



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## AMADEO DE SOUZA CARDOSO

1997

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Fundación Juan March

Castello, 77 - 28009 Madrid



CENTRO DE ARTE MODERNA  
JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



AMADEO  
DE SOUZA  
CARDOSO





AMADEO  
DE SOUZA  
CARDOSO

AMADEO  
DE SOUZA  
CARDOSO

Fundación Juan March

Fundación Juan March

1907



# AMADEO DE SOUZA CARDOSO

16 de enero – 1 de marzo, 1998

Fundación Juan March

**com** CENTRO DE ARTE MODERNA  
JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO  
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

## ÍNDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN .....	5
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, PINTOR CUBISTA Por Javier Maderuelo .....	7
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO Y EL PRIMER MODERNISMO PORTUGUÉS Por Antonio Cardoso .....	13
PINTURAS .....	21
ACUARELAS .....	64
DIBUJOS .....	74
BIOGRAFÍA Por Joana Cunha Leal .....	78
CATÁLOGO .....	82

CUBIERTA: PINTURA (Brut 300 TSF), c. 1917

Con la colaboración de **IBERIA** 

La Fundación Juan March y la *Fundação Calouste Gulbenkian* de Lisboa, a través de su *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*, presentan por primera vez en España la obra del artista portugués Amadeo de Souza-Cardoso (Manhufe, 1887 - Espinho, 1918).

Amadeo de Souza-Cardoso, que realizó frecuentes viajes a España, permaneció durante varios años en París donde conoció las vanguardias artísticas de comienzos de siglo, introduciéndose en los círculos literarios del momento y entrando en contacto con destacados artistas como Anglada Camarasa, Modigliani, Brancusi, Archipenko, Juan Gris, Robert y Sonia Delaunay, entre otros.

Desarrolló una gran capacidad para asimilar las nuevas tendencias y proceder sistemáticamente a su experimentación. Es por tanto difícil catalogar su obra dentro de un estilo concreto; sin embargo es notable su proximidad al cubismo, al futurismo y a la abstracción. Aunque escasamente conocido, debido en gran parte a su breve vida, Amadeo de Souza-Cardoso obtuvo en su época un considerable reconocimiento, exponiendo en el *Salon des Indépendents* de París en los años 1911 y 1912, y en el *Armory Show* de Nueva York en 1913.

La muestra ofrece una selección de 54 obras del artista, pinturas, acuarelas y dibujos, que describen su variada y vertiginosa trayectoria plástica. Esta exposición trata de contribuir también al protagonismo cultural que Portugal adquiere este año como sede de la Exposición Mundial 98 en Lisboa y país invitado en la presente edición de ARCO en Madrid. Con motivo de esta muestra de Souza-Cardoso, la Fundación Juan March organiza y ofrece sendos ciclos de conferencias y conciertos.

La Fundación Juan March desea agradecer al *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*, *Fundação Calouste Gulbenkian* su iniciativa e indispensable colaboración en la organización de esta exposición, a su administrador general, Pedro Tamen y en especial a su director, Jorge Molder, y a todo su equipo, que han hecho posible este proyecto. Asimismo, expresamos nuestro más sincero agradecimiento al Museo de Chiado de Lisboa, al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso de Amarante y a su director, Antonio Cardoso, autor de un ensayo para el catálogo, y a Javier Maderuelo, asesor de esta exposición, quien también contribuye con un escrito suyo. Agradecemos a los coleccionistas privados su generosa participación en esta muestra.

Madrid, enero 1998.



Amadeo de Souza-Cardoso, 1916.

## AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, PINTOR CUBISTA

Javier Maderuelo

*Profesor de Estética de la Universidad de Valladolid.*

**A**l presentar, por primera vez en España, una exposición antológica de Amadeo de Souza-Cardoso no se muestra únicamente un conjunto de cuadros de un artista escasamente conocido sino que se pone en evidencia, aunque sea indirectamente, el problema de las innumerables lagunas que aún sufre la historiografía del arte contemporáneo. En este sentido, la exposición va mucho más allá de ser una mera muestra para solaz de espectadores curiosos, porque algunos de los cuadros que aquí se pueden contemplar reclaman la necesidad de una revisión crítica de los paradigmas sobre los que se ha compuesto y escrito la historia del arte contemporáneo.

\* \* \*

Desde principios de siglo, cientos de jóvenes de los más lejanos países que querían ser pintores, escultores o escritores acudieron a París. Ese lugar, que permitía vivir con una cierta despreocupación moral, era la meta física, pero ellos formaban dentro de París una ciudad aparte, vivían agrupados según sus nacionalidades y afinidades estéticas, llevaban una vida bohemia marcada por las privaciones económicas. Sin embargo, ese tipo de vida, carente de las comodidades burguesas que habían dejado atrás, les permitía comportarse desprejuiciadamente, sin someterse a normas, horarios o compromisos sociales que, en muchos casos, eran eludidos en virtud de haber conseguido el estatuto de «artista».

Este ambiente de transgresión era necesario, en cualquier caso, para el desarrollo de un arte vanguardista que debería ser capaz de romper con las normas de las academias en que muchos de ellos se habían matriculado para tranquilidad de sus familias.

A finales de 1906, Amadeo de Souza-Cardoso, con diecinueve años recién cumplidos, acude también a París. Se instala en Montparnasse, uno de los focos de la bohemia, donde convive con el círculo de artistas y estudiantes portugueses. En este ambiente decide dedicarse a la pintura y, en 1909, toma lecciones de Hermèn Anglada-Camarasa, pintor simbolista próximo al grupo barcelonés que se reunía en *Els Quatre Gats* y fuertemente influido por la *Secession* vienesa.

A pesar de que en el *Salón de Otoño* de 1905 los fauves habían presentado ya su obra y de que en 1907 Picasso comienza a dar los primeros pasos en el cubismo, elegir a Anglada Camarasa como profesor era abrazar una de las opciones más avanzadas frente a la enseñanza que se impartía en el resto de las academias, que no se podían substraer a la atracción del impresionismo y sus secuelas. Un cuadro como *París café*, que data de 1908, cuando está comenzando a pintar, nos muestra ya a un

artista que se ha interesado por el post-impresionismo, que conoce a Degas y Toulouse-Lautrec, que abraza la modernidad.

Amadeo de Souza-Cardoso es, sin duda, un artista muy dotado, con una inmensa capacidad de observación, que va abriendo los ojos a todo lo que se exhibe en los salones y que, además, está dispuesto a experimentarlo personalmente.

Es sorprendente ver cómo en 1910 este joven aprendiz de artista pinta unos paisajes esquemáticos reduciendo los volúmenes de montes y edificios a planos, lo que demuestra un intento de asimilación de las técnicas del cubismo en un momento aún muy temprano, apenas un año después de que Picasso hubiera pintado sus paisajes en Horta y Braque *El castillo de La-Roche-Guyon*.

Ciertamente estos paisajes de Amadeo de Souza-Cardoso no son comparables en calidad e interés a los de los grandes maestros del cubismo, pero tampoco son copias miméticas ni serviles imitaciones de los recursos plásticos del cubismo. Esta precoz intuición le caracteriza como un artista inquieto que busca, que es capaz de realizar un trabajo intenso y vertiginoso que revela un potencial plástico inagotable. Estas cualidades le permitirán, en los breves años de su vida activa, estar muy próximo a todas las vanguardias que se fueron fraguando en París.

En la Academia Viti, en la que enseñaba Anglada Camarasa, conocerá a María Blanchard que, probablemente, fue quien le puso en contacto con Juan Gris, pero además fue muy amigo de Amadeo Modigliani, quien expuso en su estudio siete esculturas en 1911.

