuetan berrerabil zitezkeen, baita denbora asko igarota ere. Ikuspegi horretatik interpretatu behar dira *Emakume beltza* (A Negra) eta *Abaporu* (1928) margolanetatik, hau da, artistaren bi obrarik ikonikoenetatik abiatuta egindako lanak. Trazu nabariko eta zehatzeko marrazki horiek ez dira margolanak prestatzeko zirriborroekin nahasi behar, Tarsilaren koadroak estilizio grafiko bihurtzen baitituzte, edozein testuingurutan aplikatzeko prest. Hala, *Emakume beltza* (Tarsila pieza haren bigarren bertsio bat margotzen hasi zen bizitzaren hondarrean)³⁵ margolaneko silueta erabili zen Cendrarsen *Feuilles de route I. Le Formose* (Ibilbideorriak I. Formose) liburuaren azalean, eta *Abaporu* margolaneko silueta agertzen da *Manifesto antropófago* delakoaren lehen orrialdean.

Kubismoa eta arte aplikatuak

Tarsilak bere estilizioa edozein “dekoratibismo”³⁶ motarekin parekatzeari uko egin zion, baina marka estilistiko bat sortzeko ahalmena onartu zuen hein batean, koadroaren xedetik haratago. Termino horietan defendatu zuen kubismoarekin zuen lotura, 1923an, eta mugimendu horri “industrian, altzarietan, modan eta jostailuetan eragin izana”³⁷ aitortu zion. Kubismoak arte aplikatuetan eta arkitekturan (garai hartan puri-purian, besteak beste, 1925eko Dekorazio eta Industria Arte Modernoen Nazioarteko Erakusketari esker) izandako ondorioek eztabaida piztu zuten Albert Gleizes, Robert Delaunay eta beste zenbait margolariren artean³⁸. Horri dagokionez, esanguratsua dirudi Tarsilak bere lanak Pierre Legrain dekoratzailearen eta koadernatzailearen markoekin aurkezteko erabakia. Legrain ezaguna zen ordurako, Jacques Doucetentzat egindako enkarguei esker³⁹. Legrainek erabilitako materialen originaltasuna medio (papera, beira, larrua eta baita musker-azala ere), Tarsilaren hautua bere lanen ukitu “exotikoa” areagotzeko ahalegin gisa interpretatu izan da⁴⁰, eta gauza bera esan daiteke Paul Poiretek diseinatutako jantzi “orientalistez” ere; alegia, *Tarsila* pertsonaia eratze baliatu zituen. Dena den, artistaren idazkiek pentsarazten dute beste arrazoi bat ere bazuela bi sortzaile horiekin elkartu nahi izateko, biek asmatu baitzituzten kode formalak, bizitza modernoaren hainbat esparrutan aplika zitezen⁴¹. Sonia Delaunay ere bitartekari garrantzitsua izan zen elkarlan horretan. Tarsilak ehunak erosten zizkion⁴², eta gutxienez 1940ko hamarkadaren amaierara arte eutsi zioten harremanari⁴³. Parisera egin zuen azken bidaian, 1931–1932an hain zuzen ere, Tarsilak Soniarekin partekatu zituen, Robert Delaunayrekin eta Gleizesekin adina, diziplina anitzeko arte kolaboratiboaren postulatuak. Kezka horiek, Sobietar Batasunera egin berri zuen bidaiagatik berpiztuak, gaurkotasun handiagoa hartu zuten Frantzia eta Brasilen, aurreko hamarkadaren amaierako asaldura ekonomikoen eta politikoen ondorioz. Parisen, Union des Artistes Modernes (UAM) elkarteak, 1929ko maiatzean sortuak, artisten, arkitektoen eta barne-diseinatzaileen arteko lankidetzaz sustatu zuen, garaian eta ahalik eta jende gehiagoren araberako arte sozial bat sortzeko. Tarsilaren hurbileko zenbait pertsona ospetsu aritu ziren elkartean: aipatutako Legrain (1929an hil zen), Sonia Delaunay eta Gleizes, baita Léger, Le Corbusier eta, 1932an, Victor Brecheret eskultore brasildarra ere⁴⁴. Tarsilak São Paulon Brecheretekin parte hartu zuen *Exposição de uma Casa Modernista* erakusketan, 1930eko martxoa eta apirila bitartean, eta ekitaldiak antzeko helburuak planteatu zituen. “Etxebizitzaren homogeneousasun estetikoaren”⁴⁵ eredu bat proposatuz, ekimena artisten, arkitektoen eta artisauen arteko lankidetzarako gonbidapena zen, eta habitat moderno bat sortzea zuen xede. Gregori Warchavchik arkitektoak eraiki berria zuen etxea, Pacaembu auzo paulista berrian, forma geometriko zuri eta araztuekin, eta Mina Klabinen asmatutako lorategi tropikal batez inguratuta zegoen. Arkitektoak

berak diseinatutako altzariez gain, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, Lasar Segall eta Cícero Diasen artelanak ere biltzen zituen, baita Sonia Delaunay eta Bauhaus lantegiek egindako oihalak ere. Tarsilaren esanetan, Warchavchik aipatu zuen, lehenengoz, arkitektura baldintza ekonomikoek eragindako bizimodu berrietara egokitu behar zela. Artistak dioenez, haren eraikinetan “arkitektura modernoak edertasun korapilatuaren aurreiritziarekin hautsiz konpontzen du arazoa”⁴⁶. Beharbada, “edertasuna” eguneroko bizitzaren erdigunean sartzeko erantzukizun “soziala” azpimarratzeagatik irudikatu zuen Tarsilak Warchavchik bere margolan *militante* nagusian; alegia, *Langileak* (*Operários*, 1933) koadroan. Arkitektoak ondoan ditu Elsie Houston musika interpretea eta Eneida Costa de Moraes, 1931n Tarsilarekin batera giltzapetu zuten idazlea.

Horma-pintura egiteko asmoa nabaria da *Langileak* lanean. Sobietar Batasunera egin berri zuen bidaiak eta Mexikoko muralismoaren⁴⁷ ereduak eraman zuten artista bide horretara, eta bere lagun paristarrek hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran margotutako lanetan ere islatzen da asmo hori. Parisen, 1931n, Tarsilak Viard doktoareari⁴⁸ egin zion bisita, eta bertan Raoul Dufyren eta Robert Delaunayren muralak ikusteko aukera izan zuen. Delaunayekin maiz bidaiatu zuen Nesles-la-Vallée herrira, Val-d'Oise departamentura. Han, Soniak eta Robert Delaunayk beren “artisten hiria” proiektatu zuten. Lan partekatuko espazio horretan uztartu nahi zituzten praktika artistikoak eta artisautzakoak eta landa-munduko jarduerak. Artistak babes sozialeko programa batean sartuta egotea nahi zuten, eta haien obrak berariaz sortutako museo batean erakustea⁴⁹. Proiektua, laguntza finantzariorik jaso ez zuenez, bertan behera geratu zen, baina honela deskribatu zuen Tarsilak: “Tailer erraldoi bat da, lankidetzan aritzera bideratua, eta proiektu handietarako ahaleginak bateratzeko beharra ezartzen duten ideia modernoek alde egiten du [...] krisi ekonomikoaren izuaren aurka”⁵⁰. Arte parte-hartzaile eta sozial baterako grina horrek bultzatuta, Tarsilak artistentzako tailerren eta ostatuen eraikuntzan parte hartu zuen; besteak beste, Georges Vantongerlooaren zuzendaritzapean. Hark, Gleizes eta beste artista batzuekin batera, Abstraction-Création taldea sortu berri zuen 1931ko ekainean. Talde horrek, Cercle et Carré elkartearen arrastoari jarraituz, beste bultzada bat eman zion abstrakzio geometrikoari Parisen. Urte berean, joeraren goraldia argi antzeman zen Salon des Surindépendants aretoan. Tarsilak bost margolan erakutsi zituen 1927 eta 1930 artean, 1929an aipatutako Cercle et Carréren sortzailea izan zen Joaquín Torres Garcíarekin batera⁵¹. Frantziatik zetozen nobedade guzti horiekin, Tarsilak *Art concret* (1930) aldizkariaren ale bakarra eraman zuen Brasilerara. Hantxe plazaratu zen Otto Gustav Carlsund, Jean Hélion, Léon Tutundjian, Marcel Wantz eta Theo van Doesburgekin sinatutako manifestua. Bi hamarkada geroago, kontzeptu horrek artista brasildar asko inspiratu zituen, eta Ruptura eta Frente taldeek “asmatzearen” arte berri bat aldarrikatu zuten, oraingoan geometria ikurtzat hartuta.

Tarsilak, aldiz, ez zuen bat egin arte abstraktuaren alderdirik arrazionalenarekin, eta, 30eko hamarkadaren amaieratik aurrera, dimentsio sentimentalari eta “humanoari”⁵² eman zion lehentasuna, bi ezaugarri horiek ekarri nahi baitzituen berriz bere margolanetara. Horrek ez zion, ordea, Gleizesen planteamenduekin berriz lotzea galarazi. 1932an, abstrakzioarekin pareka zitekeen kubismo “integraletik”⁵³ kubismo “mistiko” baterantzko bilakaera antzeman zuen Gleizesen obran, izaera filosofikorantz eta espiritualistarantz zihoan eboluzio bat⁵⁴. Irtenbide formal hutsetatik haratago, Tarsilaren ikasketa kubista (Gleizesetik datorrena, zehazki) begi-bistakoa da koadroak “organismo” mugatu eta autonomo gisa ulertzeko moduan — konposizioaren sendotasuna beti dago anekdotaren aurretik—, forma geometrikoen eta organikoaren arteko tentsioan, eraikuntzaren eta lirismoaren artean. Tarsilaren azken margolanetan ere nagusi da ezaugarri hori.

Oharrak

1. Tarsila do Amaral, "Confissão geral", hemen: *Tarsila, 1918–1950*, erak. kat., Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1950. Gaztelaniazko edizioa: "Confesión general", hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 46–47. or.
2. Tarsila do Amaral, "França, eterna França...", *Revista Acadêmica*, 67, São Paulo, 1946ko azaroa.
3. Tarsila do Amaral gutuna Anita Malfattiri, 1920ko urriaren 26a, São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros- USP, São Paulo.
4. Tarsila do Amaral, "Recordações de Paris", *Habitat. Revista das Artes no Brasil*, 6, São Paulo, 1952, 17–25. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 48–51. or.
5. Roger Avermaete, "Les tendances actuelles de la peinture", *Klaxon. Mensário de arte moderna*, 1, 1922ko maiatzaren 15a, 8–12. or.
6. Tarsila do Amaral, "Paris", *Diário de S. Paulo*, 1943ko maiatzaren 30a. Hemen berrargitaratua: Laura Taddei Brandini (ed.), *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, Editora Unicamp, Campinas, 2008. 532–34. or.
7. Tarsila do Amaral, "Tovalu", *Diário de S. Paulo*, 1937ko abenduaren 8a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 298–99. or.
8. *Ibid.*
9. Geraldo Ferraz, "Retrospectivamente, Tarsila do Amaral", *Jornal de notícias*, 1950ko abenduaren 12a.
10. Tarsila do Amaral, "Tovalu", *op. cit.*
11. Margolan hori, Salon du Franc aretoak Frantziako Estatuaren alde egindako enkantean eroslerik aurkitu ez zuenez, Estatuak bildumetan sartu zen ofizios, eta, bi urte geroago, Grenobleko museoari esleitu zitzaion. Eskerrak eman nahi dizkiot Véronique Wiesingerri 1926ko Salon du Franc aretoari buruz egin dituen ikerketak —oraindik argitaratu gabeak— nirekin partekatu dituelako. Ikus, halaber, Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Artistas latinoamericano na Paris modernista: a difícil consagração", *Anais do Museu Paulista*, 29. libk., 2021, 1–39. or.
12. Tarsilak margolan horiek sartu zituen 1929an São Paulon egindako bakarkako erakusketan ere, hogeita hamarreko hamarkadatik aurrera bilduma sakabanatzen hasi aurretik. Ikus Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, 34. argit. / Edusp, São Paulo, 2003 (1975), 328. or.
13. *Tarsila*, erak. kat., Tipografia bancaria, São Paulo, 1929.
14. Paulo Herkenhoff, "Tarsila: deux et unique", hemen: *Tarsila do Amaral. Peintre bresilienne a Paris, 1923–1929*, erak. kat., Maison de l'Amérique Latine, Paris, 2005, 12–52. or. "As duas e única Tarsila" izenburuarekin berrargitaratua, hemen: *Tarsila Popular*, erak. kat., Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2019, 98–115. or.
15. "O estado actual das artes na Europa" (Tarsila do Amaral egindako elkarrizketa), *Correio da Manhã*, 1923ko abenduaren 25a. Hemen berrargitaratua: A. A. Amaral, *op. cit.*, 417–19. or.
16. *Ibid.*
17. Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28, 1984, 125–33. or.
18. Tarsila do Amaral, "Pau-Brasil e Antropofagia", *Diário de S. Paulo*, 1951ko urtarrilaren 4a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 684–85. or.
19. Tarsilaren liburutegian, besteak beste, honako liburu hauek daude: Albert Gleizes eta Jean Metzinger, *Du cubisme*, Eugène Figuière, Paris, 1912; Gleizes, *La Mission créatrice de l'homme dans le domaine plastique*, J. Povolozky & Cie, Paris, 1921; eta Gleizes, *Peinture et perspective descriptive*, Moly-Sabata, Sablons, 1927.
20. Haroldo de Campos, "Tarsila: uma pintura estrutural", hemen: *Tarsila 1918–1968*, erak. kat., Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969, 35–36. or.
21. Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau Brasil", *Correio da Manhã*, 1924ko martxoaren 18a. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 20. or.
22. Assis Chateaubriand, "Como São Paulo está cultivando a arte moderna", *O Jornal*, 1925eko maiatzaren 30a, 1925, 1–2. or.
23. *Tarsila*, erak. kat. Galerie Percier, Paris, 1926.
24. André Warnod, "L'Exposition Tarsilla [sic]", *Comoedia*, 1926ko ekainaren 8a, 2. or.

25. Percier galeriaren prentsa aldizkaria, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky, Percier galeriaren funtsa.
26. Raymond Cogniat, "Les peintres de l'Amérique latine", *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1926ko abuztuaren 8a, 159. or.
27. Les Parallèles, "Les Arts. Peinture exotique", *Paris-Midi*, 1926ko ekainaren 10a, 2. or.
28. Tarsila do Amaral egindako elkarriketaren grabazioa. Egileak: Aracy A. Amaral, Paulo Mendes de Almeida, Maria Eugênia Franco, Oswald de Andrade Filho eta Francisco Luiz de Almeida Salles, São Paulo, 1971ko maiatzaren 13a, São Paulo, Museu da Imagem e do Som artxiiboak.
29. Tarsila do Amaral, "A escola de Lhote", *Diário de S. Paulo*, 1936ko apirilaren 8a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 59–61. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 205–06. or.
30. Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte brasileira*, Edusp / Fapesp, São Paulo, 2022, 145. or.
31. Carolina Casarin, *O guardaroupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022, 56. or.
32. 1924ko autorretratua Parisko (1926), Rio de Janeiroko eta São Pauloko (1929) erakusketen katalogoan argitaratu zen.
33. A. A. Amaral, *op. cit.*, 259. or.
34. *Autorretratua I (Auto-retrato I)* lanaz gain, horixe gertatzen da hiru koadro hauetan: *Trenbidepasagunea I (Passagem de nível I)*, 1925), *Itsasontziak festan (Barcos em festa)*, 1925) eta *Patxada I (Calmaria I)*, 1928). Hiruetan lehena Mina Klabini oparitu zion, eta haren bi bertsio egin zituen ondoren, 1953an eta 1965ean (kat. 102). Bigarrena Adrien Claudek erosi zuen Parisen, eta, 1931n, *Portua I (Porto I)*, (kat. 105) izeneko margolanean erreplikatu zen. Azkena, berriz, hori Christian Zervosek erosi zuen Percier galeriako erakusketan, 1928an. Galduta dago gaur egun, eta bi aldiz berregin zuen artistak: 1929an (kat. 86) eta 1960ko hamarkadan (kat. 112).
35. Margolan horren amaitu gabeko bertsioa artistaren tailerrean zegoen, hura zendu zenean.
36. Horri dagokionez, ikus Mário de Andraderen "Decorativismo" artikulua, *Revista Acadêmica*, 51, 1940ko iraila.
37. "O estado actual das artes na Europa", *op. cit.*
38. Zenbait autore, Albert Gleizes. *Le cubisme en majesté / El cubismo en majestad*, erak. kat. (Museu Picasso de Barcelona eta Musée des Beaux Arts de Lyon), Réunion des musées nationaux, Paris, 2001.
39. Hélène Leroy, "Cadre", hemen: Laurence Bertrand Dorléac (ed.), *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, erak. kat., Liénart / Éditions du Louvre, Paris, 2022, 299–300. or.
40. Michele Greet, "Devouring Surrealism: Tarsila do Amaral's *Abaporu*", *Papers of Surrealism*, 11, 2015eko udaberria, 1–30. or.
41. Tarsila do Amaral, "Decorações modernas", *Diário de S. Paulo*, 1937ko abenduaren 29a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 303–05. or. Ikus, halaber, A. A. Amaral, *op. cit.*, 182–88. or.
42. Ikus A. A. Amaral, "O Modernismo à luz da 'Art Déco'" (1974), hemen: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, Editora 34, São Paulo, 2013, 81–90. or.
43. Ikus Tarsila do Amaralaren txosten dokumentala eta Sonia Delaunayren eta Léon Degandenen arteko gutuntzuek, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Delaunay funtsa. Ikus, halaber, Tarsila do Amaral, "Delaunay", *Diário de S. Paulo*, 1941ko ekainaren 9a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 480–82. or.
44. P. Georges Valois, "Exposition de l'Union des Artistes modernes", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2. saila, 3. urtea, 1. zk., 1932ko urtarrila–otsaila, 6–26. or.
45. Tarsila do Amaral, "Gregório Warchavchik", *Diário de S. Paulo*, 1936ko abenduaren 1a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 170–72. or.
46. *Ibid.*
47. Tarsila do Amaral, "Pintura mural", *Diário de S. Paulo*, 1936ko maiatzaren 20a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 81–83. or.
48. Tarsila do Amaral, "Delaunay e a Torre Eiffel", *Diário de S. Paulo*, 1936ko maiatzaren 26a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 84–86. or. Gaztelaniazko edizioa: "Delaunay y la torre Eiffel", hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 211–12. or.
49. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky, Delaunay funtsa.
50. Tarsila do Amaral, "Delaunay e a Torre Eiffel", *op. cit.*
51. Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 2018.