Tras darse cuenta del lastre que suponía formar parte del grupo de portugueses de Montparnasse, va a ampliar su círculo de amistades acercándose en 1911 a otros extranjeros muy próximos al cubismo, como el rumano Brancusi, compañero de estudio de Modigliani, el escultor ruso Archipenko, el mexicano Diego Rivera y el matrimonio Robert y Sonia Delaunay, ella rusa de nacimiento. Sin embargo, ser admitido de pleno derecho en alguno de los grupos cubistas, como, por ejemplo, en las reuniones en casa de Gertrude Stein o en las veladas dominicales del grupo de Puteaux, que se celebraban en el taller de los hermanos Duchamp, no debía ser nada fácil, ya que la pertenencia a uno de estos grupos requería cierta complicidad y una sumisa participación en el reparto de sus favores y negaciones.

Junto a estos nuevos amigos, la obra de Amadeo de Souza-Cardoso no pasa desapercibida. Expuso en el *Salon des Indépendants* de los años 1911 y 1912, donde sus cuadros llamarán la atención del pintor americano Walter Pach, próximo a los círculos de Gertrude Stein y los hermanos Duchamp, quien mostrará cuadros de Amadeo a Arthur B. Davis y Walt Kuhn<sup>1</sup> cuando éstos pasan por París en 1912 para gestionar las obras que formarán la primera *Exposición Internacional de Arte Moderno*, que se celebrará en Estados Unidos en 1913, la famosa exposición que hoy conocemos con el nombre de *Armory Show*.

Davis y Kuhn, acompañados de Walter Pach, que hizo de introductor en los cenáculos parisinos, visitaron los talleres de Brancusi, Picabia, los hermanos Duchamp y al marchante Ambroise Vollard, entre otros, y acordaron incluir en la exposición ocho obras de Amadeo de Souza-Cardoso.<sup>2</sup>

Amadeo fue pasando del lógico rechazo que le produjo en un principio la contemplación de cuadros cubistas, a una lenta y difícil asimilación de sus fórmulas plásticas hasta convertirse en un pintor

formalmente cubista. Pero no se conformó con instalarse en «el estilo», en este sentido Amadeo expresa, en una carta a su tío Francisco, escrita posiblemente en 1912, la necesidad de afianzar su personalidad e individualismo frente (en el caso que se menciona en esa carta) al impresionismo triunfante: «*Un individuo ciegamente llevado por la mano de otro es seguramente un sin individualidad, un medroso, en suma - un ciego*».³

Muchos de sus cuadros, desde 1912, van a sufrir la influencia más o menos acusada del cubismo en cuanto a la descomposición y dislocación de las figuras, la organización de la superficie del cuadro en planos, la ausencia de foco en la iluminación, la aparición de un sentido analítico de las formas (desde 1914), incluso, la adopción de algunos temas específicos de la iconografía cubista, como los instrumentos musicales (desde 1914), y, a partir del año 1915, las palabras y fragmentos tipográficos que caracterizan los bodegones cubistas, llegando a titular uno de sus cuadros, fechado hacia 1913, *Pintura cubista*.⁴

La obra de Amadeo de Souza-Cardoso fue evolucionando sorprendentemente espoleada, sin duda alguna, por el inmenso raudal de propuestas que en esos años se daban a conocer en París. Casi desde el principio, el cubismo se presentó como una teoría pero no como un «estilo» propiamente dicho, pues si nos fijamos en la evolución de Picasso y Braque entre 1907 y 1914, ambos pasan por varios «estilos cubistas» diferentes que ahora reconocemos claramente con calificativos como primitivista, cezanniano, analítico, hermético, sintético y *collagista*; mientras que el cubismo, en manos de otros pintores, dará origen a diferentes tendencias, como el orfismo, el maquinismo, el purismo y las diferentes derivaciones del cubo-futurismo y el simultaneismo que fueron apareciendo en otros países.

Amadeo de Souza-Cardoso, para su desgracia historiográfica, no se adscribió a ninguno de los cenáculos donde se gestaron estos «estilos cubistas», él ensayará un poco de todo y se decantará, por afinidades de amistad personal, hacia el orfismo que practicaban los Delaunay, lo que le conduce a la abstracción, y, por otra parte, hacia el futurismo, cuyas obras tiene ocasión de contemplar en la exposición futurista que se presentó en París en 1912, donde conoce a Gino Severini y Umberto Boccioni.

Sin embargo, una carta de Amadeo a su tío Francisco, fechada el 3 de agosto de 1913<sup>5</sup>, revela nuevamente su voluntad de individualidad así como el persistente recelo que aún le provocan el cubismo y el futurismo.

La primera guerra mundial sorprende a Amadeo de Souza-Cardoso en Barcelona, lo que le impide volver a París, regresando a su casa familiar de Manhufe, en el medio rural de Portugal. Allí trabajará intensamente, sin distracciones, pero en un aislamiento forzoso. Lejos de la influencia cotidiana de los artistas vanguardistas y del ambiente de París, Amadeo seguirá asimilando, sintetizando y depurando lo visto y aprendido, ensayando nuevos caminos personales. Esta soledad sólo se vio aliviada por el contacto epistolar con Sonia y Robert Delaunay, que se habían exiliado a Portugal, con los que prepara el proyecto de una *Corporation Nouvelle* que debería organizar exposiciones y editar álbumes, y por el contacto establecido con el poeta y pintor Almada Negreiros, quien acusaba también la influencia del cubismo y el futurismo, como lo demuestran sus colaboraciones en las efímeras revistas *Orpheu* y *Portugal Futurista*, donde publicó unos corrosivos «ultimátum» junto a Fernando Pessoa, que firmaba con el heterónimo de Álvaro Campos.⁴

Durante los años que pasa en Manhufe, el influjo de los Delaunay le conduce hacia el orfismo, la pintura pura y la abstracción, mientras que su relación con Almada y los colaboradores de *Orpheu* acentúa sus

simpatías hacia el futurismo, haciéndose evidente entonces, a finales de 1916, un decidido cambio de apreciación en Amadeo que se manifiesta en la presentación de una exposición de cuadros suyos en Lisboa bajo el título de *futurista*.

Entre 1915 y 1916 aparece un tema muy recurrente en su pintura: las ventanas, que podría ser contemplado como una interpretación muy personalizada de *Les fenêtres* de Robert Delaunay, tema que dio origen al poema-prefacio homónimo (1911) de Apollinaire.

En sus últimas pinturas, fechadas en 1917, encontramos espacios muy fragmentados y descompuestos en los que dominan disposiciones propias de la técnica del *collage*. Son cuadros pintados al óleo en los que aparecen superficies planas que presentan distintos tipos de texturas y rugosidades, palabras, letras y números sueltos, y pequeños objetos y fragmentos de espejos pegados al cuadro que tienen un sentido próximo a los últimos *collages* cubistas de Picasso, lo que supone que ha seguido avanzando por diferentes caminos que merodean siempre las ideas del cubismo.

\* \* \*

¿Por qué es tan escasamente conocido Amadeo de Souza-Cardoso? ¿Por qué no está presente su obra en los manuales de historia del arte contemporáneo? Los más cándidos pueden pensar que fue un artista que murió muy joven, que no tuvo muchas oportunidades de mostrar su obra durante su breve vida, que tras su muerte, al quedar la obra casi totalmente en el reducido ámbito familiar, siguió sin exhibirse y que, por todas estas razones, no ha podido ser conocida fuera de círculos muy restringidos de Lisboa o Amarante antes de 1958. Pero estas razones, que sin duda pesan mucho, no deberían haber sido motivo para cosechar un silencio tan prolongado.

El arte, e incluso cada una de las obras de arte, lo constituyen fenómenos muy complejos que se resisten a ser reducidos a esquemas sencillos. Sin embargo, los historiadores, en su afán por hacer comprensibles las obras, establecen categorías formales que les permiten distinguir estilos y tendencias de los que, a la larga, se destilan cómodos tópicos y etiquetas que, como unas anteojeras, dirigen nuestra mirada hacia ciertos puntos focales despreciando lo que escapa a la trayectoria previamente trazada.