52. Tarsila do Amaral, "Críticas", *Diário de S. Paulo*, 1939ko uztailaren 15a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 391–93. or.
53. Tarsila do Amaral, "Recordações de Paris", *op. cit.*
54. Tarsila do Amaral, "Cubismo místico", *Diário de S. Paulo*, 1936ko apirilaren 28a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini, *op. cit.*, 69–71. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 208–09. or.

TRADIZIORA ITZULERA. TARSILA DO AMARALEN MARRAZKIAK, 1923–24

GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÃES

Tarsila izenez ezagunagoa den Tarsila do Amaral artistarentzat, bere heziketa-urteak funtsezkoak izan ziren sortzaile gisa izan zuen garapenean, batez ere 1920ko hamarkadaren hasieran Brasilen zein atzerrian egin zituen paper gaineko lanei dagokienez. Bere bidaietan marrazketa-koadernoak aldean eramatea oinarritzko beharra izan zuen bere egile-nortasuna lantzen ari zen garai hartan, nazioartea hain bizi eta azkar hazten ari zela kontuan izanda.

XX. mendearen hasierako sortzaile nagusiekin (Pedro Alexandrino, Émile Renard, André Lhote, Albert Gleizes eta Fernand Léger) ikasi zuen arren, Brasilekin zuen nazio-loturaren berrespena izan zen, 1924an herrialde hartan egon zenean Tarsilak adierazi zuena, une erabakigarri hartan ekoitzi zituen lanetan argi eta garbi brasildarra zen oinarri tematikoa sartu zuena. 1939an idatzi zuen bezala, Europatik itzultzean bere jaioterria berraurkitzea hauxe izan zen: “tradiziora itzulera, soiltasunera”¹. Bere bidaietan, artistak hainbat lan egin zituen paperean (une hartan gogokoen zuen euskarria, trebetasun tekniko handiz landu zuena), eta aldi jakin hartan egiten ari zen ibilbidearen panorama suspengarria ematen dute, hala nola leku berriak aurkitu zituenean edo jada ezagunak zituen beste batzuekin topo egitean berriz, betiere bere jaioterria goratzen zuen ikonografia tradizional bati arreta berezia jarrita.

1924an, Tarsilak bidaia historiko bati ekin zion. Rio de Janeirora joan zen lehenik, inauterietan, eta, pixka bat geroago, Pazko-garaian, Minas Gerais estatuko hegoaldeko hirietan zehar ibili zen, helburu batekin ibili ere: “Brasil deskubritu” nahi zuen². Rion, hiru lagun batu zitzaizkion bidaiara: Oswald de Andrade, Blaise Cendrars eta Olívia Guedes Penteado; han, kaleko jende arrunta marraztu zuen, baita inauterietako moztarroiak eta dekorazioak ere, besteak beste³. Minas Gerais-en, beste kide batzuk erantsi zitzaizkion espedizio-taldeari, hala nola Mário de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier eta Oswald de Andrade gaztea; elkarrekin bisitatu zituzten São João del Rei, Tiradentes, Ouro Preto eta Congonhas do Campo⁴. Tarsilak marrazki asko egin zituen Minas Gerais-en eman zuten denboran, ehun zirriborro inguru. Ez zetozen bat aurretik Rion ekoitzi zituen lanekin, eta eguneroko bizitzako eszenak erakusten zituzten: herriko jendea, paisaiak, hiri-ikuspegiak, tokiko arkitektura, fauna eta flora⁵. Brasilen egin zituen joan-etorrietan ekoizitako lanetako batzuk Cendrarsen poema-liburu bat ilustratzeko erabili ziren: *Feuilles de route I. Le Formose* (Ibilbide-orriak I. Formose, 1924). Liburu hartan, egileak bertsotan jaso zuen zer lehen inpresio eragin zizkion Brasilgo herri-kulturak, herrialde hartako industria-asmoek, landa-ikuspegiak eta etnia anitzeko paisaia hark.

Cendrarsen liburuan erreproduzitutako 1924ko titulurik gabeko [marrazkietako batean](#), Tarsilak konposizio bertikal bat osatu zuen bere bidaian zehar hartutako hainbat objektu eta oharrekin. Arkatzez, trazu lineal sorta zabalarekin, eta arin-arin marraztu zituen zirriborro hauek: tokiko animaliak eta landareak, bai eta arkitektura-elementuak ere (leihoak eta fatxadak, esaterako). Eta guztiek batera, sintesi entziklopediko bat osatzen dute, askotariko elementu bisualekin. Adibidez, elkarren segidako arkatz-marken bidez behin

baino gehiagotan irudikatutako “palmeirak” (palmondoak) eta beste landare- eta hosto-mota batzuen irudikapen leiala Tarsilak bere zirriborro-koadernoetan jasotzen zituen landare-bizitzaren azterketa biologikoen antzekoak dira. Marraztutako etxeen zenbait lekutan eskuz idatzita ageri diren kolore-oharrek —“branco”, “rosa”, “azul”, “vermelho” (zuria, arrosa, urdina, gorria)— argi uzten dute irudikatzen zituen eszenei leial izateko asmoa zuela.

Marrazki hori Cendrarsen poemetako batekin batera argitaratu zen. Poemaren izenburua “Trenean”⁶ zen, eta, bertan, Brasilen eta Frantziaren arteko aldeez hitz egiten zuen: paisaia brasildarra “gure lurraldekoa baino askoz berde ilunagoa da”, eta, aldiz, “horia eta zuria dira nagusi gure zelaietan”. Cendrarsek poemaren amaieran dio Brasilen “urdinak kolorea ematen diela lorez betetako zelaiei”. “Zeru-urdin” kolorearen erreferentzia oso garrantzitsua da, tonu hori nagusi baita Tarsilak aldi hartan egin zituen pintura askotako zeruetan, ibaietan eta leihoetan. Horren adibide dira *Morro da Favela* (1924) — Cendrarsek bereziki estimatzen zuen lana⁷— edota *Inauteriak Madureiran* (*Carnaval em Madureira*, 1924), urte horretan bertan Tarsilak eta Cendrarsek Riora egin zuten bidaian oinarritua. Cendrarsen artxiboan dagoen —eta agian *Feuilles de route* ilustratzeko izan bide zen— beste marrazki batean, artistak bi solairuko eraikin bat irudikatu zuen, zutabeak, eskailerak eta bigarren solairuan leiho-ilara bat zituen. Etxaldearen aurrean, animalia batzuk ageri dira, han hazten diren zuhaixken artean bazkatzen, eta gizon bat ere bai, zaldi batek tiratutako gurdi baten gainean. Zirriborro hori tinta beltzez egin zen paperean, formatu horizontalean, eta elementu bakoitza bere lerro funtsezkoenen bidez marraztuta dago. Tintak, bitarteko nagusi gisa, aukera ematen zion Tarsilari trazu makurrak egiteko, eta kontrol tekniko handia ere bai, biskositate txikiko materiala izanik, erraz jariatzen baita, emeki-emeki, luma edo pintzel batetik. Funtsean lineala den marrazki horretan, tintaren erabilerak marka sendoak sortzen ditu paperean, eta ongi bereizitako plano piktorikoetan banatzen da paisaia (lehen plano eta atzealdea), sakontasun-sentsazioa sortzeko.

Eskala txikiko marrazkiak, bidaia-oharren edo zirriborroen koadernoetan egindakoak, berriz, artistaren pentsamendu barnekoetara hurbildu gaitzakeela dirudi. Inguruneak berak sormen pertsonalaren zenbait alderdi erakusten ditu, marraztutako lerroa gorputzaren luzapen bihurtzen baita: trazu eta marka linealek bi dimentsioko euskarri baten gainean mugitzen den esku baten keinuak islatzen dituzte. Mundu fisikoan ikusgai dauden elementu bisualak adierazpen poetiko gisa ageri dira paperean; harmonian daude, hautemandakoaren eta irudikatutakoaren arteko orekan, eta horrelaxe ase ditzakete artista baten nahiak. Hala, Tarsilak papereko lan-sorta adierazgarria ekoitzi zuen 1924an Brasilen egin zituen bidaietan⁸; haietako asko bere bidaia-koadernoetan agertu ziren, eta beste batzuek Cendrarsen liburua ilustratzeko balio izan zuten. Geroago, artistak esan zuen talde-bidaia hartan jaioterria bisitatzean “oihu egin zutela mirespenez” hango “horma-dekorazioak”, “elizetako pinturak” edota “erlijio-arkitektura” ikusita. Halaber, esan zuen bidaia hari esker hasi zela, “itsusi” edo gustu txarrekotzat joak izan arren, txikitatik maite zituen zenbait kolore erabiltzen bere pinturretan: “Urdin purua, arrosa biolazeoa, eta hori eta berde biziak”⁹. Begien aurrean jarritako guztia halako intentsitateaz harrapatzeko Tarsilaren gaitasuna bere ingurune hurbilenaren irudikapen sinple horietatik dator, eta eskura zeukan materialaren zein bere marrazkietan jasotzen den poesia plastikoaren erakusgarri da.

Cendrarsen *Feuilles de route* liburuko “Tropikoen azpian” poema ilustratzeko, Tarsilak 1924an egindako bi marrazki elkartu ziren, konposizio berri bat eginda, eta ilustrazio bakar bat ekoitzi zen, berariaz argitalpenerako sortua. Ilustrazio horiek egiteko azterlanetan zebilela, paisaia bertikal bat marraztu zuen artistak: mendi handi bat zegoen erdian, eraikin txiki batekin, etxe bat edo eliza bat beharbada, eta,

urrunean, tamaina txikiagoko mendi batzuen artean, dorre bertikal bat, itsasargi bat agian, bi plano horien arteko espazioan ur-masa bat egon zitekeelako, eta horrek justifikatuko luke argi-talaia egotea hor. Zeruak paisaia zabalaren gainean dauden hodeiak ukitzen ditu. Arkatza erabiliz, Tarsilak lerro garbi eta finak egin zituen paperean forma horietako bakoitza mugatzeko, batzuetan lerro bera birpasatuz trazu ilunagoak egiteko, eta, hodeietako baten atzean, bilbe luzangak edo marra paraleloak sortuz, ñabardurak eta itzalak sortzeko. Honekin lotutako marrazki batean, berriz ere lurra ikusten da urrunean, ur-hedadura handi batez inguratuta, eta, ur hartan, txalupa bat dago, itsasotik ateratzen diren arroka garai batzuen atzean. Flotatzen ari den itsas ugaztun bat izan litezke, agian (ikus haren hegala kurbatu eta puntazorrotzak, eta haren gorputz aerodinamikoaren profil estilizaturaren gainean). Teknika bera erabiliz, arkatza, marka bat uzteko presio txikiena nahikoa izanik, Tarsilak konposizio soilak egiten zituen trazu arinenak erabiliz: kurba zabal bat mendi handi baten hegala adierazteko, edo lerro txiki batzuk elkarren jarraian, mugimendu lerromakurra eginez, muino-kate bat irudikatzeko. Bi marrazki horien konbinaziotik sortu zen Cendrarsen beste poema bat ilustratu zuen irudi mistoa, hausnarketa zehatz eta arretatsu batean oinarritua, argitaratu zen konposizioak itsasargia, paisaiaren gainaldeko hodeiak eta uretatik ateratzen diren arrokek baitauzka hiru plano piktoreko desberdinetan banatuta. Hala ere, konposizio-eskema berrian elementu bisual horien ordena nahasi egin da: arrokek lehen planoan daude berriz ere, baina orain erdiko planoan ageri dira hodeiak (testuinguru desberdin honetan, bisualki menditzat hartu daitezkeenak), eta, hondoan, aldiz, itsasargia irma ikusten da urrunean. Konposizio osoak elementu plastiko horien inguruan dabilen ura du ardatz. Gainera, marrazkiak poema ulertzen laguntzen du, Cendrarsek xehetasun osoz deskribatzen dituen tropikoetako ur-azalean sortzen diren itsaskirri horiek, bai eta itsasoan hazten diren askotariko espezieak ere: “Olatuen korronteak animalia-bizitza oparoaz estaltzen ditu arrokek”¹⁰. 1925ean, Mario de Andradek Tarsilaren eta Cendrarsen arteko harreman profesionala dotoreziaz deskribatu zuen. Haren hitzetan, Cendrarsen poesia “Tarsilaren trazu irma eta bareen eraikuntza-asmamenarekin osatzen zen. [...] Biek daukate lerro zehatz baten baretasun arkitektonikoa”¹¹. Alde horretatik, irudiak eta testuak elkarrekin (Tarsilak eta Cendrarsek bezala) Brasilgo fenomeno naturalen irudikapen poetiko eta plastikoaren zerbitzura jarduten dute.

Aski ezagunak dira Tarsilak Arte Ederren alorrean jasotako prestakuntza akademikoaren hastapenak: 1917an Pedro Alexandrino (1856–1984) artista brasildarrarekin ikasi zuen, eta, jakina denez, artista hark naturalismoa goratzen zuen bere lanetan; 1921–22 urteetatik aurrera, Parisko Académie Julianera joan zen, baita Émile Renard (1850–1930) artista frantsesaren estudiora ere, pintura inpresionistari eskainia bera; azkenik, 1923an hiri berean jarraitu zuen ikasten, André Lhote (1885–1962), Albert Gleizes (1881–1953) eta Fernand Léger (1881–1955) pintore frantses kubistekin. Guztiaren gainetik, azken hiru artista horiek izan zuten eragin handiena Tarsilaren lehen lan artistikoetan; haiekin ulertu zuen elementu geometrikoei, irudi estilizatuari eta forma organikoari lerroak aplikatzearen balioa. Aracy Amaralek dioenez, Tarsilak Lhoterengandik ikasi zuen “lerroen izaera konstruktiboa, eta laburrago egin zituen”; eta Gleizesengandik, “moderazioa” eta “zatiak osotasun batean elkartzeko ahalmena”¹². Légerri dagokionez, haren estetika mekanikoa, ertz garbiak eta espazio piktorekoaren antolaketa sistematikoa izan ziren Tarsilaren lanean eragin handiena izan zutenak, eta horren adibide da *Kikara* (*La Tasse*) lanerako estudioa (1923), motibo bereko pintura prestatzeko marrazki bat: hondo estanpatu baten gainean, figura femeninoa irudikatu zuen forma geometrikoak erabiliz. Marrazki horretan arkatzari eman zion erabilerak ez dauka zerikusirik ondorengo marrazkietan ikus daitezkeenarekin. Hizpide dugun irudian, itzala baliatu zuen ñabardurak sortzeko eta figura bolumetrikorekin gorputz-adar zilindrikoen —ohi baino luze eta malguagoak— estetika tubularra nabarmentzeko; margolanean, aldiz, modu estilizatu eta koloretsuagoan irudikatu zuen figura hori.

Garai hartan, Parisko panorama artistikoa bizia eta aberatsa zen, eta giro kultural hark aukera eman zion Tarsilari kubismoaren postulatuak bereganatzeko. Bazkariak antolatzen zituen Hégésippe Moreau kaleko bere estudioan, Montmartre auzotik hurbil, eta, besteak beste, Constantin Brancusi, Jean Cocteau, Valéry Larbaud, Jules Romains eta Erik Satie izan zituen gonbidatu¹³. Geroago, esan zuen 1923. urtea izan zela “[bere] ibilbide artistikoko urterik garrantzitsuenak”, kubismoarekin izan zuen harremanari eta Lhote, Gleizes eta Léger artisten eskutik jasotako prestakuntzari erreferentzia eginez¹⁴. Gainera, Stephanie D’Alessandro esan bezala, Parisen egon zen bitartean, Tarsilak izan zuen aukera primitibismoaren alderdi batzuetan eta Bestearen kontzeptu erromantikoan trebatzeko, erakusketen, artisten estudioetara egindako bisiten eta ikusi ahal izan zituen bilduma pribatuen bidez. Horren adibide dira Dru galerian erakutsitako Paul Gauguin-en pinturak, Brancusi-ren *Beltz zuria* (*Negresse blanche*, 1923) eskultura, emakume afrikar baten irudia, edota Légerrek *La Creation du monde* balleterako sortu zituen jantzi-diseinuak, Cendrarsen *Anthologie negre* (Antologia beltza, 1921) oinarri hartuta; dantzariak eskultura afrikarren antza dute han¹⁵. Brasilgo modernitatea garatzen ari zen. Horren funtsezko lekukoa izan zen 1922ko otsailean egin zen Arte Modernoaren Astea. Nazio-nortasuna sendotu eta Europako nagusitasunetik emantzipatzeko interesa zuten intelektual brasildarrek bultzatuta, haren programazioa arteari, literaturari eta musikari eskaini zitzaion. Eta horrekin guztiarekin batera, Tarsilak 1923ko apirilean iragarri zuen “gero eta brasildarragoa” sentitzen zela eta “[bere] lurraldeko pintore” izan nahi zuela¹⁶. 1920ko hamarkadaren hasieran Brasil eta Paris artean egindako bidaien ondoren bere nazio-nortasunarekin berriro bat egiteko sortu zitzaion gogo hori are gehiago indartu zen 1924ko martxoan Oswald de Andraderen *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* lana argitaratu zenean. Testu hartan zehazki brasildarra zen estilo poetiko baten alde egiten zen.

1924ko apirilean Brasileraz itzuli zenean, eta Parisko abangoardiarekin izandako zuzeneko harremanaren ondoren, Tarsilak bidaia bati ekin zion herrialdean barrena, berea zuen nazioarekin berriz ere harremanetan jartzeko asmoz ekin ere: “Tradizioz betetako lur harekiko harremanak [...] brasildarra izatearen zentzua, sentimendu hori, piztu zidan”¹⁷. “Tradiziora itzulera” erakusten duen testuinguru horrek aukera ematen du artistak *Emakume beltza* (*A Negra*, 1923) pintura ikonikoarekin lotuta egindako zirriborro figuratiboak baloratzeko. Hain zuzen ere, halako marrazki bat ageri da Cendrarsen *Feuilles de route* liburuaren azalean. Nahiz eta pintura hori 1923koa izan, eta bertsio eskematikoan aipatutako liburuan argitaratu bazen ere hurrengo urtean, ez zen jendaurrean erakutsi 1926ra arte, Tarsilak Parisko Percier galerian egin zuen lehenbiziko bakarkako erakusketan. Alde horretatik, Cendrarsen liburuan goiz argitaratzeak bide egin zuen *brasilidade* eredu bat hedatzeko hainbat artista beren kultura eta nazio-nortasuna esploratzen eta zehaztu nahian zebiltzan garaian.

Emakume beltzaren pertsonaiaren oinarritzko esentzia finkatzen duten marrazki ugariak antzeko ezaugarriak dituzte: buru obalatu eta soila, ezpain haragitsu eta biribilduak, sorbalda zabal eta eroriak, bular luzanga zintzilik, beso eta hanka lodiak gurutzatuta, eta platano-hosto bat atzean. Cendrarsen liburuaren azalean erreproduzitutako *Emakume beltza* lanaren bertsioa irudi lineal bat da, ingerada bat, Tarsilak marrazki askotan berregin zuena. Guztira, zortzi marrazki egin zituen gai honekin lotuta¹⁸, eta, bertsio batetik bestera —baliabide desberdinak erabili zituen (arkatza, tinta edota akuarela)—, alde txikiak dauden arren, keinu gehien duen interpretazioa, trazu adierazkorrak dituena, hauxe da: *Emakume beltza lanerako zirriborroa* (*Esboco de A Negra*, 1923). Arkatzez eta akuarelaz paperean egindako lan honetan, Tarsilak aurpegiaren distortsioa areagotu zuen, bekainen, sudur zabalaren eta ezpain lodien inguruak zehaztuta, hondoan disoluzio zeharrargi eta ilun bat aplikatuz, efektu fluidoak sortzeko. Akuarela-pintzelkadetan zehaztasunak keinu adierazkorrek eragiten ditu tonu degradatuetan, ilunenetik argienera,

eta areagotu egiten dute irudiaren eta hondoaren arteko kontrastea. Tarsilak tonu-bereizketako ñabardura horiek sortu zituen aurpegiaren, sorbaldaren, oinaren eta platano-orriaren inguruan, eta, itxuraz, hala egin zuen konposizio monokromatiko batean horiek elementu bisual gisa markatzeko asmoarekin, hau da, aingura-funtzioa bete zezaten. Gainera, emakume-gorputzaren irudikapenak artistaren beste figura bat dakar gogora, *Kikara* lanerako estudioa eta hari lotutako margolanak protagonista dutena. Emakume horren gorputz-adar lodi eta tubularrek profil geometrikoak dauzkate, eta oso modu estilizatuan taxututa daude. Hala ere, kasu honetan, neurritz gaineko anatomia baten aurrean gaude; emakume beltz baten gorputz imajinatuaren interpretazio ez-naturalista bat da (Tarsilaren haurtzaroko oroitzapenetatik erreskatatutako esklabo bat, agian)¹⁹, baina emakume zuri baten lente pribilegiatutzat har daitekeenaren bidez aurkezten da hemen. *Emakume beltza* nortasun afrobrasildarraren sinonimotzat eta ugalkortasunaren eta feminitatearen sinonimotzat hartu izan bada ere “formak funtsezko elementu bihurtzeagatik, bere testuraren leuntasunagatik eta ezpain lodi horiek eta neurritz gaineko bular bakar horrek iradokitzen duten ‘afrikartasunagatik’”²⁰, irudi horrek arte moderno brasildarrean eragiten dituen zenbait alderditan sakondu dute analisi kritiko berriek, eta alderdi konplexuak dira horiek, klasismoarekin, generoarekin eta arrazakeriarekin lotuta baitaude²¹. Nahiz eta Brasilgo eta Frantziako irakasleekin izandako prestakuntza goiztiarrak azaltzen duen 1920ko hamarkadaren lehen urteetan artistak izandako ibilbidea (Parisko abangoardiarekin izandako harremanak, bereziki), Tarsilak guztiz besarkatu zuen bere nazionalitatea 1924an Brasilera egin zuen funtsezko bidaia hartan. Izan ere, azaldu den bezala, bere jaioterria bere lanetan islatuta geratzea nahi izan zuen une hartan. Artearen munduko lagun eta kideek bide egin zieten ondoren etorri ziren kolaborazio eta kontaktuei, eta, zalantzarik gabe, guztiak izan zituen lagungarri artista gisa eskuratu zuen ezagutza eraikitzean. Kolaborazio horietako batek, Blaise Cendrarsekin *Feuilles de route* lanean egindakoak, ahalegin sinergiko eta intelektuala eginarazi zien biei, eta ordainetan, modu idatzian batek eta modu bisualean besteak, beste begi batzuekin ikusi zuten Brasil, urte horretan bertan egindako bidaian Tarsilak sortutako eszenetan agerian jartzen den bezala. Haren marrazkiek erakusten duten moduan, Tarsila oso artista nabarmena izan zen. Zuzeneko behaketek eta *in situ* egindako zirriborroek berebiziko garrantzia izaten jarraitu zuten haren lan-metodoan, eta agerian uzten dute ingurune horretan zeukan trebetasun teknikoak. Bere lanaren bidez, sortzaile berritzaile bat agertzen zaigu, guztiz funtsezkoa Brasilgo modernitatearen barruan. Izan ere, haren ondareak herrialdeko hurrengo artista-belaunaldiaren garapenerako oinarriak ezarri zituen.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharra

1. Tarsila do Amaral, “Pintura Pau- Brasil e antropofagia”, *RASM Revista Anual do Salao de Maio*, 1, São Paulo, 1939, 31–35. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Juan March Fundazioa, Madril, 2009, 31. or.
2. *Ibid.*, 31. or.
3. Regina Teixeira de Barros, “Tarsila do Amaral: Cronología”, hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Juan March Fundazioa, Madril, 2009, 239. or.
4. *Ibid.*, 240. or.
5. *Ibid.*
6. Blaise Cendrars, *Feuilles de route I. Le Formose*, Juan March Fundazioa, Madril, 2009, 65. or. Sonia Delaunay-rekin ere kolaboratu zuen Cendrarsek, eta, harekin batera sortu zuen *La Prose du Transsiberien et de la Petite Jehanne de France* (Éditions des Hommes Nouveaux, Paris, 1913; euskaraz,

- “Transiberiarraren eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa”). Bertan, Delaunayren marrazkiak Cendrarsen testuarekin paraleloan zihoazen, kolore eta forma organikoen justaposizioa bilatuz mugimendu lirikoa lortzeko helburuarekin. Fernand Légerrekin ere lan egin zuen *J'ai tué* (Hil dut; La Belle Édition, Paris, 1918) liburuan. Bertan jasotako Légerren ilustrazioetan, gurpil horzdunak eta zilindro kubistak ageri ziren, Cendrarsen prosazko poema trinkoarekin tartekatuta.
7. Blaise Cendrarsen Tarsila do Amaral idatzitako eskutitza, 1925eko otsailaren 13a, Instituto de Estudos Brasileiros erakundeko artxiboak, hemen: Aracy Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, Editora 34/Edusp, São Paulo, 2003, 185. or.
 8. Regina Teixeira de Barros, “Sobre os desenhos de Tarsila”, hemen: *Tarsila: estudos e anotações / Tarsila: Studies and Sketches*, Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2020, 26. or. Geroago, Tarsilak 1924an Minas Geraisera egindako bidaian marraztutako zenbait lan erakutsi zituen bere lehenbiziko bakarkako erakusketan, Parisko Percier galerian, 1926an.
 9. Tarsila do Amaral, “Pintura Pau-Brasil e antropofagia”, *op. cit.*, 31. or.
 10. Blaise Cendrars, *Feuilles de route I. Le Formose*, *op. cit.*, 35. or.
 11. Mário de Andrade, “França/ Feuilles de Route”, *A Revista*, 1, Belo Horizonte, 1925eko uztaila, 54. or.
 12. Aracy Amaral, *Tarsila do Amaral: Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*, Banco Velox, Buenos Aires, 1998, 15. or.
 13. Tarsila do Amaral, “Recordações de Paris”, hemen: *Habitat. Revista das artes no Brasil*, 6, São Paulo, 1952. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 48–51. or.
 14. Tarsila do Amaral, “Confissão Geral”, hemen: *Tarsila 1918–1950*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1950. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 46–47. or.
 15. Stephanie D'Alessandro, “A Negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropofagy”, hemen: Stephanie D'Alessandro eta Luis Pérez-Oramas (ed.), *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, erak. kat., Art Institute of Chicago, Chicago, 2017, 42. or.
 16. Tarsila do Amaralek Lydia Dias do Amaral eta José Estanislau do Amaral semeari, 1923ko apirilaren 19a, hemen aipatua: Juan Manuel Bonet, “A ‘Quest’ for Tarsila”, hemen: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., *op. cit.*, 75. or.
 17. Tarsila do Amaral, “Confissão Geral”, *op. cit.*, 47. or.
 18. Stephanie D'Alessandro, “A Negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropofagy”, *op. cit.*, 44. or. Testu honetako 39. oharren arabera, zortzi marrazki horiek artistaren katalogo arrazoituan ageri dira. Ikus Maria Eugênia Saturni eta Regina Teixeira do Barros (ed.), *Tarsila: Catalogo raisonne vol. 2*, Base 7, Projetos Culturais / Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008.
 19. 1972ko elkarriketa batean, Tarsilak hau esan zuen: “Europar erakutsi nuen pintura arrakastatsuenetako bat da *Emakume beltza* (*A Negra*). Beti etortzen zait bospasei urte nituenean emakume esklabo zahar horietako bat ikusi izanaren oroitzapena. Gure *fazenda*-n emakume esklabo bat bizi zen, ezpain lodiak eta bular eroriak zituen; eta, aurrerago kontatu zidatenez, garai hartan emakume beltzek harriak lotzen zizkieten bularrei, luzatzearen, eta, hala, sorbaldetatik atzera botatzen zituzten, lepoan zeramatzatzen haurrei bularra emateko”. Leo Gilson Ribeiro, “Entrevista: Tarsila do Amaral, ‘O que seria aquela coisa?’”, *Vêja*, 181. zk., 1972ko otsailaren 23a, 6. or. Esan behar da esklabotza 1888an abolitu zutela Brasilen, Tarsilak bi urte zituen.
 20. Michele Greet, “Devouring Surrealism: Tarsila do Amaral's *Abaporu*”, *Papers of Surrealism*, 11. zk., 2015eko udaberria, 28. or.
 21. Ikus, adibidez, Rafael Cardoso, “White Skins, Black Masks: ‘Antropofagia’ and the Reversal of Primitivism”, hemen: Uwe Fleckner eta Elena Tolstichin (ed.), *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von ‘Bilderfahrzeugen’ in der Diaspora*, De Gruyter, Berlin, 2020, 131–32. or.

“ARTE BELTZA” ETA JENDE BELTZA: ARRAZAREN IRUDIKAPENA TARSILA DO AMARALEN OBRAN

RAFAEL CARDOSO

“Tarsila do Amaral andrea ondo aritu da. Bular oparodun irudi zatar hori marraztu du liburuan. Ezkontza horretatik seme-alaba onak jaioko dira”. *Mario de Andrade*, 1925¹

Testu honi hasiera emateko modu bakarra *Emakume beltza* (*A Negra*) da. Artelan hori Parisen margotua da 1923an, eta Tarsila do Amaral² artistaren mugarri bihurtu zen denboraren poderioz. Gaur egun eztabaida existentzial bat piztu da koadroaren inguruan. Alde batetik, ekintzaile gazte batzuek jendearen bistatik kentzeko eskatu dute. Haien ustez, artista zuri batek irudikatutako gorputz beltz horrek mantendu egiten du jatorri afrikarreko emakume brasildarren aurkako indarkeria historikoa. Ez zaie arrazoirik falta. *Emakume beltza*-k ezpain haragitsuegiak eta sudur zanpatua ditu, eta ez du belarririk, ezta ilerik ere. Haren fisionomiak gehiago dirudi maskara batena pertsona batena baino. Buru txikia enbor zakar baten gainean finkatuta dago, eta bertatik esku eta oin erraldoiak irteten dira. Irudiak ez du gizatasunik lortzen, ez behintzat hitz horren esanahi zabalari erreparatuta, nahiz eta begi zehharrek adierazpide minimo bat ematen dioten. Erorita dagoen bular handiak *ama beltza* ekartzen digu gogora (kategoria historiko horretan bilduta daude familia dirudunen seme-alaben inude aritzen ziren emakume esklabotutakoak edo, gutxienez, oso pobreak³). Irudi horrek eragindako zauriaren atzean bada disonantzia maltzur bat: *Emakume beltza* okrez koloreztatuta dago, eta okreak nekez irudika dezake azal beltza. Ñabardura horrek, errealismo-zantzu orotik urruntzeaz gain, fauvismora eta espresionismora gerturatzen du, joera haien modu hunkigarrian erabilita baitago kolorea. Aldi berean, erreferentearen eta errepresentazioaren arteko harreman kontraesankorra, beti konplexua, areagotzen du. Izenburuak arrazaren aipamen hutsera mugatzen du irudia, eta identitate subjektiboaren seinale guztiak falta ditu. Eredu ezaguna da denontzat, baina inork ez du bere burua hor islatuta ikusi nahi. Izaki grotesko horrek São Pauloko bi museo garrantzitsuenetako baten hormetako bat apaintzen du. Hiri hori izan zen Brasilgo biztanleria zuritzeko politikaren erdigunea, duela ehun urte pasatxo, eta gaur egun ere oztopo handiak ditu bere ondare afro-brasildarra aitortzeko⁴. Egongo da inor, oraindik ere, margolanak minik egin ezin duela uste duenik, baina pertsona horrek ahaztu egiten du astero eskolako haurrak igarotzen direla haren aurretik, eta haien artean *beltz* deritzen neskak daudela, gizarte arrazista eta patriarkal batean beren lekua aurkitzeko erronkan.

Hortaz, zein izango litzateke eztabaida existentzial horretako aurkaria? Bada, paradoxikoki, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Erakunde horrena da koadroa, eta nahiko lan dauka *Emakume beltza*-k ikusgarritasun handiagoa izateko eskaera asetzeko. Artistaren obrarekiko interesa gero eta handiagoa da. Hainbeste mailegu-eskaera jasotzen dituenek, erraza litzateke margolana Museoko aretoetatik urruntzea. Mundu guztiak ikusi (eduki) nahi du *Emakume beltza*. 2019an, São Pauloko Arte Museoan (MASP) antolatutako *Tarsila Popular* erakusketan, margolana lehen hormaren erdian zintzilikatzea erabaki zuten, artistaren bi autorretraturen artean. Erabaki eztabaidagarri horrek adierazten du artelan hori Tarsila nor izan zen ulertzeko abiapuntutzat hartu zutela⁵. Agian, saihestezinak diren kritikei aurrea hartzeko⁶, MASPen katalogoko bost testu dira koadroari buruzko

ikerlanak. Liburuan, bederatzi aldiz agertzen da irudia, eta bi kasutan orrialde osoa hartzen du. *Emakume beltza* lanarekiko halako begirunea kontraesankorra da, haren fetitxetasuna areagotzen baitu.