Si atendemos a las clasificaciones más tópicas de la historiografía, la obra de Amadeo de Souza-Cardoso fluctuaría errante en una amplia gama entre el *art nouveau* y el cubismo, entre el expresionismo y el futurismo. Una mirada rápida por su obra nos dejaría la impresión de que, tal vez debido a su corta vida, no logró llegar a definir un estilo concreto que caracterice su manera de pintar. Sin embargo, esto no es exactamente así. Este tipo de juicios responden a una visión formalista totalmente inadecuada a la hora de estudiar un periodo de la práctica de la pintura que, precisamente, pretendió superar las ataduras formales a las que, hasta entonces, estaban sometidas las artes.

Amadeo de Souza-Cardoso fue un *vanguardista* puro y coherente, un explorador de territorios no hollados con anterioridad. Pero los estilos no son acuñados por los artistas, son meras clasificaciones arbitrarias de la historiografía ideadas para simplificar y focalizar las complejidades del arte.

La modernidad, como nos ha enseñado Picasso, no consiste en esclavizarse a una manera de hacer sino en disponer de libertad para abolir las relaciones convencionales de la representación, para erigirse,

utilizando el término militar con el que se expresaba Baudelaire, en «vanguardia» de esa lucha por conquistar la autonomía de cada uno de los elementos plásticos.

Un detalle que pone de manifiesto el talante netamente vanguardista de la obra de Amadeo, por encima de los estilos y las academias de la modernidad, es la evolución de su firma. En 1914 construye un estarcido para estampar su firma en los cuadros, en vez de efectuar el gesto caligráfico con el que los artistas personalizan y legitiman su trabajo. El hecho de utilizar un estarcido le sitúa en una posición realmente avanzada en la vanguardia ya que supone, por una parte, una mecanización o tecnificación del rasgo más personal, la firma, en el mismo momento en que los futuristas apuestan por la técnica y recrean la idea de la máquina como mito de la modernidad, y, por otra parte, supone una especie de negación de la autoría, tema que será explotado conscientemente por primera vez por Marcel Duchamp cuando en 1917 firma y fecha un urito de cerámica esmaltada, fabricado por las industrias R. Mutt, cuestionando quién es el autor de la obra. Esta acción mecánica de la estampación de la firma da una idea de la auténtica posición que Amadeo de Souza-Cardoso debe ocupar en la historia de la vanguardia artística del siglo XX.

Pretender establecer si la obra de Amadeo se puede encasillar en el cubismo o en el futurismo, si fue más órfico que abstracto, no tiene ahora el más mínimo interés. Fue un forjador de la vanguardia que, sin estar adscrito a la bandera de ninguna «escuela» concreta, ayudó con su obra a la extensión del cubismo y el futurismo. Un movimiento artístico no lo forman sólo sus líderes. Picasso y Braque no hubieran conseguido implantar con fuerza el cubismo si sus ideas y realizaciones no hubieran sido adoptadas, discutidas, extendidas y desbordadas por una tropa de artistas vanguardistas, entre los que ocupa su lugar Amadeo de Souza-Cardoso.

Es, por eso, sorprendente comprobar su olvido. La historiografía del cubismo surgió con el propio movimiento: Albert Gleizes y Jean Metzinger publicaron en 1912 *Du cubisme*, y Apollinaire, un año después, *Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques*<sup>7</sup>; ellos, como protagonistas y testigos directos de la aventura dejaron constancia de quiénes formaban el grupo cubista.

Apollinaire, en su libro, nomina como pintores cubistas a Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Léger, Picabia, Marcel Duchamp y al escultor Duchamp-Villon, dándose la paradoja de que, por razones sentimentales, incluye en la nómina cubista de su libro a Marie Laurencin, cuya pintura dista mucho de llegar a serlo, y deja fuera a Robert Delaunay. En una «Nota» final distingue Apollinaire cuatro tipos de cubismo: científico, físico, órfico e intuitivo, ampliando esta lista con cuarenta nombres más, muchos de ellos de circunstancias, entre los que se encuentran fauvistas y futuristas.<sup>8</sup>

Como señala Valeriano Bozal: «Naturalmente, el texto de Apollinaire tiene poco que ver con lo que será posteriormente el cubismo»<sup>9</sup>, pero estos testimonios, avalados por la autoridad de sus autores, serán tomados y manoseados en todas las historias posteriores, y quienes no fueron nombrados en aquellos textos fundacionales no lograrán aparecer posteriormente. Así, para Guillermo de Torre, el primer grupo cubista quedó constituido en 1909 por Picasso, Braque, Gleizes, Delaunay, Herwin, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Metzinger, Picabia, Kupka y los escultores Archipenko y Brancusi.<sup>10</sup> Después se añadieron Louis Vauxcelles, Marcoussis y Czaky (1910), y más tarde, Juan Gris, con quien se cierra para de Torre el grupo de elegidos. No es, por lo tanto, de extrañar que incluso un estudio tan exhaustivo como el de John Golding<sup>11</sup>, que aporta algunos datos nuevos, ignore la obra de Amadeo de Souza-Cardoso. Bien es cierto

que este libro vio la luz por primera vez en 1959, mientras que la primera exposición antológica de Amadeo se presentó en 1958, cuando ya el ensayo de Golding estaba concluido.

Sólo ahora, cuando sentimos la necesidad de revisar aquellas «verdades reveladas» por los testigos y matizar algunos extremos de la «historia establecida», empieza a surgir el nombre de Amadeo de Souza-Cardoso unido indisolublemente al cubismo. En este sentido, es gozoso comprobar cómo Simón Marchán, refiriéndose a la extensión de la vanguardia cubo-futurista, indica que «no puede seguir silenciándose nombres como los de (...) el portugués Amadeo de Souza-Cardoso»; mientras que Juan Manuel Bonet califica a Amadeo claramente de «Pintor cubista y figura clave de la vanguardia lusa»<sup>12</sup>, lo que presagia un giro historiográfico que conducirá a la recuperación de su figura y el reconocimiento de su obra.

#### NOTAS

1. Presidente y secretario, respectivamente, de la recientemente fundada Asociación de Pintores y Escultores Americanos.
2. Tres de estas obras fueron adquiridas por Arthur Jerome Eddy y algunas de ellas han sido exhibidas en Estados Unidos en 1922, 1932, 1944 y 1963.
3. Carta reproducida en: 1887-1987 Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987, (cat. exp.), pág. 65.
4. No hay constancia de que el título Pintura cubista, con el que se presenta el cuadro en público por primera vez en 1958, haya sido asignado por Amadeo o impuesto con posterioridad, como sucede tantas veces, sin embargo, sea quien sea su bautista, no deja de ser significativo el calificativo de "cubista".
5. Carta reproducida en: 1887-1987 Centenário..., op. cit., pág. 69.
6. Estas actividades quedan brevemente reseñadas en: HULTEN, Pontus (ed.): Futurismo & Futurismi, Bompiani, Milán, 1986, págs. 413, 531, 535 y 577. Además, en esta publicación se reproducen dos obras de Amadeo de Souza-Cardoso en la pág. 360.
7. Véase: GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean: Sobre el cubismo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia y otros, Valencia, 1986. (1ª ed. en francés 1912); y APOLLINAIRE, Guillaume: Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas, Visor, Madrid, 1994. (1ª ed. en francés 1913); existe también una edición en español en Buenos Aires, 1964.
8. APOLLINAIRE, Guillaume, op. cit., pág. 86.
9. BOZAL, Valeriano: "Apollinaire y el cubismo", en: APOLLINAIRE, Guillaume, op. cit., pág. 93.
10. DE TORRE, Guillermo: Apollinaire y las teorías del cubismo, Edhasa, Barcelona, 1967, pág. 84. (1ª ed. Poseidón, Buenos Aires, 1946).
11. GOLDING, John: Cubism. A history and an analysis (1907-1914), Faber and Faber, Londres, 1959. Ed. en español: El cubismo. Una historia y un análisis, Alianza, Madrid, 1993.
12. MARCHÁN, Simón: Fin de siglo y los primeros "ismos" del siglo XX (1890-1917), Espasa Calpe, Madrid, 1994, pág. 551. BONET, Juan Manuel: Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936), Alianza, Madrid, 1995, pág. 579.

## AMADEO DE SOUZA-CARDOSO Y EL PRIMER MODERNISMO PORTUGUÉS

Antonio Cardoso

Facultad de Letras de la Universidad de Oporto

Director del Museo Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante.

**E**n sus rupturas y en la condición periférica de un país como Portugal, el Modernismo portugués sólo se entiende a través de Amadeo de Souza-Cardoso, en una práctica y en un vértigo, con los ritmos de París, y de Almada Negreiros y Guilherme de Santa-Rita, en estos *años 10*; en la actitud, en los contrapuntos a las sensibilidades nacionales e, incluso, en el espectáculo de los excesos.

Amadeo representa hoy, junto con Vieira da Silva y ciertamente Paula Rego, una de las principales referencias de la pintura portuguesa de este siglo, en su visión internacionalista y en sus nada desdeñables como explícitas raíces nacionales.

Amadeo de Souza-Cardoso nace en 1887 en la casa de Manhufe, a escasos kilómetros de Amarante, pequeña ciudad entre río y sierra a medio centenar de kilómetros de Oporto, en el seno de una burguesía terrateniente; con las aculturaciones de la época y los avatares del Ochocientos, visibles en la torrechimenea de la casa, en busca de genealogías y en sus alteridades: por ella se cuele el humo y los olores de las resinas y del ahumadero, al calor del hogar y la cadencia del rosario...

La cocina, *La Cocina de Manhufe*, es el corazón de la casa y su *mundus*, por definición antropológica y por la arquitectura y sus usos. Al son de las escopetas, cuando llegan los cazadores y las vastas jaurías, el cinturón y el hurón, los trofeos de caza (las liebres, los conejos, las perdices que tiñen el suelo de granito) y los galgos heráldicos, metiendo el hocico, como focas domesticadas, sobre las brasas templadas, junto al recostadero...<sup>1</sup>

El clan de Manhufe -en donde crecerán los nueve hijos- detenta un sentido pragmático y utilitarista por parte del padre, siempre entre las cepas que eclosionan "en su función creadora" y los lazos con la burguesía comercial de Oporto; y el más alto idealismo de la madre, de la abuela materna y de tío Francisco, (apasionado por los toros y los caballos, y las lidias reales, allí, al lado, en la casa del Ribeiro, en los descansillos, a ras del terrero del picadero, y con balcón corrido, al sur, sobre columnatas).

Amadeo hizo sus estudios secundarios en el Liceo de Amarante, en las instalaciones conventuales (en ellas está hoy el Museo que lleva su nombre); mostrando más vocación hacia los estudios superiores en el ámbito del derecho que hacia las artes.

Aún durante el curso escolar de 1905-1906 asiste a la Academia de Bellas Artes de Lisboa con la intención de seguir la carrera de arquitectura. La enseñanza artística conserva allí las marcas retrógradas del academicismo, la práctica repetitiva de las estampas y de los modelos, con los mismos profesores que aún prolongaban el naturalismo, que desbordaba las paredes del viejo convento de San Francisco.

Estábamos en la época de las opciones ruralistas del pintor José Malhoa, sin elementos de erudición, o de Columbano, con su galería de retratos y de sombras y su admiración por Velázquez –y que habrían de constituirse en los referentes artísticos sociológicamente dominantes en el país, con una burguesía comprometida con sus orígenes rurales–.

La ciudad, “compendio de la torpeza nacional”<sup>2</sup>, experimentaba y se hacía eco de la liturgia finisecular, y el país anunciaba los estertores de la Monarquía (con un rey artista) entre las disensiones de los monárquicos, la crisis del “Rotativismo” y las obstrucciones y la retórica de los parlamentos, las huelgas de los trabajadores y estudiantes y la ascensión de las fuerzas republicanas.

Es en este clima en el que Amadeo, en su pletórica juventud, pone rumbo hacia París (instalándose en Montparnasse), “única esperanza” –como dirá el escritor Manuel Laranjeira, amigo de Unamuno y de Pascoaes<sup>3</sup>–, tal como ya lo habían hecho otros artistas y becados portugueses, para continuar sus estudios de arquitectura, asistiendo al taller de Godefroy y de Freynet. (En ese año llegaron a París Juan Gris, Severini y Modigliani...)

Si los dibujos de arquitectura están documentados entre abril y mayo, sus primeras caricaturas parisinas son ya de finales de 1906. La camaradería con otros pintores portugueses (Eduardo Viana, Manuel Bentes y Emmérico Nunes), el viaje a Bretaña con los dos primeros en el otoño de 1907 (y la acuarela allí pintada), todo ello parece indicar que se está acercando a la pintura con ánimo de exclusividad, asistiendo a la Academia Viti dirigida por el español Anglada Camarasa.<sup>4</sup>

Las primeras pinturas, de 1907 a 1909, son ejercicios (*pochades*) todavía con señales naturalistas pero ya advirtiendo una soltura en la pincelada y una libertad en la factura y el empaste; con tema y referencias parisinas (Figs. 1 y 2) pero también norteños (marinas, paisajes costumbristas) que se relacionan con las vacaciones pasadas en Portugal a finales de 1907.

Una caligrafía obsesiva de variadas fuentes que va desde la iconografía del adolescente (mujeres fatales, lánguidas y perversas, a veces místicas y pre-rafaelitas como la Héglon y las Cléos de Mérope) hasta el Art Nouveau, los dibujos de Beardsley (y de Baskt, de los *Ballets Rusos*), pasando por el decorativismo de Anglada y de los maestros japoneses, por el primitivismo de Rousseau y las mutuas aproximaciones a Modigliani; todo ello conforma el panorama de los dibujos de Amadeo desde 1910 hasta 1912.

Los más antiguos, sobre todo los desnudos, con valores escultóricos, atestiguan las múltiples relaciones entre Amadeo, Brancusi y Modigliani<sup>5</sup>; otros de estos dibujos no llegarán a adquirir significado relevante en la obra de Amadeo, pero se considerarán como etapas en su vinculación con la pintura.

Su linealidad y el preciosismo manierista ya presente preludian el álbum *XX Dessins*, de 1912 (o incluso las ilustraciones de *S. Julien L'Hospitalier*, de Flaubert, en las mismas fechas), en los que las marcas decorativas excesivas, de un imaginario memorialista, popular y literario, van de consuno con las estiliza-

ciones formales y las soluciones geométricas, que anuncian el futuro cubismo de 1913. Louis Vauxcelles vio en esa colección de dibujos -con prólogo de Jérôme Doucet-, y a pesar de la ausencia de unidad estilística y temática, la novedad y la individualidad de Amadeo, "aún después de la sorpresa del cubismo".

Si estos dibujos tienen, en efecto, relaciones formales y temáticas con la pintura de Amadeo, los óleos de 1910 del Museo de Amarante remiten, en cambio, hacia el recuerdo de determinados lugares (Figs. 3, 4 y 5), con una continuidad en las obras posteriores, en la simultaneidad de los léxicos y de las búsquedas.

De este modo, la *Pintura/Molino* (Fig. 3), sobre una paleta sorda, tiene que ver con *Paisaje Serrano*, de 1912 (CAM); y la *Pintura(Paisaje)* y *Pintura* (Figs. 4 y 5), se articulan, necesariamente con *Paisaje* (Fig. 6) también de 1910, y con *Arbolada* y con *Cuadro G* (Figs. 8 y 9), de 1912.