2018an, *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* erakusketan, New Yorkeko Museum of Modern Art erakundeak bakarka erakutsi zuen obra, horma zatitzaile batean kokatuta, eta kartel bat jarri zion ondoan, eskailera batean eserita zuriz jantzita zegoen emakume beltz baten argazkiarekin. Irudi hori artistaren bidaia-album batekoa da —albuma erakusketa honetan dago ikusgai—; hain zuzen ere, Blaise Cendrarsen nortasun-agiriaren azpian dago itsatsita, antzerkirako sarrera baten ondoan. Argazki hori margolanaren jatorritzat jo zuten zenbait adituk, baina uste horren atzean ez dago oinarri argirik⁷. Bi irudiak hainbat gauzatan bat etorri arren, ez dakigu noiz itsatsi zen argazkia albumean, eta are gutxiago dakigu nor den erretratutako pertsona. Eta, obrarako erreferentzia izan zela onartuko bagenu ere, ezingo genuke jakin zergatik dagoen halako distorsioa argazkiaren eta margolanaren artean, zergatik agertzen den biluzik eta aberetuta margolaneko protagonista, exotizazioaren zerbitzura. Renata Felinto dos Santosek ohartarazi bezala, artistaren eta argazkiko emakumearen arteko “aldebiko afektibitatea” goraipatu nahi izateak irakurketa erromantizatu bat ezkututzen du; alegia, kolonialismotik, esklabotzatik eta arrazakeriatik urruntzeko nahia⁸.

MAC-USPek ahaleginak egin ditu *Emakume beltza* zaintza-sare batean biltzeko eta haren lehergarritasuna moteltzeko. 2023ko martxoan inauguratutako bilduma iraunkorraren aurkezpenean, hainbat artistaren —Rosana Paulino, Heitor dos Prazeres eta Rubem Valentim, eta abar— lanen alboan kokatu zuten obra, eta gorputz beltzari buruzko begirada desberdinak eskaini nahi izan zituzten artelan horien arteko elkarriketaren bidez. Atzeko panelean, Tarsilaren margolanaren parean gelditzen direnek erraz ikus dezakete Lasar Segall-en *Perfil de Zulmira* (1928) koadroa. *Emakume beltza* obraren garaikidea da ia, eta azal beltzeko neskato bat irudikatzen du, baita hari zor zaion subjektibotasuna ere. Testuinguru horrek adierazten du zer-nolako irakurketak egin daitezkeen gaur egun *Emakume beltza* lanaren gainean, baina inola ere ez du arintzen haren funtsezko kontraesana. São Pauloko arte modernoaren mugarrietako bat, ezinbestez, Brasilen alderdirik arkaikoenean oinarritzen da: esklabutzaren ondarean.

Gure garaira egokitu nahi izan dute koadroa. Testuen bidez aztertu dute, dokumentuen bidez kokatu dute testuinguru batean edo bestean, berari aipamena egiten dioten artelanez inguratu dute eta hamaika interpretazio-geruzen azpian lurperatu. Zer adierazi nahi izan zuen artistak? Zer esanahi izan zuen artelanak bere garaian? *Emakume beltza* beti izan da kontrako irakurketen kokagune: exotismoa eta primitibismoa iradoki zizkien 1926ko Parisko ikusleei, baina, Brasilen berrinterpretatu zenean, ia aurkako esanahiak transmititzera iritsi zen, natibismotik hasi eta modernitateraino⁹. Dualtasun hori ez dago soilik hartzaileen gaizki-ulertzeen mende, ezta testuinguru kulturalen mende. Margolanaren logika piktorkoaren ondorio ere bada. Frederico Morais-en lehen aldiz aipatu zuen moduan, disonantzia emankorra dago irudiaren eta hondoaren artean¹⁰. Arrakala horretan hamaika adostasun eta desadostasun sartzen dira.

Beltza elementu errealista gisa

Emakume beltza margolanaren berezko anibalentziak adierazi beharko liguke zenbateraino den irristakorra arraza-diskurtsoa Tarsilaren obran. Haren belaunaldiko kide batzuek modu programatikoa heldu zioten gaiari, baina Tarsilak ez zuen halakorik egin. Artistaren lanetan nekez aurkituko dugu

Cândido Portinari, Lasar Segall, Wifredo Lam edo Diego Riveraren erabakitasunik. Bestalde, Tarsilaren ibilbidean ez dira asko arraza-harremanei buruzko artelanak. Horien artetik, lautan baino ez dute figura beltzek protagonismo nagusia. Arrazaren gaia zeharka bakarrik agertzen da Tarsilaren obran, eta ia beti beste helburu batzuen mende.

Artistaren figura beltz gehienak bi taldetan bereiz daitezke. Lehenengo taldea, Pau-Brasil garaian ohikoa den bezala, pertsonaia txikiek osatzen dute. Normalean ez dute aurpegirik, eta paisaietan tokiko kolore pixka bat txertatzen dute. Horrelakoak dira, hain zuzen, *Morro da Favela* eta *Inauteriak Madureiran* (*Carnaval em Madureira*); biak ala biak 1924koak. Irudikapen inozoak dira, haur batek egingo lituzkeen modukoak kasik, baina iruditxo horien asmoa nolabaiteko benetakotasuna ematea da. Europako pinturan tropikoak irudikatzeko tradizio luzeari jarraituz, *panpina* beltz horien zeregina da eszena Brasilen kokatzea¹¹. Modu partzial eta ironikoan, Oswald de Andradek 1923ko maiatzean Sorbonan jaurtitako esaldi probokatzailea berresten dute: “Le nègre est un élément réaliste”¹².

Bigarren taldean, berriz, azal beltzeko irudiak tonu desberdineko beste irudi batzuen artean barreiatuta daude, eta Brasilgo biztanleriaren izaera anitza eta mestizoa islatzea dute helburu. Horixe gertatzen da eduki sozial garbiko lanetan, hala nola *Langileak* (*Operarios*, 1933) eta *Jostunak* (*Costureiras*, 1936–50) koadroetan, baita lan kostunbristetan ere: *Haurrak (Umezurztegia)* [*Crianças (Orfanato)*, 1935–49], *Prozesioa* (*Procissão*, 1941) eta *Caipira dantza* (*Baile caipira*, 1950–61). *Langileak* lanerako arkatzez egindako estudio batean ez dira ageri hiru aurpegi ilunenak, ondoren pinturan azalduko badira ere. Horrek adierazten du pertsonaia beltzak sartzeari propio egindako zerbait izan zela. Lan horietan guztietan, figura beltzak gutxiengoa dira, eta figura mestizoen artean sakabanatuta daude, garai hartan nagusi zen arraza-integrazioaren ideologia indartuz¹³.

Ezkontza (*O casamento*, 1940) margolanak goitik behera berresten du mestizaje hori. Azal argiko andregai baten eta azal iluneko senargai baten lotura irudikatzen du, landa-giroko eszenatoki harmoniatsu eta koloretsu batean. Nazioaren alegoria bat da, Estado Novoko erregimenak hedatutako idealaren kutsukoa. Haren arabera, desberdintasun etnikoak eta eskualdeen arteko desberdintasunak brasildar arrazaren ideia totalizatzaile baten mende behar zuten. *Prozesioa* (*Procissão*, 1954) izeneko mural historiko handia, ordea, asimilazio piktorko horretatik urrun dago, beste garai politiko batean sortu baitzen. Figura beltzez osatutako nukleo txiki batek —turbantedun bi emakume eta hiru haur, eszenaren eskuinaldean— ematen dio kontrapuntua agintari kolonialen desfileari. Agintari guztiak dira gizonak, eta konposizioko mugimendua eteteko balio dute emakumeek eta hurrek.

Aipatutako bi talde horietan, figura beltzak laguntzaileak dira; hau da, nagusi diren elementuak orekatzen laguntzen dute. Arau hori betetzen ez duten salbuespen argienak hauek dira Tarsilaren obran: *Emakume beltza*, *Adorazioa* (*Adoracao*, ca. 1925), *Beharginak* (*Trabalhadores*, 1938) eta *Santa Irapitinga do Segredo* (1941). Azken hirurek aipamen bat merezi dute, ezezagunak baitira lehenengoarekin alderatuta. *Adorazioa* lanak kritikarien arreta jaso zuen, Galerie Percierren 1926an erakutsi zutenean, eta *Bulletin de l'Effort Moderne* aldizkarian erreproduzitu zen, urte horretako abenduan, *Beltza adorazioan* (*Negre adorant*) izenburupean. Katalogoan beste izen bat du: *Espiritu Santuaren beltza* (*Le negre du Saint-Esprit*), eta Jeanne Tachard¹⁴ bildumagileak erosi zuen erakusketa zabaldu zenean.

Koadroaren ezkerrean, gazte beltz baten bustoa dago, albora begira. Eskuak gorantz jasoak ditu, eta otoitzean ari da. Haren begirada uso batengana zuzentzen da. Txoria aldare txiki baten gainean dago,

tente, kandela bati eusten dion argimutilaren aurrean. Gaztearen gorputza antzematen dugu, txabusina argi batez jantzita eta eszenaren beheko ertzean dagoen lore-marko batez inguratuta. Erdian, buruaren eta usoaren artean, hiru lore dituen sorta bat ateratzen da gaztearen eskuetatik, eta izar bat agertzen da haren kopetatik gertu. Goialdean, bi lerro kurbatu daude, zeru-ganga bat iradokitzen dutenak, eta, gainean, lore bana alde bakoitzean. Lan horrek antzekotasun handiak ditu Pau-Brasil garaiko hauekin: *Aingeruak* (Anjos, 1924), *Brasilgo erlijioa I* (*Religiao Brasileira I*, 1927) eta *Tibouchina* (Manaca, 1927). *Emakume beltza* obraren aldean, oso modu desberdinean landuta dago irudia. Egia da gaztearen hazpegiak karikaturizatu samarrak daudela, baina ez dira groteskoak. 1939ko testu batean, artistak honela deskribatu zuen: “Jainkoaren irudiaren aurrean jarritako ezpain eta esku lodiko beltz hura, lorez, urdinez, arrosaz, zuriz inguratua, Pierre Legrainen markoaren barruan”¹⁵.

Tarsilaren lanen artetik, beharbada *Beharginak* koadroa lot daiteke gehien arrazaren erabilera programatiko batekin. Sobietar Batasuneko errealismo sozialistari buruzko eztabaiden garaikoa da — Tarsilak SESB bisitatu zuen 1931n—, eta mugimendu horrekin kezka tematiko eta estilistiko batzuk partekatu zituen. Margolan horretan tentu handia hartu zuen lehen planoko irudia modu konbentzionalean modelatzeko eta distorsioak eta estilizazio piktorikoak ekiditeko, eta erretratuetan baino ardura handiagoa jarri zuen irudi horren itzaletan eta pintzelkadan. Egiantzekotasun-maila horretara hurbiltzen den bere artelan bakarra *Langileak* da. Gai eta garai aldetik antzekotasun handia dute, baina *Beharginak* lanaren akabera piktorikoa askoz ere solteagoa da bestearena baino.

Konposizioan, eskuinean eta lehen planoan, soina biluzik duen gizon beltz bat dago. Mendi berdexkez osatutako zeruertz bat ageri da haren buru gainean. Hurbiltasuna eta tamaina handia dira haren aurpegiaren bereizgarriak. Pertsonaiaren atzean, erdiko planoan eta hondoan, tamaina txikiagoko bost irudi daude, guztiak ere azal iluneko gizasemeak. Praka motzez jantzita, buru-belarri dabilta ibai baten dragatze-lanetan. Taldeari esker dakigu protagonista langile arrunt bat dela. Ez dago ikusleari begira, edo, hobeto esanda, koadroaren kanpoaldera begira dago. Haren aurpegierak etsipena islatzen du. Lan hutsal batean galdutako iragana kontenplatzen ari dela dirudi, eta etorkizunak gauza bera eskaintzen diola susmatzen ari dela ere bai. Pertsonaiaren fisionomia xehea kritika sozial moduan hedatzen da irudien erreplikapenean. Irudiak ezkerrera edo eskuinera okertzen dira, haien indibidualtasuna deuseztatzen duen joerari jarraituz. Aurpegia arretaz eta enpatiaz margotuta dago, baina ez dakigu modelorik izan ote zen. Ezaugarri horri dagokionez, ez du zerikusirik *Langileak* eta *Bigarren klasea* (*Segunda classe*, 1933) margolanekin. Lehenengoan, zenbait aurpegi ezagun daude; bigarreanean, berriz, zatien bidez osatu dira giza tipoak. *Beharginak* koadroko irudi nagusia, aldiz, benetako eta irudizko munduaren artean bizi da.

Santa Irapitinga do Segredo da Tarsilaren arraza-irudikapen kritikoena. Konposizioaren erdian, azal iluneko santa bat dago, lore arrosez koroatutako mantu urdin batekin. Eskuak otoitz-keinuak ditu, eta gurutzadun arrosario hori luze bat dauka gerrian lotuta. Buruaren atzeko aureolak adierazten du haren santutasuna, baita bere oin oinutsak apaintzen dituzten tonu hori bereko bi izarrek ere. Aureola, posizio ambigua duenez, eguzkia dela pentsa dezake ikusleak. Haren inguruan hogeit hamar bat haur beltz dabilta jirabiraka, guztiak biluzik. Ume batzuk belarrik daude, beste batzuk hondoko adreiluzko hormara edo eskuinean ageri den zuhaitz ia soilera igo nahian. Hainbat kasutan, haien gorputzak eta mugimenduak tximinoen tankerakoak dira. Lehen planoan, loreak loratzen ari dira lurretik. Ezkerrean, haur batek lore urdin bat altxatzen du; eskuinean, beste haur batek hosto berde bat; eta hormaren gainean orekan dagoen haurrak lore arrosa bati eusten dio. Santaren bi aldeetan, horma arrosarekin kontrastean, kolore

berdeko elementu sinbolikoak irudikatuta daude: palmondo bat ezkerrean eta txori bat eskuinean. Hormaren atzean, platanondo baten hostoak nabari dira.

Tarsilaren obrako erreferentzia ikonografikoz beteta dago eszena. *Emakume beltza* margolaneko platanondo-hostoa, *Aingeruak* artelanean otoitzera egokituako eskuak, *Tibouchina* laneko loreak, *Brasilgo erlijioa* koadroko santa, mantu urdinarekin. Badirudi Ribeiro Couto idazlearekin izandako elkarrizketa artistiko batetik sortu zela koadroaren gaia. 1940ko irailean, *Revista Academica* aldizkariak ale berezi bat eskaini zion margolariari. Hango testu batean, egileak dio, Tarsilari obra bat enkargatu ahal izango balio, Santa Irapitinga do Segredoren erretratua izango litzatekeela. Gainera, horma arrosa baten aurrean biluzik jolasten ari diren ume beltzak aipatzen ditu, baita atzealdeko platanondoak eta lurreko basa-loreak ere¹⁶. Margolanaren deskribapena dirudi, baina ziur asko margolana da testuaren emaitza, koadroa 1941ean margotu baitzen. Litekeena da artista idazleak asmatutako paisaia batean inspiratu izana, idazleak berak eskaintza hauxe idatzi baitzuen liburu batean: “Luisi, nirea den Tarsilaren koadro baten legezkantza jakin (Santa Irapitinga do Segredo)”. Koadroa niri emateko eskatuz eta azken hasperenera arte hura erreklamatzeko prest, burugogor eta temati — Ruy Ribeiro Couto — Lisboa 1945”¹⁷.

Tarsilaren margolan gutxitan lortzen dute figura beltzek proiektzioa eta dentsitatea, eta kasu horietan badirudi esanahi bat baino gehiago dutela. Arrazak primitibismoa adierazten du *Emakume beltza* lanean, natibismoa *Adorazioa* piezan, errerealismoa *Beharginak* koadroan eta mistizismoa *Santa Irapitinga do Segredo* obran. Horietan guztietan, hala ere, azal beltza gehiago da elementu sinboliko bat bizipen baten lekuko bat baino. Figura beltzak figurante gisa dituzten margolanak gehitzen badizkiegu, emaitza anbigua da. Arrazaren auziak alde batetik bestera zeharkatzen du artistaren obra, zalantzarik gabe, baina zer helbururekin? Anbigutasun hori, batzuetan tentsio bihurtzen dena, koherentea da Tarsilaren garaiarekin. Haren bizitzan zehar biztanle beltzen autoafirmazio-mugimenduak piztu ziren, 1880ko hamarkadako abolizionismotik hasi eta 1970eko hamarkadako arrazismoaren aurkako militantziara bitartekoak.

Tarsila, bere garaiko emakumea

Bada beste iturri garrantzitsu bat Tarsilaren ideietan arakatzeko eta bere adierazpen plastikoaz haratago joateko: artistaren idazki ugariak, Laura Taddei Brandinik bildutakoak¹⁸. Tarsilak kronikak eta kritikak idatzi zituen *Diário de S. Paulo* egunkarian, 1930eko eta 1950eko hamarkaden artean. Parisko giro artistiko modernoaren ezagutza intimoa erakusten dute, bertan bizi izan baitzen margolaria 1920ko hamarkadaren hein handi batean. Bizipen pertsonal horretatik aldentzen direnean, ordea, testuek munduaren ikuspegi nahiko konbentzionala adierazten dute, eta garai hartako aurreiritziz beteta daude gainera.

Tarsilaren heziketa intelektuala sendo finkatuta zegoen Frantziako XIX. mendean. Artearen eta estetikaren arloan zituen erreferenteen artean, Charles-Auguste Mallet, Charles Blanc eta Michel-Eugène Chevreul aipatu behar dira. Pier Laroussen *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* hiztegia erabili zuen Tarsilak bere hainbat testu idazteko, baina ez zuen iturria adierazi. Joera hori artearen historiako eta literaturako idazkietan nabari da batik bat. Hezkuntza hura bizkarrean, Tarsilak bere inguruko pentsamoldeari jarraitu zion. Artista moderno askok bezala, Art Nouveau gaitzetsi, eta “gustu

txarraren seinaleztat” hartu zuen. Le Corbusier eta Adolf Loosen arrazionaltasuna miretsi zuen; besteak beste, haien indarra eta ausardia¹⁹.

Kezkagarriagoa da margolariak emakumeek sortutako artearekiko zuen mespretxua. 1936ko kronika batean, emakume artista tipikotzat jo zuen Marie Laurencin, “fintasunaren, sentikortasunaren eta lirismoaren sena” zuelako. Laudorio argiak egin arren, jakin-min tekniko, ausardia eta ardura faltagatik deskalifikatu zuen, baita “nartzisismo nabarmenagatik” ere. Azkenik, “emakume oso femenino” gisa kategorizatu zuen bere lankide frantsesa: “oihalean sublimatzen du bere amatasun-sen osoa, begi beltzeko izakitzoak margotu, eta haiekin dibertitzeko”²⁰. Erretorika mespretxatzaile horretan garbi ikusten da zer-nolako harrera egin zion Tarsilari berari 1920ko hamarkadako kritika paristarrak; izan ere, artista *charmante, decorative, naive* (xarmanta, apaingarria eta naifa) izatea egotzi zioten sarritan²¹.

Nagusi zen matxismoa errezelo handirik gabe bereganatu ondoren, ez da harritzekoa Tarsila ere garaiko arraza aurreiritziekin bat etortzea. Haren idazkietan “tribu basatiak” eta “gizaki primitiboa” dira “zibilizazioaren” ifrentzuak. Nahiz eta desberdintasun kulturalak ulertu, Tarsilaren pentsamoldea, frankofiloa izateaz gain, Parisen irudi mitiko batean oinarritu zen. 1937an idatzi zuen moduan, “arrazaaurreiritzirik gabeko” Paris bat zuen oinarri²². Estropezuak estropezu, Tarsilaren diskurtsoak ez dira bereziki arrazistak; ez behintzat kolonialismo europarraren garai gorenaren testuinguruan. Aitzitik, Brasilgo prentsan japoniar immigrazioaren aurka hasitako kanpaina oldarkor bati erantzunez, artistak egunkarian zuen tarte aprobatxatu zuen 1937ko hasieran Japoniako arteei buruzko zazpi kronika argitaratzeko²³.

Emakume sentibera, argia eta bidaiatua zen Tarsila, eta beste kultura batzuek erakartzen zuten. 1930eko hamarkadan komunisten zirkuluetara hurbildu izanak adierazten du desberdina denarekiko ezohizko grina zuela. São Pauloko landa-oligarkiatik etorritako oinordeko aberats batentzat, kolpe latza izan zen polizia politikoak zelatatua izatea eta proletarioak asaldatzearen susmagarri bihurtzea²⁴. Tarsila 1886an jaio zen, kafe-plantazio batean, Brasilen esklabotza abolitu baino bi urte lehenago. Mojen ikastetxe batean egin zituen lehen ikasketak, eta hamasei urterekin onartu zuten Bartzelonako eskola katoliko batean. Handik sorterrira itzuli zen lehengusu batekin ezkontzeko, eta hogeiei urterekin izan zen ama. Ibilibide artistikorako prestaketei nahiko berandu ekin zien, artean atzeratu samar zegoen 1910eko hamarkadako São Paulo hirian²⁵.

Margolariak 1923ko maiatzean ezagutu zuen Blaise Cendrars, eta harekin topo egitea erabakigarria izan zen arte-zirkulu abangoardistetan sartu ahal izateko. Cendrarsek *Anthologie negre* (Antologia beltza, 1921) liburua eta *La Creation du monde* (Munduaren kreazioa, 1923) libretoa idatzi zituen, eta azken hori ballet bihurtu zuen Darius Milhaud, Fernand Léger eta Jean Börlinekin. Bi idazki horiei esker, 1920ko hamarkadako Parisen itzal handia izan zuen *negrophilie* fenomenoaren sustatu zuen Cendrarsek. *Emakume beltza* margotu zuenean, Tarsila “arte beltza” kontzeptuaren eraginpean zegoen, eta haren bidez adierazi zuen sentisibiltate modernoa. Hala frogatzen du Mário de Andrade idazleak 1923ko azaroan bidali zion gutun batek. Han, “paristartu” izana leporatu, eta São Paulora itzultzeko erregutzen dio lagunari: “Joan zaitez Paristik! Tarsila! Tarsila! Zatoz oihan birjinara, arte beltzik ez dagoen lekura [...]”²⁶.

Latinoamerikako emakumea izaki, Tarsilak bazekien zein garrantzitsua zen bere buruari irudi exotiko bat ematea eta bere lehiakide artistikoengandik bereiztea, eta, zalentzarik egin gabe, brasildartasuna erabili zuen artezaleak erakartzeko²⁷. Testuinguru horretan, figura beltz bat margotzeak zuzenean lotzen zuen artista modako gaiarekin eta, aldi berean, bere sorterriko sustrai sakonenekin. Margolari exotikotzat,

pintoreskotzat eta tipikotzat hartua izateko saiakera hori bistakoa da *Pau Brasil* (1925) libururako ilustrazioetan, baita mugimendu horren baitan egindako beste margolan eta marrazki batzuetan ere. Lan horietan guztietan, *Emakume beltza* piezaren primitibismo bortitzaren orde, aurpegirik gabeko iruditxo beltzen soiltasuna dago ikusgai, eta ezaugarri hori bat dator *Manifesto da poesia Pau Brasil* proiektuan aitortutako asmoarekin: “Ikuspegi bisuala eta naturalista beharrean, bestelako ikuspegi bat behar dugu: sentimental, intelektual, ironikoa, inuzentea”²⁸. Haurrenaren kutsuko lengoaia piktoriko baten alde egin zuenean, Tarsilak aukera garbia egin zuen, Parisko publikoak are brasildarragotzat har zezan.

Mugimendu horri adi, Assis Chateaubriandek Tarsilari buruzko artikulu bat argitaratu zuen 1925eko maiatzean. Artikulu horretan, artistaren “emantzipazio mentala” nabarmendu zuen, haren obran “herri bantuen” artearen ezaugarriak sumatzen baitzituen. Brasilgo prentsako magnate izateko bidean zegoen Chateaubrianden ustez, arte modernoak, arte afrikarrak bezala, “berezko indar asmatzailea” zuen, eta arazo plastikoak modu originalean konpontzeko gaitasuna ere bai²⁹. Handik denbora gutxira, 1925eko urrian, Josephine Baker agertu zen Parisko *Revue negre* aldizkarian. Agerpen gogoangarri horrek abangoardia artistikoen muga gaingitu zuen, eta nazioarteko publikoarenganaino hedatu zuen “arte beltzaren” ideia. Bakerren arrakasta berehala heldu zen Brasilera. Companhia Negra de Revistas delakoak ekarri zuen, bere homologo frantziarrean inspiratu eta gero.

Chocolat (João Cândido Ferreira) abeslari, konpositore eta aktorearen zuzendaritzapean, Companhia *Tudo preto* (Dena beltz) ikuskizuna estreinatu zuen 1926ko uztailean³⁰. Galerie Percierren erakusketa gauzatu ondoren, Tarsila abuztuaren itzuli zen Brasilera, eta Rio de Janeiron ikusi zuen “konpainia beltzaren ikuskizuna”. Prentsari eskainitako elkarrizketa batean kontatu zuen zer iruditu zitzaion:

“Dezente gozatu nuen ikuskizunaz; batik bat, emakume beltzen emanaldi askeaz. [...] Gorrotagarria iruditu zitzaidan, ordea, halako konpainia nazional batean De Chocolat izen higuinagarria duen artista beltz bat egotea. Ez al litzateke askoz interesgarriagoa ukitu atzerritar hori kentzea eta *troupe* osoaren bereizgarria kolokan ez jartzea?”³¹.

Argi dago Tarsilak ez zuela De Chocolaten berri: ez zekien gizon hura zela ikuskizunaren sortzailea eta ekoizlea. Gertakari horrek islatzen du, nahigabe bada ere, zer jarrera zuen artistak benetakotasunaren aurrean. Parisen ahalik eta brasildarrena ematen ahalegintzen zen margolariak (harik eta arrotza zitzaion kultura herrikoi baten elementuak bereganatzeraino) antzezlea salatu zuen, zergatik eta hain brasildarra den keinuarengatik; alegia, besteengandik bereizteko izengoiti atzerritar bat erabiltzeagatik. Antzezle hura beltza eta herri xehekoa zen; Tarsila, aldiz, zuria eta elitekoa. Horrek agerian uzten du zernolako asimetria ezkututzen zuen margolariak aldarrikatutako nazionalismoak.

Companhia Negra de Revistas taldearen arrakastak ikusgarritasun handiagoa ekarri zien artista beltzei eta, oro har, kultura afro-brasildarrari. 1926ko abenduan, *Careta* aldizkari ezagunak honako hau adierazi zen:

“*Negrismoa* da garaiko moda nagusia. Paris hilabete luzez aritu zen errebista-konpainia beltz bat miresten. Eta Josephine Baker, benetako beltza, Parisko pertsona ospetsurik liluragarrienetako bat da gaur egun. Londres ere irrikatan dago konpainia beltz bat ikusteko. [...] Guk, ordea, De Chocolat eta bere

tribua hemen ditugunez, ez dugu zertan inbidiarik izan Parisen eta Londresen aurrean. Beltzak beltzentzako: hemen ere baditugu, eta onenetakoak gainera”³².

Urtebete pasatxo geroago, aldizkari berean, Peregrino Juniorrek “aho bateko primitibismoaren” unea zela aldarrikatu zuen, eta, hortik aurrera, “estetika berri bat” agindu zuen: “negrismoa”³³. Horrela, bere lehen agerpeneko komatxoetatik aske, neologismoak ospe-maila handiagoa iragarri zuen afrikar sustraiko kulturari lotutako gaietaz. Tarsilarentzat, hau da, abangoardiakoa izan nahi zuen artista batentzat, eta are gehiago jarrera nazionalista aldarrikatzen zuen batentzat, Paristik inportatutako “arte beltzaren” arrunkeria horrek adierazten zuen noiz aldatu behar zen norabidea. Primitibismo hura herriaren eskuetan zegoen jada. Hurrengo urteetan, Antropofagiaren urteetan hain justu, arrazaren auzia leundu egin zen Tarsilaren obran, baina 1930eko hamarkadan berpiztu zen, beste gai baten osagarri gisa: borroka proletarioa. Estado Novoren pean, herri mestizoa irudikatzeari ekin zion. 1945aren ondoren, ia ahaztuta zegoen *Emakume beltza* berreskuratu zuten Lourival Gomes Machadok eta Sergio Millietek, eta Tarsilaren obra enblematikotzat jo zuten. Machado eragin handiko arte-kritikaria zen eta São Pauloko I. Biurtekoko zuzendari artistikoa izateko bidean zen, eta *Retrato da Arte Moderna do Brasil* (1947) entseguaren frontispizio gisa hautatu zuen margolana. Millietek jarraipena eman zion keinu horri, eta artelana jarri zuen bere *Tarsila* (1953) liburuaren azalean, Museu de Arte Moderna de São Paulorako prestatu zuen idazkian³⁴. 1970eko hamarkadatik aurrera, beste belaunaldi batek bestela interpretatu zuen koadroa, eta modernitate paulistak Brasilgo sustrai afrikarrekin zuen konpromisoaren frogatzat hartu zuen. Aracy A. Amaral en ikerketa aitzindarietatik hasi eta oraintsu arte, *Emakume beltza brasildartasunaren* benetako adierazpen gisa laudatu da, baita *afro-brasildartasunaren* benetako adierazpen gisa ere. Autoezagutzaren eta atzerriko kodeetatik askatzearen seinale omen zen orain gutxi arte³⁵. Mito hori bertan behera geratu denez, aukera berri bat zabaldu da orain; alegia, XX. mendean zehar Brasilen arraza-harremanak markatu zituzten omisioen erdigunean kokatu daitezke artistaren diskurtsoak.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharra

1. Mário de Andrade, “Literatura francesa. Blaise Cendrars – *Feuilles de Route* (I. *Le Formose*) – Desenhos de Tarsila – Paris, 1924”, *Estética*, 3, 1925eko urtarrila–martxoa, 327. or.
2. Ikus Renata Gomes Cardoso, “‘A negra’ de Tarsila do Amaral: criação, recepção, circulação”, *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB*, 15, 2016, 90–110. or.; Edgard Vidal, “Trayectoria de una obra: ‘A negra’ (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica”, *Arteologie*, 1, 2011, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>
3. Ikus Irene V. Small, “Plasticidade e reprodução: *A Negra*, de Tarsila do Amaral”, hemen: Adriano Pedrosa eta Fernando Oliva (ed.), *Tarsila Popular*, erak. kat., Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, 2019, 38–53. or.
4. 1890eko eta 1920ko hamarkaden artean, Brasilgo mugimendu eugenetikoen “araza nazionala hobetzeko” ideologia bultzatu zuten Europako immigrazioaren bidez; beste jatorri etniko batzuen proportzioa desegin nahi zuten apurka-apurka. Ahalegin horiek, askotan, agintari publikoen eta elitearen babesaren jaso zuten. Ikus Barbara Weinstein, *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation*, Duke University Press, Durham, 2015, 91–97. or.; André Luis Masiero, “A psicologia racial no Brasil (1918–1929)”, *Estudos de Psicologia*, 10/2, 2005, 199–206. or.
5. Ikus Maria Castro, “Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em *A Negra*”, hemen: A. Pedrosa eta F. Oliva, *op. cit.*, 59–60. or.