Desde un descriptivismo obvio y una linealidad expresiva, el artista pasa a una mayor plasticidad y mayor inventiva, con una práctica vagamente *fauve* (visible en los *Gitanos* del Museo de Amarante) y posteriormente con el enunciado de ritmos redondeados, anunciadores de soluciones órficas ajustadas, en la datación, hasta las búsquedas de Robert Delaunay o aún, reflejadas en los fondos de las versiones de la *Torre Eiffel*, de 1910-1911.

La pintura *Saut du Lapin*, de 1911, remite a los dibujos de *XX Dessins* en su decorativismo encantador, tal como los *Galgos* (Fig. 7), de la misma fecha, que suponen los estudios de la edición de dibujos de 1987 (CAM).

El primero es un importante documento que atestigua la participación de Amadeo en el *Armory Show* de 1913, en América, formando parte de un conjunto de ocho trabajos que allí se enviaron por voluntad de Walter Pach -crítico americano, amigo de cubistas-, tres de cuyas obras fueron adquiridas por Arthur Jerome Eddy -coleccionista y crítico de arte- y posteriormente ofrecidos al Museo de Chicago por sus herederos.

La exposición tiene la entidad de un acto fundador en el mundo americano, y representó para Amadeo el fin de una primera época y de un estilo; también el desdén definitivo hacia la mediocridad y la "rutina atrasada" de sus compatriotas -a los que ya no había acompañado en la exposición realizada en Lisboa, en 1911-.<sup>6</sup>

Pero el artista había ya expuesto en París, en 1911 y 12, en el *Salon des Indépendants* y en el *Salon d'Automne*, de 1912, habiendo merecido la mención de Apollinaire.

1913 es la fecha de *La Casa de Manhufe* (MASC), *Casa del Ribeiro*, *Cocina de Manhufe* (CAM) y *Procesión del Corpus Christi* (CAM), obras que se desprenden del descriptivismo y de la escenografía de trabajos anteriores, anunciando una tendencia hacia el cubismo, de raíz analítica, ya sea en la multiplicidad de los planos y de las perspectivas ya sea en su geometrización/construcción (o desconstrucción).

Son obras que preparan, en sucesivos cierres, la *Pintura Cubista* de 1913 (Fig. 10), cercano al cubismo analítico, conjugando una pincelada viva con las ortogonales y las oblicuas, las correspondencias y los contrapuntos redondeados y espirales (también la memoria de lo femenino) en una construcción conce-

bida a base de ocultaciones y adiciones, y de un trazo roído a partir de un fondo monocromático instituido en instrumento y soporte de la pintura.

Y de cubismo se trata aún en la *Pintura* de la misma fecha (Fig. 12) con el tema de la botella y de las macetas superpuestas, aunque con valores de síntesis y una atmósfera cercana al cubismo sintético al que se ajusta totalmente la paleta.

Con *El Jockey* de 1913 (Fig. 11), Amadeo parece dejar una práctica *fauve* y efectos puntillistas para alcanzar un cubismo mitigado y un sentimiento "órfico", en una paleta cercana a los Delaunay y su color dinámico, artistas con los cuales ya había hecho amistad en París desde 1912.

Pero esta obra prepara o se relaciona con *Jinetes* (MAMP)<sup>7</sup>, también de 1913, pintura de generosas dimensiones, estructuralmente cubista en su densa construcción (con sugerencias de Severini), en su hermetismo cuasi abstracto, en la saturación del fondo y de las formas, que aparecen secuenciadas y autonomizadas, ampliadas y articuladas y aún- en una paleta predominantemente órfica, con rojos, ocre, azules y verdes -hacen parte de la construcción de *Composición Abstracta- Estudio B*, *Pintura Abstracta* y *Pintura*, todavía del 13 (Figs. 13,14 y 15).

En éstas se articulan los círculos cromáticos con las oblicuas y las ortogonales. Con una arquitectura de ritmos y formas abstractas, autónomas y significantes, desposeídas ya de referencias, en un paso del cubismo a la abstracción geométrica.

José Augusto França escribirá sobre la singularidad y el carácter anticipador de estas obras y otras afines, afirmando que Amadeo traspasa la barrera de la figuración y que "la pintura abstracta que (...) practicó a finales de 1913 (deberá ser vista) desde la continuación de su rapidísima experiencia cubista".<sup>8</sup>

Aun así, a pesar de su acercamiento, en el tránsito de estas obras hacia la abstracción es posible comprobar su doble vía o génesis: la del desarrollo cubista y la de la tangencia órfica (o la del simultaneismo) de Delaunay.

No obstante, todavía en 1913, Amadeo realiza *Pintura* (Fig. 16), un pequeño óleo sobre madera que en su forma refuerza o amplifica las formas geométricas que lo estructuran, cortadas por las oblicuas, generadoras de un esquematismo ligeramente axonométrico, inmediato en *Pintura* (Fig. 17) y *Pintura* (Fig. 18), con mayor evidencia arquitectónica de los planos, del dibujo, refutaciones e intersecciones, con los colores más sordos, como los de Braque o Picasso. El color gana ahora en aspectos lumínicos que la aposición puntillista le confiere, en la obtención de la modulación, en el claroscuro y en las gradaciones, en las evidencias arquitectónicas y en las imposiciones volumétricas.

França verá aquí una vez más, con agudeza, un "adelantamiento" del "purismo" de Ozenfant y Corbusier, aunque con una inventiva que se apartará de él teóricamente.<sup>9</sup>

Son obras que deberán ser contempladas en un conjunto significativo de más de una decena, a las que habrá que enlazar todavía, estilísticamente, las dos *Pinturas/Retratos* de Tío Francisco (MASC), con seguridad las dos de 1914, aunque sometidas a un idéntico esquema de obvia representación.

Es, por otra parte, sobre estos espacios contruidos sobre los que se inscriben las primeras guitarras de Amadeo, de 1914 -quitando la *Pintura* (CAM) de 1911, excepcional y vagamente *cezanneana*, que tendrá su importancia para la doble genealogía, explorada en 1915-17, a la que pertenece la *Pintura/Bandurria* (Fig. 21), ésta autónoma pero tratada en un "doblaje" que casi recuerda las obras cubo-futuristas de Malevich (expuesta por primera vez en París, en el *Salon des Indépendants* del 14), y *Pintura (Cavaquinho)*, en sus evidencias formales.

Por medio de los Delaunay, Amadeo participa en 1913 en el Herbstsalon de la galería *Der Sturm*, en Berlín, y es Alemania la que ayuda a explicar su *démarche* expresionista del 14-15. Anunciada en *Pintura (Capilla de la Montaña)* de 1914 (Fig. 19), con recuerdos de Cézanne, un tema local realizado con densos empastes y pinceladas fuertes, con azules prusia; con un primer plano de árboles retorcidos y un fondo distante de tonos blancos añadidos a una superficie monocromáticamente preparada, instituyente de intersticios a los que Amadeo saca partido, más tarde, en sus lienzos y cartones pegados y preparados por él. Amadeo está en Manhufe desde finales de agosto de 1914, a continuación de la guerra declarada a principios de mes, y que lo sorprende en Barcelona visitando a Leon Sola, escultor que había realizado su busto en París en 1910 y que le presentará a Gaudí.

En este marco de ausencias e incertidumbres, en Amarante, es donde sus obras ganarán valores de expresión, ya sea en la temática ya sea en la factura, con alusiones al paisaje como en *Paisaje Vasco*, óleo sobre cartón (Fig. 20); con las máscaras como en *Cabezas* (Figs. 23 y 24) o aún con la figuración de *Luto Cabeza Boquilla*, *Crimen abismo azul remordimiento físico*, *Vida de los instrumentos* y *Música Sorda* (Figs. 25, 28, 29 y 33), con los planos fuertemente marcados, en una paleta inicialmente sorda, con énfasis en los negros y el rellenado de los fondos contando ya con los arrastres y la sutil técnica de los "passages", que Amadeo utilizará como una fórmula.

*La Máscara de ojo verde*, de 1915, y un conjunto de acuarelas con estudios de cabezas (Figs. 41 a 48), resumirá todo ello y lo aumentará con los bermellones y los azules saturados (recordando a Jawlensky) y las líneas interrumpidas y las parrillas, como reescritura, y un casi desaprendizaje.

Algunos de estos trabajos contienen elementos dinámicos (o mecánicos) tales como el *Faro bretón*, posteriormente publicado en la revista *Portugal Futurista*<sup>10</sup>, en 1917; o la *Pintura (Aceña)* (Fig. 26), primeras señales de los pasos futuristas de Amadeo (desmentidos por él mismo al comienzo, pero de algún modo ciertos); con mayor notoriedad si cabe en *Par Impar* (MASC) y *Zig Zag* (JESC), los dos de 1916, con seguridad, obras que formaron parte de las exposiciones de Amadeo en Oporto y Lisboa en 1916.

La exposición de Oporto, subordinada al título *Abstraccionismo*, entre el escándalo y la comedida aceptación de algún sector de la prensa, deberá contemplarse como continuación de un conjunto de proyectos de exposiciones no realizados en Portugal, Barcelona y Estocolmo; así como en el marco de las iniciativas artísticas que había establecido con Robert y Sonia Delaunay, entonces en el norte de Portugal (llegado desde Madrid en el verano de 1915, huyendo de la guerra), y los amigos portugueses Eduardo Viana y Almada Negreiros.<sup>11</sup>

Repetida en Lisboa, a finales de ese mismo año, bajo las marcas locales del futurismo que el propio Amadeo anima en una entrevista al periódico *O Dia*<sup>12</sup>, en la cual utiliza explícitamente fragmentos de los manifiestos de Marinetti, si bien afirmando que no sigue escuela alguna y que le interesa más la origina-

lidad), recibirá la caución de Almada Negreiros –que al respecto publica un folleto, repartido durante la exposición, que lo relaciona al *futurismo* y donde contraponen la “indiferencia encorsetada de la familia portuguesa convaleciente al borde del mar” al “parto de la inteligencia de Amadeo: el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX”–.<sup>13</sup>

Almada Negreiros, quien ya desde 1911 había presentado sus primeras obras como dibujante -aunque como pintor verdaderamente sólo se consolidaría en 1920, con estancias en París y Madrid (gravitando aquí en el círculo de Gómez de la Serna)-, era el principal animador de las vanguardias nacionales. Junto con Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro y el pintor Santa Rita, en torno a la revista *Orpheu*<sup>14</sup>, fundada en 1915, autor del manifiesto *Anti-Dantas*<sup>15</sup>, publicado en ese año en respuesta a la certera crónica de Julio Dantas contra los “poetas paranoicos” del *Orpheu* y su “inmoralidad esteticista”<sup>16</sup>, que mereció, por contra, los vítores por parte de Amadeo.<sup>17</sup>

Con Amadeo de Souza-Cardoso, dirá más tarde Almada, se evitó que *Orpheu* fuera tan sólo un grupo de poetas.<sup>18</sup>

Los de *Orpheu* colaboraron, de hecho, en la exposición de Amadeo, y Almada aún demostrará ulteriores complicidades con el pintor al publicar y dedicarle los folletos *Litoral* (1916) y *K4/El Cuadrado Azul* (1917), en los que se autodenomina, una vez más, poeta futurista.

*K4/El Cuadrado Azul* es el arreglo gráfico más interesante del Modernismo portugués. Un todo organizado, de riqueza visual, oscilando entre la densidad de un texto anunciador y un para-surrealismo repleto de alusiones a su propia obra y a su generación. De las iniciativas acordadas con los Delaunay, asentados en Vila do Conde, al norte de Oporto (y más tarde temporalmente en Vigo), Amadeo realiza los primeros “*pochoirs*” en julio de 1915, un tanto a disgusto y en medio de un vertiginoso trabajo, destinados a la portada del álbum número 1 de *Corporation Nouvelle*, una asociación que deseaban formar integrada por ellos mismos y por Almada Negreiros, Eduardo Viana, D. Rossine (pintor ruso residente en París), a los que se añadirán Apollinaire y Blaise Cendrars.

Es de ese mismo año la utilización del *pochoir* por Amadeo, que lo aplicará a modo de marca o firma de sus trabajos, pero también como proceso de ejecución y efecto, bien en la utilización de caracteres de imprenta, bien en la delimitación o rellenado de áreas de color, utilizando óleo, cera o incluso acuarela.

Ello ya había sido apuntado en algunas acuarelas del 15, pero es sobre todo perceptible -como primera noticia- en *Maceta (Superposición)* de ese año (Fig. 27), un óleo sobre tela, de estructura cubista, con incorporaciones de letras de notable presencia, como objetos en sí mismos significantes, tal como la maceta superpuesta y planos igualmente superpuestos en una paleta festiva.

Esta independización del motivo o su esencialización es posible también con otras soluciones, como en *El Muro de la Ventana*, *Ventanas del Pescador*, *Pintura (Ventanas)* y aún en *Casita Clara-Paisaje* (Figs. 34 a 37), aunque esta última se pueda inscribir en una tonalidad localista de colores luminosos.

Amadeo se acerca a un imaginario popular al cual fueron sensibles los Delaunay, pero establece una síntesis nueva con los elementos eruditos (los círculos cromáticos) que éstos utilizan. Eso sí, con otro en-

tendimiento, haciéndolo todavía como una asimilación de motivos tales como las dianas de feria en *Mucha (cesto)*(Fig. 32), las vajillas y las muñecas populares.<sup>19</sup>

Las guitarras y violines, en una práctica expresionista o geométrica, remiten hacia la génesis cubista, todavía persistiendo en los dibujos cubo-futuristas de 1916 (Figs. 53 y 54), a los que se añaden valores antropológicos y etnográficos, como ocurre en *Pintura (Cavaquinho)* (Fig. 30), y valores de feminidad, como en *Parto de la Guitarra* (CAM), con una *féerie* de imágenes y la aparición de signos cosificados.

Tras la exposición de 1916 y la marcha de los Delaunay, en los comienzos del 17, la obra de Amadeo de Souza-Cardoso adquiere una expresión de tendencia dramática, entre el deseo de partir –algunas veces anunciado<sup>20</sup>– y la mengua de noticias, en el escenario final de la guerra (y de su absurdo) y el exilio forzoso.

Persisten las guitarras, a las que se añaden elementos mecánicos; los círculos cromáticos, los collages y los elementos insólitos, las técnicas mixtas que, entonces, se multiplican o resbalan en planos yuxtapuestos con círculos decorativos y letras de imprenta. En un creciente y absurdo malestar, Amadeo lleva a cabo *Pintura (Máquina de Escribir)* (Fig. 40) y *Pintura (Coty)* en una actitud premonitoria del dadaísmo.

En la primera, muestra, en el centro, una caja registradora y articulaciones mecánicas, en un escenario heterogéneo, con un perfil de hombre y círculos cromáticos y caracteres; en la última se comprueba una fragmentación de los elementos dispares, con imágenes de *trompe l'oeil*, flores e insectos, pedazos de espejos, horquillas de cabello, una carta de naipes y la mención del perfume Coty, adecuado a la presencia de un desnudo femenino, en una atmósfera de vaga sensualidad y de irrisión.

Del dadaísmo nada conocía Amadeo, pero sí sabía del absurdo universal que lo justificaba, absurdo que será extremo con la muerte que segará su vida a los treinta años, en 1918.

Posteriormente vendrá el silencio y el paréntesis hasta su redescubrimiento en los *años 50*, con la exposición de más de tres decenas de obras del Museo de Amarante, con las exposiciones de Oporto (Galería Alvarez) y las de París y Lisboa (SNI), y, fundamentalmente, con la edición crítica de su obra por José Augusto França: *Amadeo de Souza-Cardoso*, en 1956.