6. Besteak beste, ikus Alexandre Araujo Bispo, "Contra a solidão da 'Negra'", *SP-Arte*, 2019ko uztailaren 26a, 2019: [https:// www.sp-arte.com/editorial/ tarsila-do-amaral-contra-asolidao- da-negra/](https://www.sp-arte.com/editorial/tarsila-do-amaral-contra-asolidao-da-negra/); Marcos Pedro Rosa, "A Negra', de Tarsila, é esfinge que perturba as boas intenções do Masp", *Folha de S. Paulo*, 2019ko uztailaren 30a: [https:// www1.folha.uol.com.br/ ilustrada/2019/07/a-negra-detarsila- e-esfinge-que-perturbaboas- intencoes-do-masp.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-negra-detarsila-e-esfinge-que-perturbaboas-intencoes-do-masp.shtml)
7. Maria Castro, *op. cit.*, 60–61. or.; Irene V. Small, *op. cit.*, 42 eta 49. or. Ikus, halaber, Stephanie D'Alessandro, "A Negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropophagy", hemen: *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, hemen: Stephanie D'Alessandro y Luis Pérez-Oramas (ed.), *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, erak. kat., Art Institute of Chicago, Chicago, 2017, 48–49. eta 54. or., 57. oharra.
8. Renata Aparecida Felinto dos Santos, "A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?", *Arte & Ensaios*, 28/43, 2022, 255–57. or.
9. Ikus Rafael Cardoso, "White Skins, Black Masks: Antropofagia and the Reversal of Primitivism", hemen: Uwe Fleckner eta Elena Tolstichin (ed.), *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von 'Bilderfahrzeugen' in der Diaspora*, De Gruyter, Berlin, 2019, 131–54. or.
10. Frederico Moraes, "Entre la construction et le rêve : l'abîme", hemen: Aracy A. Amaral (ed.), *Modernidade. Art brasilien du 20e siecle*, erak. kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1987, 47–53. or.
11. "Os bonecos de Tarsila", *O Jornal*, ekainak 27, 1926, 5. or.
12. Oswald de Andrade, "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", *Revue de l'Amérique Latine*, 2/5, 1923ko maiatza-abuztua), 200. or.
13. Estado Novoko diktadurak (1937–45) presio handia eragin zuen arraza-diskriminazioari buruzko eztabaida "brasildar arrazaren" ideia bateratu batean lausotu zedin. Presio horren ikurra Arrazaren Eguna izan zen, 1939an sortua. Neurri batean, Arthur Ramos antropologoaren ideietan oinarritu zen politika hura. Mestizajea integrazio kulturalaren faktoretzat hartu zen, eta "arraza-demokrazia" delakoaren politikak profil ideologiko argiagoak bereganatu zituen Cassiano Ricardo eta beste zenbait intelektual kontserbadoreren ekimenez. Ikus Maria José Campos, "Cassiano Ricardo e o 'mito da democracia racial': uma versão modernista em movimento", *Revista USP*, 68, 2005–06, 140–55. or.; Maria José Campos, *Arthur Ramos: luz e sombra na antropologia brasileira: uma versao da democracia racial no Brasil nas decadas de 1930 e 1940*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2004.
14. Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, 34. argit. / Edusp, São Paulo, 2003 (1975), 247. or. Margolana ez zen 1929ko erakusketan egon, nahiz eta Antônio Ferrok garai hartan argitaratutako testu batean aipatu: *Para Todos*, 1929ko uztailaren 27a, 14. or.
15. Tarsila do Amaral, "Pintura Pau- Brasil e Antropofagia", *RASM, Revista Anual do Salao de Maio*, São Paulo, 1939, hemen: Laura Taddei Brandini (ed.), *Cronicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, Ed. Unicamp, Campinas, 2008, 721. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 31. or. Tarsilak 1952an errepikatu zuen deskribapena, L. T. Brandini, *op. cit.*, 735. or.
16. Ribeiro Couto, "Prosa arbitraria sobre Tarsila", *Revista Academica*, 51, 1940ko iraila.
17. "Nota pitoresca da semana", *Correio da Manhã*, 1948ko apirilaren 11, 2. sekzioa, 1. Aipatutako "Luis" hori, seguruenik, Luis Martins izango da.
18. Ikus, halaber, Aracy A. Amaral (ed.), *Tarsila cronista*, Edusp, São Paulo, 2001.
19. Tarsila do Amaral, "Decorações modernas", *Diario de S. Paulo*, 1937ko abenduaren 29a; eta "De Joseph Monier a Le Corbusier", *Diario de S. Paulo*, 1936ko uztailaren 22a, hemen: L. T. Brandini, *op. cit.* 115 eta 303. or.
20. Tarsila do Amaral, "Marie Laurencin", *Diario de S. Paulo*, 1936ko ekainaren 2a, hemen: L. T. Brandini, *op. cit.*, 88–154. or.
21. Maria Castro, *op. cit.*, 141–44. or.; Michele Greet, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists, hemen: Paris Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 2018, 122–30. or.
22. Tarsila do Amaral, "Influências artísticas", *Diario de S. Paulo*, 1936ko uztailaren 28a; eta "Tovalu", *Diario de S. Paulo*, 1937ko abenduaren 8a, hemen: L. T. Brandini, *op. cit.*, 116. or. eta 298–99. or.
23. Ikus L. T. Brandini, *op. cit.*, 187–209. or.
24. Ana Paula Palamartchuk, "A Revolução Russa e os intelectuais no Brasil 1917–1930", *Istoriya*, 9/3 (67), 2018, 46. or.
25. A. A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, *op. cit.*, 31–64. or.
26. A. A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, *op. cit.*, 138. or.
27. Ikus Carolina Casarin, *O guardaroupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2022, 22–25. eta 97–101. or.; Michele Greet, *Transatlantic Encounters*, *op. cit.*, 3. eta 4. kap.

28. Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau Brasil", *Correio da Manhã*, 1924ko martxoaren 18a, 1924, 5. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 20. or.
29. Assis Chateaubriand, "Como São Paulo está cultivando a arte moderna", *O Jornal*, 1925eko maiatzaren 30a, 1925, 1-2. or.
30. Petrônio Domingues, "Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil", *Revista Luso-Brasileña*, 46/2, 2009, 113-28. or.; Orlando de Barros, *Coracoes De Chocolate: a historia da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*, Livre Expressão, Rio de Janeiro, 2005, 97. or., 2. eta 3. kap.
31. "A pintura moderna vista por uma artista modernissima", *O Jornal*, 1926ko abuztuaren 17a, 1926, 2. or.
32. "Actualidades", *Careta*, 1926ko abenduaren 11, 1926. 23. or.
33. Peregrino Junior, "Um sorriso para todas", *Careta*, 1928ko urtarrilaren 7a, 34. or.
34. Ikus Rafael Cardoso, "A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil", *Estudos Avancados*, 36/104, 2022, 17-34. or.; R. G. Cardoso, "A negra' de Tarsila do Amaral", *op. cit.*, 105-08. or.
35. Jorge Schwartz, *Fervor das vanguardas: Arte e literatura na America Latina*, Companhia das Letras, São Paulo, 2013, 30; Vinicius Dantas, "Que negra é esta?", hemen: Sônia Salzstein (ed.), *Tarsila, anos 20*, cat. expo., Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 1997, 47-50. or.; Carlos Zilio, *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*, Relume- Dumará, Rio de Janeiro, 1997 (1982), 49-51. or.; A. A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, *op. cit.*, 120. or.

“POIRETEK JANTZITAKO CAIPIRATXO” BAT

CECILIA BRASCHI

São Paulo eskualdeko lurjabe handien familia kultu eta kosmopolita batetik zetorren Tarsila do Amaral, eta, 1920an Parisera prestakuntza jasotzera abiatu aurretik, hasita zegoen musikan, pinturan eta eskulturan. Haren klase sozialeko artista brasildar ororen ibilbideari jarraituz, irakaskuntza tradizionala jaso zuen Académie Julian etxean eta Émile Renard margolariaren eskoletan, eta, une berean, kubismoa, futurismoa eta dadaismoa deskubritu zituen Parisko aretoetan. Anita Malfatti margolariak eta lagunak jakinarazi zion zer gertatzen ari zen São Paulon. Kultura sutsu bat hiria astintzen ari zen 1922ko otsaileko Arte Modernoaren Astearen ondoren, eta proposamen musikalek, literarioek eta artistikoek, lehen aldiz, errotik hautsi zuten eredu akademikoekin. São Paulora itzuli zenean, Tarsilak Bosten Taldeko (Grupo dos Cinco) kide gisa parte hartu zuen abangoardia horretan, eta, lehen aipatutako Malfattiz gain, Mário de Andrade, Paulo Menotti del Picchia eta Oswald de Andrade —ordurako Tarsilaren bikotekidea— idazleak izan zituen bidelagun. Vitória kaleko bere estudioa pintura akademikoa ikasteko eremua izan zen lehenik, baina garai hartan eztabaida sutsuen gune bilakatu zen. Bokazio nazionala zuen abangoardia baten asmoak plazaratu ziren han, eta fundatzaileen kultura kosmopolitaz ere hornitu ziren parte-hartzaileak.

Lengoaia piktoriko desberdinekin esperimentatu ahala, Tarsilak Europako abangoardien irakurketa berriak egin zituen. Parisko bigarren egonaldian, 1922ko abendutik 1923ko abendura bitartean, mugimendu kubistaren hiru artista handiren irakatsiak bereganatu zituen: lehenik, André Lhoterenak; geroago, Blaise Cendrarsen aholkuari jarraituz, Fernand Légerrenak; eta, azkenik, Albert Gleizesenak. Cendrarsi esker, Jean Cocteauren, Constantin Brancusiren edo Robert eta Sonia Delaunayren lagun bihurtu zen 1923an, baina *Parisko brasildarrak* ere ezagutu zituen: Sérgio Milliet kritikaria, Victor Brecheret, Di Cavalcanti eta Vicente do Rego Monteiro artistak, eta João de Souza Lima eta Heitor Villa-Lobos musikariak. 1923ko eta 1924ko autorretratuetan —horietako batek Frantzian eta Brasilen egindako lehen erakusketa-katalogoen azalak ilustratzen ditu— ikus daiteke zer-nolako irudia eratzen ari zen bere buruaz, artista moderno brasildar gisa. Lehenengo irudian, “Poiretek jantzitako caipiratxo”¹ bat balitz bezala, Oswald de Andradek egindako poemaren lerro bat aipatuz, bere jatorrizko herrialdearen *benetako* bozeramaile agertzen zaigu, eta, hizkera kubista erabiliz, lorategiko adarrekin jolasean dabilen nekazari gazte baten moduan erretratatzeko du bere burua. Bigarren irudian, aldiz, jantzi moderno erakargarriak dituen gazte sofistikatu bat bezala azaltzen da Tarsila, Parisko gustuekin guztiz bat eginda.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharrak

1. Oswald de Andrade, “Atelier”, *Pau Brasil*, Au sans pareil, Paris, 1925.

BRASILGO PAISAIA ASMATZEA

CECILIA BRASCHI

Brasildik aldi baterako urruntzeak eta kanpoko kultura batekin aurrez aurre egoteak eraman zuen Tarsila do Amaral, belaunaldi hartako beste artista latinoamerikar asko bezala, bere jatorria ikuspegi berri batetik lantzeraz. 1923an jabetu zen zernolako erakargarritasun exotikoa sortzen zuen bere herrialde tropikalaren iruditeriak Parisko lagunartean. Primitibismoak eta arte *beltzak* lilura bizia eragiten zuten, eta Europako mugetatik kanpoko artelanez menderatzen zuten hiriburuko intelektualek gustua. Aldi berean, kubismoak analisi eta arrazionalizazio formalerako metodo bat eman zion, eta bere paisaia fisikoaz eta mentalaz berriz jabetzeko eta konbentzio edo estereotipo oro gainditzeko gaitasuna ere bai.

Urte horren amaieran Brasilera itzuli zenean, Tarsilak ikerketa berri bati ekin zion. 1924aren hasieran, Rio de Janeiro eta Minas Gerais estatuetara joan zen idazle modernoek talde batekin; besteak beste, Blaise Cendrars adiskidearekin. São Pauloko margolariarentzat, eraldaketa sakonaren eta bizkorren mende dagoen metropolira ohituta zegoenez —eraikin dotoreak, trenbideak, semaforoak eta kartel argitsuak—, Rio de Janeiroko paisaia oparoa benetako errebelazioa izan zen, Lagoa Santako, Marianako eta Ouro Pretoko aztarna barrokoen eta kolonialen parekoa. Parisera iritsi berritan bere koadernoan bulebarren, Louvreren edo Garaipen Arkuaren ikuspegiak marraztu bazituen, une horretan Brasilgo paisaiarantz jo zuen begirada berri batekin. Berezko zuen trazu garbitik eta landutik abiatuta, arkatzez eta tintaz “xehatu” zituen elkarrengandik hain desberdinak ziren ingurune horiek, eta plano, lerro eta kolore moduan transkribatutako elementuak hautatu zituen, maisu kubistei ikasitakoari jarraituz. Hortik lengoia bisual bat atera zuen Tarsilak, xaloea eta modernoa zena, eta pinturara hedatu zuen Brasilgo nahiz nazioarteko publikoarentzat ulergarriak ziren konposizio originalen bitartez. Horrela jarri zen abian bere pinturaren fase berri bat, *Pau-Brasil* izenekoa, Oswald de Andradek 1924ko martxoan argitaratutako manifestuaren izenburuari erreferentzia egiten diona. Testu horretan gonbidapen bat luzatzen zaie Brasilgo pintoreei eta idazleei. Kode bisualak hautsi, eta “haur bat bezain arina eta inozentea”¹ den arte bat bilatu behar dute. Tarsilaren pinturak bezala, artistek “xehetasun naturalistaren aurka —*sintesiaren* alde eta gaitz erromantikoaren aurka— eta *oreka* geometrikoaren eta *akabera* teknikoaren alde egin behar dute lan; kopiaren aurka, eta *asmaketaren* eta *ezustekoaren* alde”².

[Itzultzailea: Bakun]

Oharrak

1. Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau Brasil”, *Correio da Manhã*, 1924ko martxoaren 18a. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, erak. kat., Fundación Juan March, Madril, 2009, 19–21. or.
2. *Ibid.*

PRIMITIBISMOA ETA IDENTITATEA(K)

CECILIA BRASCHI

Tarsila do Amaralek, atzera begiratzuz, *Emakume beltza* (*A Negra*) margolana bere familiaren etxaldean bizi zen esklabo zahar batean oinarritzen zela esan zuen. Hala ere, badirudi Parisen 1923ko urrian margotutako koadro horrek lotura handiagoa duela erabat europarra den primitibismoaren gurtzarekin. Ez da harritzekoa Blaise Cendrarsek, bi urte lehenago *Anthologie negre* (Antologia beltza) idatzi zuen poetak hain zuzen, platanondo baten azpian eserita dagoen emakume beltz horren silueta estilizatua aukeratu izana *Feuilles de route* (Ibilbide-orriak) liburuko, hau da, Brasilen egindako bidaiari eskaini zion poema-liburuko azala ilustratzeko. *Emakume beltza* margolanak artistaren garai hartako sinkretismoaren seinale hartu izan da, baita Légerren estilizio geometrikoekin uztartutako eskultura totemiko afrikartzat ere, baina erronka bikoitz baten seinale ere bada. Tarsilak 1920ko hamarkadaren hasieran egin behar izan zien aurre desafio horri, Parisen zegoen artista brasildarra izaki. Alde batetik, koadroak Frantziako hiriburuan dagoen exotismo eskaera gero eta handiagoari erantzuten dio; bestetik, “Brasil garaikidearen ahalegin intelektualaren” ekimenaren barruan dago, Oswald de Andradek aurreko maiatzean Sorbonan emandako hitzaldian deskribatu zuen bezala¹: Brasilgo herria historian zehar osatu duten kultura autoktonoen, portugaldarren eta afrikarren arteko mestizajearen oinarritutako iruditeria identitario nazional baten eraikuntza.

Erronka horren beraren lekuko da *Kokoa* (*A Cuca*) margolana, Tarsilak museo etnologikoetan ikasi ahal izan zituen kondaira herrikoietatik edo kolonaurreko ikonografietatik sortutako alegiazko pertsonaiak biltzen dituen. Iturri berberetik inspiratu zituzten Oswald de Andraderen libretoan eta Heitor Villa-Lobosen musikan oinarritutako “balet brasildar” baterako jantzi-diseinuak. Balet errusiar eta suediarren eredutik abiatuta, Rolf de Maré-k Parisen taularatu behar zuen ikuskizun hura. Hain zuzen ere, *saci-perere* bat — kultura indigenaren, afrikarraren eta portugaldarraren arteko fusiotik sortutako pertsonaia herrikoi fantastikoa — agertzen da Tarsilaren bakarkako lehen erakusketako katalogoaren kontrazalean. Erakusketa hura 1926ko ekainean egin zen, Parisen. Jatorri afrikarreko herritar xeheak i ageri dira 1924ko eta 1925eko lan askotan, Tarsilak, *Pau Brasil* poema-liburua ilustratu, eta izen bereko mugimenduari atxikitzen zitzaion garaian Favelen deskribapen idilikoek edo inauterietako eszena koloretsuek, artistak probintzietako gustu brasildarrari egozten zizkienak, primitibismo autoktono bat bilatu nahi zuten, goi-burgesiatik zetorren intelektualak idealizatutako primitibismoa hain justu. Hala eta guztiz, Tarsilaren koadroek jabetze horien anbigutasun osoa adierazten dute. Tarsilaren lanetan argi ikusten da herrialde baten identitate- eta arrazaalderdien konplexutasun guztia. Zer urrun zegoen Brasil, esklabotza abolitu zenetik lau hamarkada bete gabe, artistak pintatzen duen harmonia amestua lortzetik.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharra

1. Oswald de Andrade, “L’Effort intellectuel du Brésil contemporain”, *Revue de l’Amérique latine*, 2. urtea, 5. libk., 1923ko maiatza-abuztua, 197–226. or

BRASIL KANIBALA

CECILIA BRASCHI

1928ko urtarrileko *Abaporu* margolanak, 1920ko hamarkadan zehar Tarsila do Amaralaren ikerketak biltzen dituen koadroak hain zuzen, funtsezko inflexio-puntu bat markatu zuen artistaren obran eta ondorengo harrera kritikoa. Marrazkiaren bidez behin baino gehiagotan landu zuen —*Emakume beltza* (A Negra) margolanaren silueta bezala— figura neurrigabe horrek, oin itzela du; gainean duen lurrean sendo finkatuta dago, eta loretan dagoen kaktusarekin sinbiosian ere bai, identitatea baieztatzeko paradigma berri bat iragarritz. Irudi horrekin liluratuta, Oswald de Andrade eta Raul Bopp idazleek zentzuz betetako izenburu bat jarri zioten obrari: *Abaporu*; tupi-guarani hizkuntzan, “[beste gizon bat] jaten duen gizona”. Irudi horretatik datoz mugimendu antropofagikoa, haren manifestua (1928ko maiatzean argitaratua) eta haren postuluak hedatzen zituen aldizkaria (1928–29). Beste gizaki bat irentsi, eta haren gaitasunez jabetzeko praktika autoktonoaren bitartez, Antropofagiak metaforikoki deskribatzen du brasildarrek atzerriko kulturak eta kultura kolonizatzaileak bereganatzeko eta modu eraikitzailean berregiteko estrategia. “Tupi, or not tupi, that is the question”, irakur daiteke *Manifesto antropofago* aldarrikapenean. Esaldi horrek, ironikoki, William Shakespeareri egiten dio erreferentzia, eta, aldi berean, kostalde tropikaleko talde etniko hura aipatzen du, Brasilgo herriaren nortasun konplexuari buruzko galderak planteatzeko. Ikuspegi horretatik abiatuta, antropofagoek hankaz gora jarri zuten ohiko menderatze-dinamiken esentzia: antzinako autoktonoek kolono inbaditzaileak irensten zituzten bezala, geografikoki “marjinalak” diren artistek ez dute pasiboki jaso behar mendebaldeko artearen “erdiguneek” finkatutako araurik, eta rol aktiboa hartu behar dute beren kultura-ondarea bereganatzeko eta beren proiektu estetikoak gauzatzeko. 1928. eta 1930. urteen arteko Tarsilaren lanek alde batera utzi zituzten Pau-Brasil aldiko gai herrikoiak eta kutsu kubista zuten geometriak, eta, ezaugarri horien ordean, narratiboa baino sinbolikoagoa den sinkretismo bat adierazi zuten. Garai hartako margolanetan, Europako eta Brasilgo erreperitorio zabal bat “digerituta” eta eraldatuta geratzen da behin betiko. Artistaren ustetan “basatiak eta zintzoak”¹ diren lan horiek ihes egiten diote aho bateko irakurketa orori. Elementu naturalak eta arkitektonikoak paisaia iradokitzaileetan eta oroitarazleetan nahasita daude, eta dimentsio magiko eta oniriko batera eramaten dute ikuslea. Konposizio horiek ezinezkoak dira modu konbentzionalean kodifikatu nahi dituenarentzat, eta, artistaren hitzetan, “oin itzelak dituzten figura[z], [...] landare haragitsu eta itzel[ez], [...] naturalistek sailkatu ezinezko lřaki bitxi[z]”² josita daude.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharra

- 1 Tarsila do Amaral, “Tendências da arte moderna”, *Diário de S. Paulo*, 1937ko uztailaren 21a. Hemen berrargitaratua: Laura Taddei Brandini (ed.), *Cronicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*, Ed. Unicamp, Campinas, 2008, 261–62. or. Gaztelaniazko edizioa: *Tarsila do Amaral*, op. cit., 217–18. or.
- 2 Tarsila do Amaral, “Pau-Brasil e Antropofagia”, *Diário de S. Paulo*, 1951ko urtarrilaren 4a. Hemen berrargitaratua: L. T. Brandini (ed.), op. cit., 684–85. or.