La circulación de las obras de Amadeo en las últimas décadas ha contribuido a llenar las lagunas de una Historia del Arte con vicios centralizadores; ha mostrado cómo el Modernismo portugués en estos *años 10* de Amadeo camina a la par con los tiempos y los ritmos europeos y contribuye a justificarlos.

## NOTAS

1. Sobre el mundo infantil y juvenil de Amadeo véase: Antonio Cardoso: *Amadeo e a imagem de Amaranite*, en Entramuros, Amaranite, 1990; págs. 37-44.
2. Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso con fecha 8 de noviembre de 1905 en Espinho. Publicada en Manuel Laranjeira: *Cartas/Prefacio e Cartas a Miguel de Unamuno*, Lisboa, Portugalai Editorial, 1942; págs. 64-66.
3. Para las relaciones de Unamuno con Portugal véase Angel Marcos de Dios: *Epistolario Portugués de Unamuno*, París, Centro Cultural Portugués/Fundação Gulbenkian, 1978.
4. Las relaciones establecidas entre Amadeo y sus compañeros portugueses están bien documentadas en Flavio Gonçalves: *Amadeo e Bentes em Paris*, Lisboa, Coloquio, 55, 1969; págs. 37-46.
5. Véase (Varios) *Constantin Brancusi/1876-1957*, París, Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995.
6. Francis Smith, Manuel Bentes, Emmérico Nunes, Alberto Cardoso, Roberto Collin, Domingo Rebelo y Francisco Cabral organizaron en Lisboa, en la galería Bobone, la *Exposición Libre*, primera manifestación de jóvenes artistas.
7. Jean Cassou adquirió esta obra para el Museo Nacional de Arte Moderno de París, considerando que "Francia debía esta manifestación de gratitud a un joven creador que honró la Escuela de París introduciendo en ella el encanto del genio portugués". Véase (Varios) *Amadeo de Souza-Cardoso* (cat.) Lisboa, 1959.
8. José-Augusto França: *Amadeo de Souza-Cardoso & Almada Negreiros*, Lisboa, Bertrand, 1986; pág.72.
9. Idem, pág.80
10. *Portugal Futurista* pretendía constituirse en un instrumento decisivo de la afirmación del movimiento futurista realmente estructurado. El secuestro de la edición supuso un freno en la divulgación pública del movimiento.
11. Véase Paulo Ferreira: *Correspondance de quatre artistes portugais*, París, PUF, 1972.
12. El encabezamiento del periódico había sido inscrito en una de las obras expuestas, *Canción Popular y Pájaro del Brasil* (MASC).
13. Almada Negreiros: *Textos de intervención/Obras completas/6*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.
14. Fueron publicados dos números de *Orpheu*, y un tercero, anunciado y parcialmente compuesto, debería contener cuatro "hors-texte" de Amadeo de Souza-Cardoso.
15. El manifiesto era una metáfora de cierto pensamiento conservador portugués que abarcaba las artes y las letras y llegaba hasta los estratos sociales e institucionales.
16. Nuno Judice: *El Futurismo en Portugal*, en Portugal Futurista (ed. facsímil) Lisboa Contexto, 1981, pág. IX.
17. Cf. nota 13, págs.223-225; véase aún Antonio Cardoso *Amadeo e Almada*, "Sustantivos impares, en Actas del Coloquio Internacional/Almada Negreiros/El Descubrimiento como necesidad, Facultad de Letras de Oporto, 1996.
18. Véase la entrevista a *A Capital*, de 20 de agosto de 1969.
19. Eduardo Viana utilizó los mismos motivos, cercanos al luminismo de los Delaunay, pero con la sensualidad en los materiales que caracteriza su obra.
20. Véase cartas de Walter Pach, de 1914 a 1917, dirigidas a Amadeo en (Varios) *Amadeo de Souza-Cardoso* (cat.) Oporto, 1992.

## ABREVIATURAS

CAM: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

JESC: Colección José Ernesto de Souza-Cardoso.

MAMP: Museo de Arte Moderno de París/Centro Georges Pompidou.

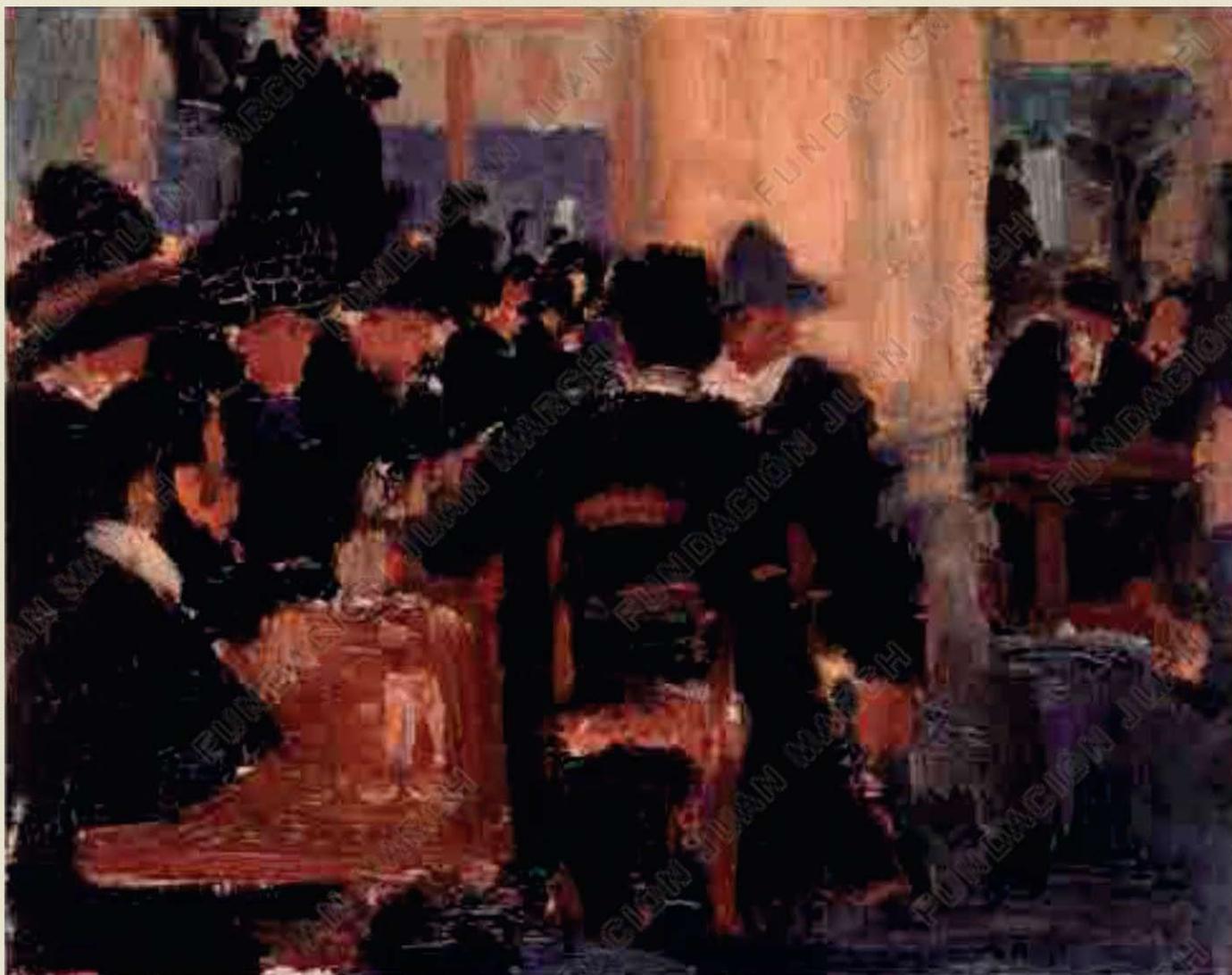
MASC: Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso/Amarante.

SNI: Secretariado Nacional de la Información.