LANGILEAK

CECILIA BRASCHI

1929. urtearen amaierak etenaldi bortitz bat ekarri zuen Tarsila do Amaralaren bizitzan eta ibilbidean. Oswald de Andraderengandik bananduta, New Yorkeko burtsaren gainbeheraren ondorioak pairatu zituen bete-betean. Familiaren etxaldea hipotekatu behar izan zuten, eta artistak ordura artekoa baino bizimodu apalagora ohitu behar izan zuen. Osorio César izeneko mediku eta ezkerreko intelektual gaztearekin batera, Sobietar Batasunaren eredu ekonomikoari eta sozialari begira jarri zen. 1931n herrialde horretara egindako bidaiak, lagun berriek eta bere ideia politikoei —haien ondorioz espetxeratua izan zen 1932an, Getúlio Vargasen gobernupean— eragin handia izan zuten Tarsilaren margolanen edukian eta estilo berrian, eta badirudi errealismo sozialaren postulatuekin bat egin zutela. Brasilen Candido Portinari eta beste zenbait artistak bultzatu zuten mugimendu hura, baina Mexikoko muralismoak zabaltu zuen Latinoamerika osora. Tarsila David Alfaro Siqueirosekin, hau da, mugimenduaren pertsonarik esanguratsuenetako batekin harremanetan jarri zen 1933an, Montevideon eta São Paulon eman zituen hitzaldietan. Garai hartan ekin zion kartel sobietarren lengoaia aztertzeari, baita, Errusiara egindako bidaiari esker, kartel horiek biltzeari ere. Geroago, 1933an, São Pauloko Club dos Artistas Modernos etxean erakutsi zituen, eta ikusleei azaldu ere bai. *Langileak* (*Operarios*) mihise itzelean bilduta daude ezaugarri horiek —errealismo soziala, muralismo politikoa eta Errusiako arte grafikoa—, eta langile klase batez ere paulista, mistoa eta kosmopolita islatzen dute. Sérgio Milliet kritikariak idatzi zuen bezala, hogeiko hamarkadan “kolore-orbanak”¹ baino ez ziren herritarren irudiek, hurrengo hamarkadan, protagonismo bizia hartu zuten fresko sozialetan, kolore biziak eta alaiak tonu serioagoekin ordezkatu ahala.

1940ko hamarkadako koadroetan, Tarsilak lan-munduan arakatzen jarraitu zuen, bai landa guneeetan, bai hiriguneetan eta industria guneeetan. Emakumeen egoera deigarria egin zitzaion Sobietar Batasunera egindako bidaiari. Hantxe ikusi eta txalotu zuen zer erraza zen dibortziaztea, abortua legeztatzea eta neska-mutilei hezkuntza mistoa ematea². Hori guztia 1936ko *Jostunak* (*Costureiras*) margolanean islatu zuen, 1950ean berriro hasi eta amaitu zuen koadroan hain justu³. *Estratosfera* obran, berriz, errealismo sozialetik oso urrun dagoen lengoaia baten bitartez, ingurune industrial deshumanizatu eta gertagaitz bateko lan alienatua irudikatu zuela dirudi.

Berrogeiko hamarkadako lan batzuetan, artistaren hil osteko atzerabegirakoetan inoiz erakutsi ez direnak, berriz ageri da garai antropofagikoko koadro batzuetako erraldoitasun oniriko hura, nahiz eta kolore askoz leunagoak eta pintura estilo berritua adierazi.

[Itzultzailea: Bakun]

Oharrak

1. Sérgio Milliet, "Uma exposição retrospectiva", hemen: *Tarsila. 1918-1950*, erak. kat., Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1950.
2. Ikus Tarsila do Amaralek familiari bidalitako gutuna, Mosku, 1931ko ekainaren 27a, São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros-USP, São Paulo.
3. Maria Eugênia Saturni eta Regina Teixeira do Barros (ed.), *Tarsila. Catalogo "raisonne"*, 1. libk., Base7 Projetos Culturais / Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008, 207. or.

PAISAIA BERRIAK

CECILIA BRASCHI

1950eko hamarkadan, Tarsila do Amaral enkargu pribatu zein instituzional ugaritan murgildu zen; ilustrazio-proiektuei ekin zien; eta talde-erakusketetan parte hartu zuen, hala nola São Pauloko Biurtekoaren lehen bi edizioetan, 1951 eta 1953an. Bere obra osoari atzera begiratzean, sarritan berrikusi eta eguneratu zituen aurreko konposizioetako motiboak. Hain zuzen ere, *Portua I* (*Porto I*, 1953) lana berregin zuen *Itsasontziak festan* (*Barcos em festa*, 1925) koadroan, eta *Zubi eta papaiondodun herrixka* (*Vilarejo com ponte e mamoeiro*, 1953) margolanean *Papaiondoa* (*O Mamoeiro*, 1925) koadroko konposizio berbera ikus dezakegu. Bestalde, *Trenbide-pasagunea III* (*Passagem de nível III*, 1965) 1925an sortu eta desagertutako lan baten hirugarren bertsioa da; eta 1960ko hamarkadan margotutako *Patxada III* (*Calmaria III*) lanak motibo antropofagiko bati heltzen dio berriz. Margolan horiek urrun daude erreplika hutsak izatetik. Konposizio beraren inguruan, erregistro formal ezberdinak ikertzen dituzte, eta forma organikoak eta geometrikoak elkarren artean artikulatzeko modua aldatzen dute. Kolorea ere modu berri batean landu zuen artistak: hogeiko hamarkadan nahita erabilitako tonu bizien eta deigarrien ordez, urdinak eta bioletak nagusi diren paleta trinko bat baliatu zuen.

1950an *Jaragua* aldizkarirako egin zuen ilustrazioan, Tarsilak *Modeloa* (*O Modelo*) artelanaren motiboa berreskuratu eta eguneratu zuen; 1923an bai pinturan bai marrazkitan landua zuen gai hura. Bertsio berri horretan, iradokizun tropikalek eta elementu apaingarriek ez dute zerikusirik kutsu kubistako egitura geometriko zurrunarekin, eta, bigarren planoan, hiri moderno bateko etxe-orratzak ageri dira 1923ko koadroko paisaia natural estilizatuaren ordez. Tarsilak, Brasilgo eta nazioarteko artearen bilakaeraren berri zuen bezala (bere liburutegiko aldizkariak lekuko), oso gertutik jarraitu zituen bere herrialdeko hiriguneen aldaketak. Bere argitalpen-proiektuetan, marrazkietan eta margolanetan São Pauloren eraldaketa islatu zuen bereziki. Gris-urdinxka koloreko blokeak margotu zituen, etxe zaharren eta landaretza tropikalaren gainetik gero eta luzeago altxatzen zirenak. Kode bisual garaikideenei ere harrera ona egin zien artistak. 50eko hamarkadaren amaieran, abstrakzioak (geometrikoak zein informalistak) unerik gorena bizi izan zuen Brasilgo artista gazteen artean, eta orduan jarri zen abian Brasilia hiriburu berriaren eraikuntza ikaragarria.

Forma geometriko landuagoak edo zabarragoak beharrean, Tarsilak paisaia berriak erabili zituen iraganeko motiboei heltzeko, eta, garai antropofagikoan ez bezala, kutsu errealagoa eman zien. Paisaia horiek antz handia dute Oscar Niemeyer eta beste zenbait arkitekto berritzailek gauzatutakoekin, baita Roberto Burle Marx paisajistak gauzatutakoekin ere.

KRONOLOGIA

RACHEL VALLEGO

Tarsila do Amaral en obrari dagokionean, erreferentziazko aditua Aracy Amaral da. Kronologia hau osatzea posible izan bada haren ikerketa zehatzei esker izan da, zeinak hemen baitaude argitaratuta, besteak beste: Aracy A. Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, Edusp / Perspectiva, São Paulo, 1975; hemen berrargitaratua: Editora 34 / Edusp, São Paulo, 2003.

1886

Tarsila do Amaral irailaren 1ean jaio zen Capivarin (São Paulo). Lydia Dias do Amaral eta José Estanislau do Amaral kafegilearen alaba zen. Sei anai-arrebekin batera, Santa Tereza do Alto, Sertão eta São Bernardo etxaldeetan igaro zuen haurtzaroa. Zenbait etxalderen jabea izaki, Tarsilaren familiak estatus nabarmena zuen São Pauloko kafegileen goi-burgesian. Brasil, garai hartan, herrialde nekazaria zen batez ere, eta kafea zen esportazioproduktu nagusietako bat. Urrezko Legea, esklabotza abolitu zuena, ez zen 1888ra arte aldarrikatu.

Frantziako kulturak itzal handia izan zuen Tarsilaren haurtzaroan, prestakuntzan eta familia-giroan. Frantziatik inportatutako objektuz eta produktuez inguratutik bizi izan zen txikitan. Tarsilak orduko elite brasildarreko neska gazte baten hezkuntza jaso zuen: pianoa eta frantsesa ikasi zituen bere etxe-andereño belgikarraren eskutik.

1902

Lehen aldiz joan zen Europara, bere gurasoekin. Espainian geratu zen bere ahizpa batekin, eta han ikasi zuen, bi urtez, Bartzelonako Jesusen Bihotza barnetegian. Hain justu ere, hantxe margotu zuen bere lehen mihisea, *Jesusen Bihotza* (*Sagrado Coracao de Jesus*, 1904) izenekoa.

1904

18 urte zituela, André Teixeira Pintorekin ezkondu zen, amaren lehengusu urrun batekin, eta 1906an alaba bat izan zuten: Dulce. Hala ere, ez zuen ezkonbizitza zoriontsua izan, eta 1913an banandu zen, bere familia aurka egon arren. Tarsilaren bi ahizpak hilda zeuden ordurako, eta aita oso bihozbera agertu zen; laguntza ekonomikoa eman zion bizirik zuen alaba bakarrari.

1913

Tarsila São Paulora joan zen, eta han, pianoa ikasten ez ezik, margotzen eta

poemak idazten jarraitu zuen.

1916

Pinturan aritu zen buru-belarri, eta William Zadig eta Oreste Mantovani eskultoreekin ikasi zuen modelatzen.

1917

Pedro Alexandrino margolari akademikoaren eskoletara joan zen. Alexandrino artista ospetsua zen; batik bat, kobrezko tresna distiratsuz egindako bodegoiengatik. Haren aholkuari jarraituz, Tarsilak rua Vitórian atondu zuen bere estudioa, eta Alexandrino bertan eskolak ematen hasi zen.

Abenduan, Anita Malfattiren *Exposicao de Pintura Moderna* bisitatu zuen. Gertakari aitzindari hark eztabaida biziak piztu zituen eta modernitate artistikoaren etorrera iragarri zuen Brasilen. Bi artistek ez zuten elkar ezagutu 1920ra arte, Malfattik orduan eman baitzuen izena Alexandrinok Tarsilaren estudioan ematen zituen klaseetan.

1919

Georg Elponsekin pintura ikasi zuen, eta haren bidez jakin zuen kolore hutsak nola landu eta mihisearen gainean zuzenean nola nahasi.

1920

João de Souza Lima piano-jotzaileak eta familiaren lagunak animatuta, Parisera joan zen bizitzera. Frantziako hiriburuan, Académie Julian ikastegian jaso zituen eskolak; biluziei buruzkoak, bereziki. Bestalde, museoetan eta aretoetan ikusi zituen Europako abangoardiako artelanak.

Garai hartan, alaba Londresko barnetegi batean zegoen, eta behin baino gehiagotan joan zitzaion bisitan.

1921

Émile Renarden estudioan agertu zen maiz, eta haren irakaspenak ez zitzaizkion Académie Julianekoak bezain zurrinak iruditzen. Renarden jarraibideak aintzat hartuta, paleta freskoagoa eta trazu libreagoa erabiltzen hasi zen. Abuztuan Espainiara joan zen bidaian.

1922

Tarsilaren *Emakume baten erretratua* —ondoren *Figura (Pasaportea)* [*Figura (O Passaporte)*] izendatua eta urte horretan bertan ekoitzia— Société des Artistes Français aretoan onartu zuten. Apirilaren 30etik ekainaren 30era bitartean egon zen ikusgai, eta gertakari hura izan zen Tarsilaren lanari eginiko lehen aitortza handia.

Otsailaren 13tik 17ra arte, Arte Modernoaren Astea gauzatu zen São Pauloko Udal Antzokian. Diziplina anitzeko ekitaldi erraldoi hark akademizismoa utzi nahi zuen bazterrera, eta identitate kultural nazionala bilatu nahi zuen, modernitate paulista abian jartzeko.

Tarsila ekainean itzuli zen Brasilera, Veneziara bidaiatu eta gero. Anita Malfattik Brasilgo nobedade kulturalen berri ematen zionez, Paulo Menotti del Picchia, Oswald de Andrade eta Mário de Andrade idazleekin harremanetan jarri zen. Haiekin eta Malfattirekin, *Bosten Taldea* (*Grupo dos Cinco*) sortu, eta joera modernistarekin bat egin zuen. Irailean São Pauloko Arte Ederren Aretoa egin zuen erakusketa. *Klaxon* hilabetekarian, hau da, arte modernoari lotutako lehen aldizkari brasildarrean hartu zuen parte. Aldizkari hark bederatzi ale baino ez zituen plazaratu, eta 1922ko maiatzetik 1923ko urtarrilera bitartean egon zen martxan.

Abenduan, Tarsilak alabari eta lau ilobari lagundu zien Londresko barnetegiraino, eta gero Parisera itzuli zen. Oswald de Andrade, Tarsilaren maitale berria, hurrengo hilean elkartu zen berarekin.

1923

Urtarrilean, Tarsila eta Oswald Espainiara eta Portugalera joan ziren. Geroago, Parisera itzuli, eta rue Hégésippe- Moreaun jarri zen bizitzen. Martxotik aurrera, André Lhoteren eskoletara joan zen hiru hilabete inguruz. Maiatzean, bikoteak Blaise Cendrars poeta ezagutu zuen, eta hark ireki zizkien Parisko mundu artistikoaren ateak. Cendrarsi esker, Constantin Brancusi, Jean Cocteau, Georges Braque, Robert eta Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Pablo Picasso eta Léonce Rosenbergekin jarri ziren harremanetan. Udan, Italiara bidaiatu zuten. Urrian, Légerren tailerrari bisita azkar bat egin zion, eta, ondoren, Gleizes margolariarekin ikasi zuen.

Abenduan itzuli zen Brasilera.

1924

Otsailean, Blaise Cendrars Brasilera joan zen Paulo Pradok gonbidatuta. Kafegilea eta idazlea izateaz gain, Arte Modernoaren Asteko mezenasa zen Prado. Tarsila eta Cendrars Rio de Janeiroko Inauterietan izan ziren. Martxoan, *Manifesto da poesia Pau-Brasil* argitaratu zuen Oswaldek, eta Tarsilaren pinturan mugarri kontzeptual bat izan zen adierazpen hori.

Apirilean, Tarsilak, Oswaldek eta bere seme Nonêk, Mário de Andradek, Olívia Guedes Penteadok, René Thiollirrek eta Goffredo da Silva Tellesek Minas Gerais hiri historikoetan igaro zuten Aste Santua. Uztailean, Gobernu zentralaren aurkako altxamendu militarra gertatu zen São Paulon (Revolta Paulista), eta, horren ondoren, armadak hiria bonbardatu eta okupatu zuen. Tarsilak eta Oswaldek Sertãooko etxalde batean hartu zuten babesa. Irailean, Parisera joan zen Tarsila, eta Oswald azaroan elkartu zen harekin. Urte amaieran, Cendrarsen *Feuilles de route I. Le Formose* (Ibilbide-orriak I. Formose) liburua plazaratu zen, Tarsilak ilustratua.

1925

Otsailean, berriz ere Brasilen, Parisen egitekoa zen erakusketa-proiektu batean jardun zuen lanean. Oswalden eta Tarsilaren etxebizitza, Alameda Barão de Piracicabako eraikina, São Pauloko intelektual eta artisten topaleku bihurtu zen. Udan, Au sans pareil argitaletxeak *Pau Brasil* poema-liburua inprimatu zuen Frantziako hiriburuan, Oswalden idazkiekin eta Tarsilaren irudiekin. Abenduan, Europara itzuli ziren biak.

1926

Otsailean, Tarsilak eta Oswaldek, Dulcerekin, Nonêrekin eta beste lagun batzuekin batera, Grezia, Turkia, Libano, Israel eta Egipto ezagutu zituzten, eta, geroago, Erroma bisitatu zuten maiatzaren hasieran, aita santuak Tarsilaren eta Oswalden arteko ezkontza bedeinka zezan. Urriaren 30ean ezkondu ziren, São Paulon. Ekainaren 7an, Tarsilak erakusketa inauguratu zuen Parisko La Boétie kaleko Galerie Percier etxean. Hura izan zen pintorearen bakarkako lehen erakusketa. Marrazkiak eta akuarelak ez ezik, 1924–25ko hamasei margolan aurkeztu zituen, baita *Emakume beltza* (*A Negra*) ere, 1923an margotutako bakarra. Pierre Legrainek egin zizkion markoak. *Kokoa* (*A Cuca*, 1929) margolana, Salon du Francen egindako enkantean saldu ez zenez, Frantziako Estatuko bildumetan sartu zen automatikoki (1928an Musée de Grenobleri esleitu zitzaion). Abuztuan, Tarsila Oswaldekin itzuli zen São Paulora.

1927

Bikoteak Santa Tereza do Altoko etxaldean igaro zuen urtea, eta Tarsilak hantxe margotu zituen *Brasilgo erlijioa I* (*Religiao brasileira I*) eta *Tibouchina* (*Manaca*).

1928

Abaporu margolana egin zuen, Oswaldi urtebetetze-opari gisa eskainitakoa. Artelan horrek mugimendu antropofagikoa inspiratu zion senarrari. Maiatzean, *Manifesto antropofago* argitaratu zen *Revista de Antropofagia* (1928–29) aldizkariko lehen alean. Tarsilak bide onirikoagoari eta surrealistagoari ekin zion *Loa* (*O Sono*), *Ilargia* (*A Lua*), *Urutu* eta *Distantzia* (*Distancia*) margolanetan.

Martxoan Europara itzuli zen, eta, ekainean, Galerie Percierren jarri zuen berriro erakusketa. 1927ko eta 1928ko hamabi margolan eskegi ziren. Beste behin ere, Pierre Legraini eskatu zioten markoak egiteko.

1929

Tarsilak estreinakoz erakutsi zituen koadroak Brasilen: uztailean, Rio de Janeiroko Palace Hotelean, eta, irailean, São Paulon, non 1923–29 epeko hogeita hamabost margolan aurkeztu ziren. Marrazkiak ere jarri zituen ikusgai, baita bere bildumako hainbat lan ere, Brancusi, Giorgio de Chirico, Robert Delaunay, Fernand Léger, André Lhote, Joan Miró, Francis Picabia eta Pablo Picassok sinatutakoak. São Pauloko Pinacoteca do Estado etxeak *Sao Paulo* (1924) koadroa erosi zion. Azaroan, Le Corbusier ezagutu zuen, arkitektoak Brasilera egindako lehen bisitan, eta Tarsilak bere São Pauloko etxean antolatu zion harrera. Urriaz geroztik, kafearen prezioa izugarri jaitsi zen New Yorkeko burtsaren beherakadaren erruz, eta

Tarsilak etxaldea hipotekatu zuen. Urte amaieran, Tarsila eta Oswald banandu egin ziren; izan ere, Pagu ezizenez ezaguna zen Patrícia Galvão idazle gaztearekin maitemindu zitzaion senarra.

1930

Etxaldearen galera eta zailtasun ekonomikoak arintzeko, Julio Prestesek, garai hartan São Pauloko gobernadorea zenak, Estatuko Pinakotekako kontserbatzaile kargua eskaini zion Tarsilari. Hura izan zuen lehen lan ordaindua, baina hilabete gutxiz aritu zen postu horretan, Getúlio Vargasek estatu-kolpea eman baitzuen azaroan.

Martxotik aurrera, *Arte Moderno da Escola de Paris* erakusketan parte hartu zuen. Erakusketa hori Vicente do Rego Monteirok eta Géo-Charlesek antolatu zuten Recifen, Rio de Janeiron eta São Paulon. Martxoa eta apirila bitartean, Tarsilaren bost margolan egon ziren *Exposicao de uma Casa Modernista* (13. irud.) erakusketan. Gregori Warchavchik arkitektoak diseinatutako eraikinean egon ziren ikusgai; alegia, arteen sintesia erakusten duen São Pauloko lehen eraikin modernoan.

Urrian hiru lan aurkeztu zituen New Yorkeko Nicholas Roerich museoan, artista brasildarrei buruzko erakusketa batean.

1931

Bikotekide berriarekin, Osorio Cesar psikiatra eta intelektual ezkertiarrekin hain zuzen, Alemaniara joan zen apirilean, eta handik, ekainean, Sobietar Batasunera. Bidaia finantzatzeko, bere bildumako zenbait lan saldu zituen Tarsilak. Moskuko Mendebaldeko Arte Modernoaren Museo Nazionalean (GMNZI) aurkeztu zituen bere lanak, eta museo horrek *Arrantzalea* (*Pescador*, ca. 1925) margolana erosi zion. Itzulerako bidaian, bikotea Parisen geratu zen, eta udazkenean Salon des Surindépendants delakoan erakutsi ziren Tarsilaren margolanak. Sonia eta Robert Delaunayrekin batera, artistentzako egoitzen eraikuntzan parte hartu zuen Paris inguruan, gotorleku zaharren kokalekuan, eta beste artista batzuekin ere aritu zen, Georges Vantongerlooren zuzendaritzapean, Parisen apartamentu bat eraberritzen.

1932

Martxoan betiko utzi zuen Paris. Uztailean iraultza konstituzionalista piztu zen São Paulon, Getúlio Vargas agintetik kentzeko eta batzar konstituziogile bat deitzeko, baina Vargasek, matxinada baretzea lortu, eta botereari eutsi zion. Sobietar Batasunera egin berri zuen bidaiagatik, Tarsilak hilabete pasatu zuen kartzelan.

Osório Césarrek *Onde o Proletariado Dirige...* entsegua plazaratu zuen, Tarsilaren irudiekin, eta Sobietar Batasunaren antolaketa (osasuna, kultura, hezkuntza, etab.) landu zuen liburuan.

1933

Tarsilak *Langileak* (*Operarios*) eta *Bigarren klasea* (*Segunda classe*) margotu zituen; hau da, eduki soziala duten bere lan nagusiak. Martxoan Montevideora joan zen Osório Cesarrekin. Bernabé Michelena eskultore uruguaitarrak gonbidatu zituen, Gerraren aurkako Batzorde Kontinentaleko presidenteak hain justu. Han, Tarsilak “Emakumea gerraren aurkako borrokan” (“A Mulher na luta contra a Guerra”) hitzaldia eman zuen, eta David Alfaro Siqueiros margolari mexikarra eta haren emazte Blanca Luz Brum idazle eta margolari uruguaitarra ezagutu zituen. Apirilean *Exposicao da Sociedade Pro- Arte Moderno (SPAM)* ekitaldiaren lehen edizioan parte hartu zuen. Uztailean, Clube dos Artistas Modernos (CAM) elkarteak, Flávio de Carvalhok zuzendutako artisten erakunde independenteak, Tarsilak errusiatik ekarritako kartelen bilduma aurkeztu zuen São Paulon, eta, erakusketa zela eta, hitzaldi bat eman zuen. Osoriorengandik banandu, eta Luis Martins ezagutu zuen. Idazle karioka gazte horrek Tarsilak baino hogeita bat urte gutxiago zituen, eta 1951ra arte iraun zuten elkarrekin.

Urrian Rio de Janeiroko Palace Hotelean erakutsi zituen bere lanak, baina salmentak porrot egin zuen.

1934

São Pauloko lehen Arte Ederretako Areto Paulistan egin zuen hurrengo erakusketa.

1935

Rio de Janeiron jarri zen bizitzen Luis Martinsekin, eta sarritan bidaiatu zuen São Paulora. Enkarguzko erretratu ugari egin zituen.

1936

Diario de S. Paulo egunkariko zutabe kulturalak idatzi zituen. Lehenik, astero; 1938tik aurrera, berriz, bi hilean behin. Jarduera horri tarteka eutsi zion, 1956ra bitartean.

1937

Santa Tereza do Altoko etxaldea berreskuratu, eta São Pauloko lehen Maiatzeko Aretoan hartu zuen parte. CAMEk eta SPAMek bultzatutako giro kulturala aberastu zuen ekimen horrek. Azaroan, Getúlio Vargasek Estado Novo erregimena aldarrikatu zuen, eta diktadura 1945era arte egon zen indarrean.

1938

Tarsilak São Pauloko bigarren Maiatzeko Aretoan parte hartu zuen.

1939

São Paulora joan zen bizitzera, Luis Martinsekin batera, eta hirugarren Maiatzeko Aretoan parte hartu zuen; baita *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* erakusketan ere, New Yorkeko Riverside Museum etxean.

1940

Berrogeiko hamarkadan, gai herrikoi eta erlijiosoak alde batera utzi gabe, Tarsilak beste estilo bati ekin zion. Uzta horretakoak dira *Egurgilea atsedean hartzen* (*Lenhador em repouso*, 1940), *Lurra* (*Terra*, 1943), *Udaberria* (*Bi figura*) [*Primavera* (*Duas figuras*), 1946] eta *Hondartza* (*Praia*, 1947). Horietan guztietan, badirudi tamaina handiegiko gorputzak jabetzen direla paisaia liluragarriez. Estutasun ekonomikoak arintzeko, Ituko Museu Republicanok eskatuta, kutsu akademikodun zenbait erretratu margotu zituen São Paulo estatuan. Pertsona historiko famatuak irudikatu zituen koadro haietan.

1941

Tarsilak Feira Nacional de Indústriaseko lehen Arte Aretoan parte hartu zuen, São Paulon.

1944

Erakusketa kolektibo hauetan aritu zen: *Exposicao de Arte Moderna*, Belo Horizonten, Juscelino Kubitschek alkateak sustatua; *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, Londresko Royal Academy of Arts etxean, Royal Air Force armada babesteko; eta *Pintores norte-americanos e brasileiros*, São Paulon eta Rio de Janeiron.

1945

20 *artistas brasilenos* erakusketan parte hartu zuen, Montevideon, Buenos Airesen eta La Platan. Bi grabatu egin zituen Oswald de Andraderen *Poesias Reunidas* liburua ilustratzeko.

1946

Tarsilaren eta beste zenbait margolariren obra *Pintura contemporanea brasileira* erakusketan egon zen ikusgai, Santiagon eta Valparaision (Txile). Era berean, Ana Mariak eta Pasquale Nino Fiocckak sortutako Domus galeriaren inaugurazioan erakutsi zituen koadroak. Horixe izan zen, hain zuzen ere, Brasilgo arte modernoari buruzko estreinako erakusketa.

1947

Hainbat ilustrazio egin zituen *O Estado de Sao Paulo* egunkariarentzat.

1950

Sérgio Milliet arte-kritikari eta São Pauloko Museu de Arte Moderna (MAM-SP) erakundeko zuzendariak *Tarsila: 1918–1950* erakusketa antolatu zuen; artistak *Emakume beltza* (1923, 20. irud.) eman zion museoari, eta André Dreyfus doktoreak gauza bera egin zuen *Basoa* (*Floresta*, 1929, kat. 79) lanarekin. Biak ala biak Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulon (MAC-USP) daude gaur egun.

1951

Urria eta abendua bitartean egiten den São Pauloko Biurtekoaren lehen edizioan, Brasilen ordezkari hautatu zuten Tarsila. *E.F.C.B. (Brasilgo trenbide nagusiak)* [*E.F.C.B. (Estrada de ferro central do Brasil)*, 1924] margolanak sari bat irabazi zuen, eta MAM-SPren bilduman sartu zen horri esker.

1952

1922ko Arte Modernoaren Astearen hogeita hamargarren urteurrenaren harira, MAMSP museoak oroitzapenezko erakusketa bat antolatu zuen, eta bertan parte hartu zuen Tarsila do Amaralek [gaur egun, funtsak hemen daude: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)].

1953

Sérgio Millietek *Tarsila* entsegu kritikoa plazaratu zuen, MAM-SPren eskutik. Margolariak São Pauloko bigarren Biurtekoan esku hartu zuen.

1954

São Paulo hiriaren laugarren mendeurrena ospatzeko, *Prozesioa (panela)* [*Procissão (painel)*] fresko handia margotu zuen. Ibirapuerako parkeko Pavilhão de História eraikinean egon zen ikusgai.

1956

Livraria Martins argitaratzailearen enkarguz, *Macunaimaren bataioa* (*Batizado de Macunaima*) margotu zuen Mário de Andraderen *Macunaima* eleberriaren omenez.

1957

1955ean presidente hautatu zuten Juscelino Kubitscheken gobernupean, Brasília hiriburu berriaren eraikuntza hasi zen. Lucio Costa eta Oscar Niemeyer arkitektoek jardun zuten horretan, eta 1960an inauguratu zen.

Tarsilak *Arte moderno en Brasil: esculturas, pinturas, dibujos, grabados* erakusketan parte hartu zuen Buenos Airesko Arte Ederren Museo Nazionalean.

1960

MAM-SPek abenduan inauguratutako *Contribuição da mulher as artes plásticas no país* erakusketan, Tarsila izan zen partehartzaileetako bat.

1961

Santa Tereza do Altoko etxaldea saldu, eta São Paulon jarri zen bizitzen.

1963

Areto bat eskaini zioten MAM-SPren zazpigarren Biurtekoan.

1964

Beste artista batzuekin batera, Brasil ordezkatu zuen Veneziako XXXII. Biurtekoan. Estatu kolpe militar batek diktadura bat ezarri zuen berriz Brasilen.

1965

Eroriko baten ondoren, bizkarrezurreko ebakuntza bat egin zioten Tarsilari, eta paraplegiko geratu zen.

1966

Dulce alaba diabetesaren ondorioz hil zen, hirurogei urte zituela.

1969

Aracy A. Amaral arte-zaintzaileak eta -ikertzaileak *Tarsila 1918–1968* erakusketa antolatu zuen Rio de Janeiroko Museu de Arte Moderna etxean eta MAC-USPn. Bizirik zegoen artean, hura izan zen artistari eskainitako azken erakusketa handia. Behin erakusketa gauzatuta, Rio de Janeiroko Museu Nacional de Belas Artesek erosi zuen *Autorretratu (Manteau rouge)* [*Autoretrato (Manteau rouge)*, 1923] margolana.

São Pauloko Instituto de Estudos Brasileiros eskolak Mário de Andraderen bilduma erosi zuen. Han zeuden, besteak beste, *Mário de Andraderen erretratu* (*Retrato de Mario de Andrade*, 1922), *Emakume beltza* lanerako estudioa (1923) eta *Papaiondo* (*O Mamoeiro*, 1925). Hala eta guztiz ere, urtearen amaieran bere lanen ehuneko laurogeita hamar baino gehiago zeuden Tarsilaren eskuetan.

1970

Artearen merkatua une gorenean zegoen, eta Tarsilaren obra enkanteetan goraipatu zuten *brasildartasunaren* ikur gisa. São Pauloko gobernuak hamahiru margolan erosi zituen zuzenean, Campos do Jordãoko Boa Vista jauregian kokatzeko. Haien artean zeuden *Autorretratu I* (*Autoretrato I*, 1924), *Brasilgo erlijioa I* (1927) eta *Langileak* (1933). São Pauloko Fundação Armando Álvares Penteadore Museum de Arte Brasileira etxeak *Vera Vicente de Azevedoren erretratu* (*Retrato de Vera Vicente de Azevedo*, 1937) erosi zuen.

1971

São Pauloko Collectio galeriak Tarsilaren grabatuak eman zituen argitara.

1972

1922ko Arte Modernoaren Asteak berrogeita hamar urte bete zituela eta, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand erakundeak erakusketa handi bat antolatu zuen urtemuga ospatzeko. Tarsila inauguraziora joan zen.

1973

Tarsila do Amaral urtarilaren 17an zendu zen São Paulon, 87 urterekin.