## PINTURAS







1. PINTURA (París Café), c. 1908



2. PINTURA (París Café), c. 1908



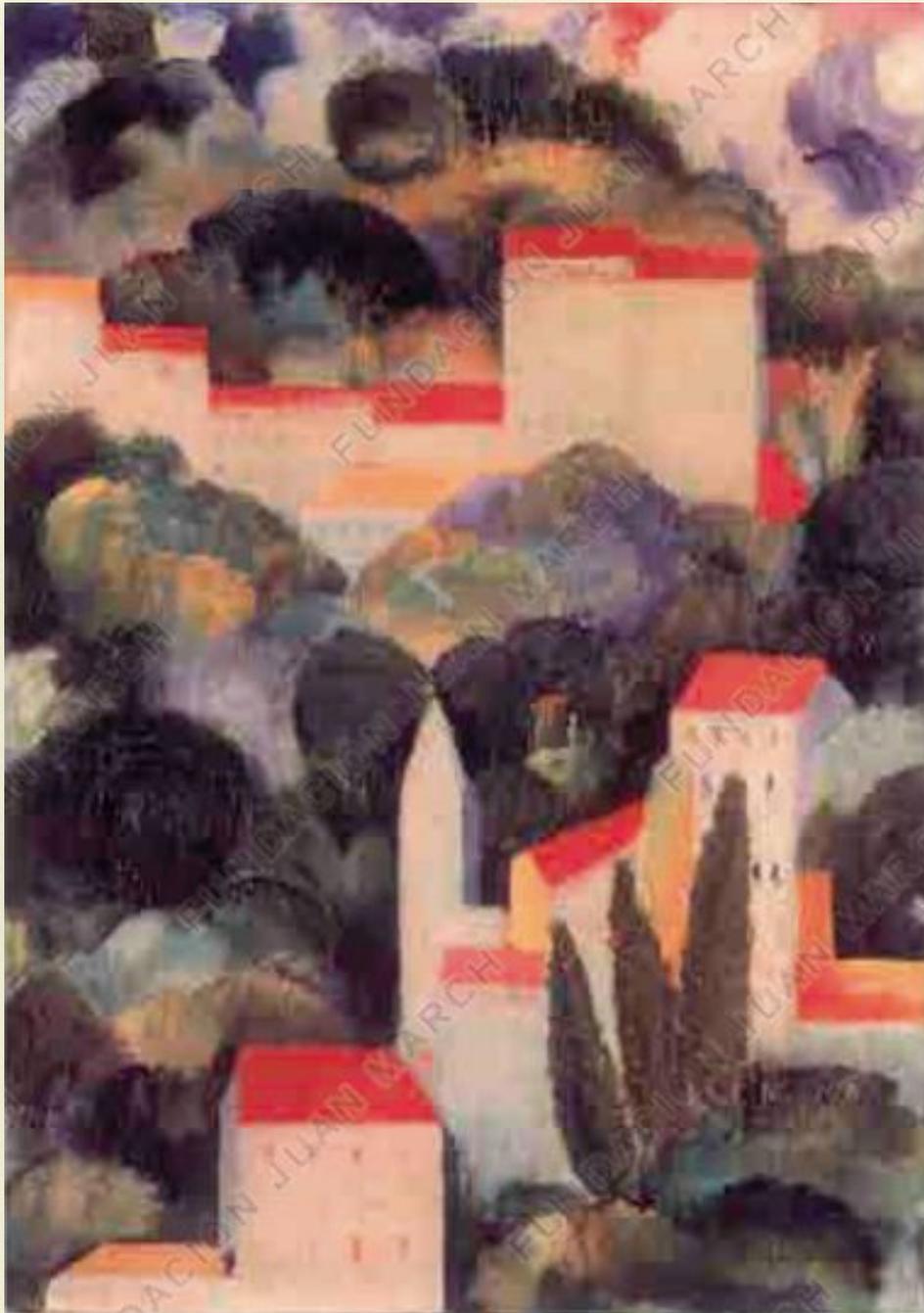
3. PINTURA (Molino), c. 1910



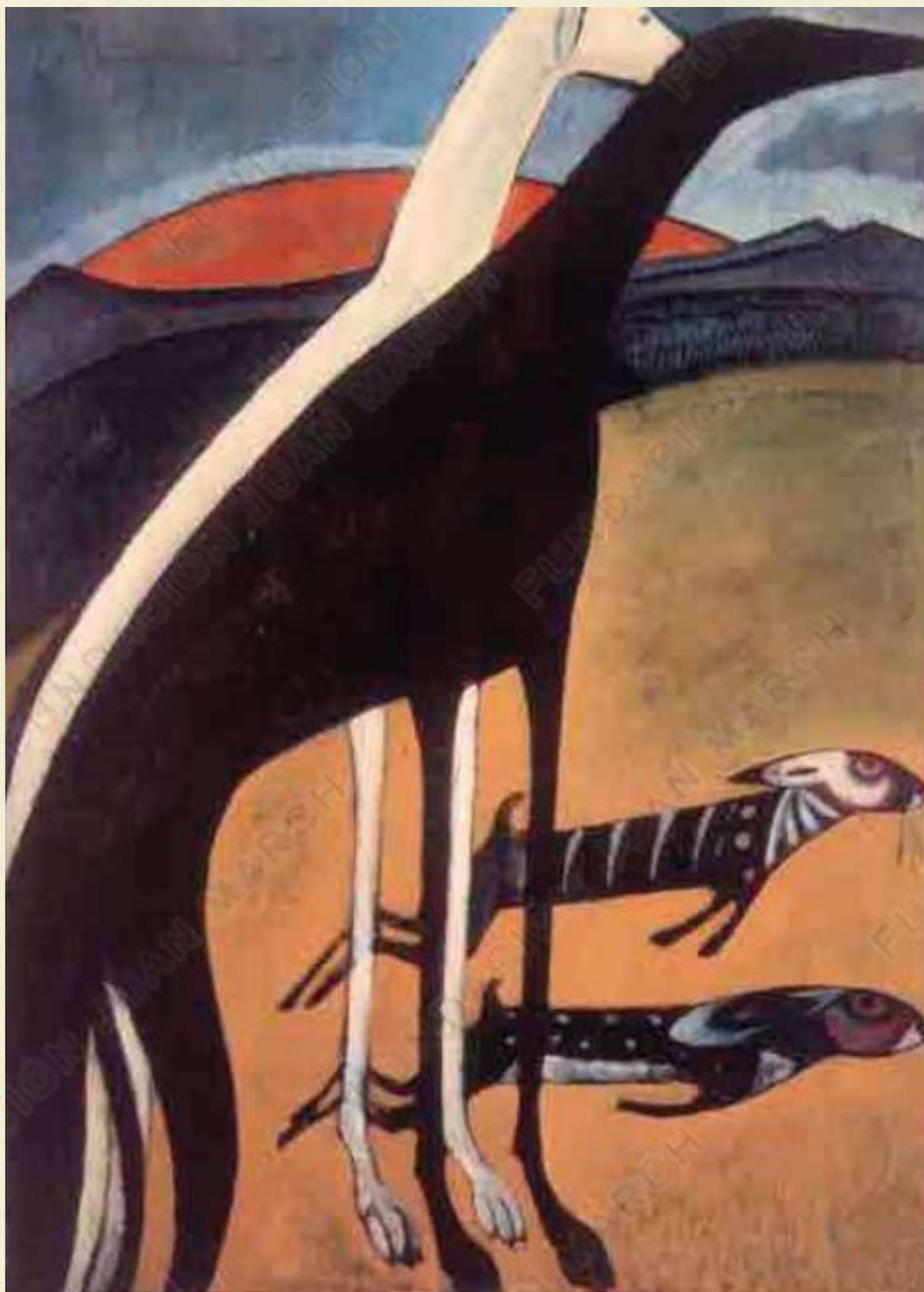
4. PINTURA (Paisaje) c. 1910



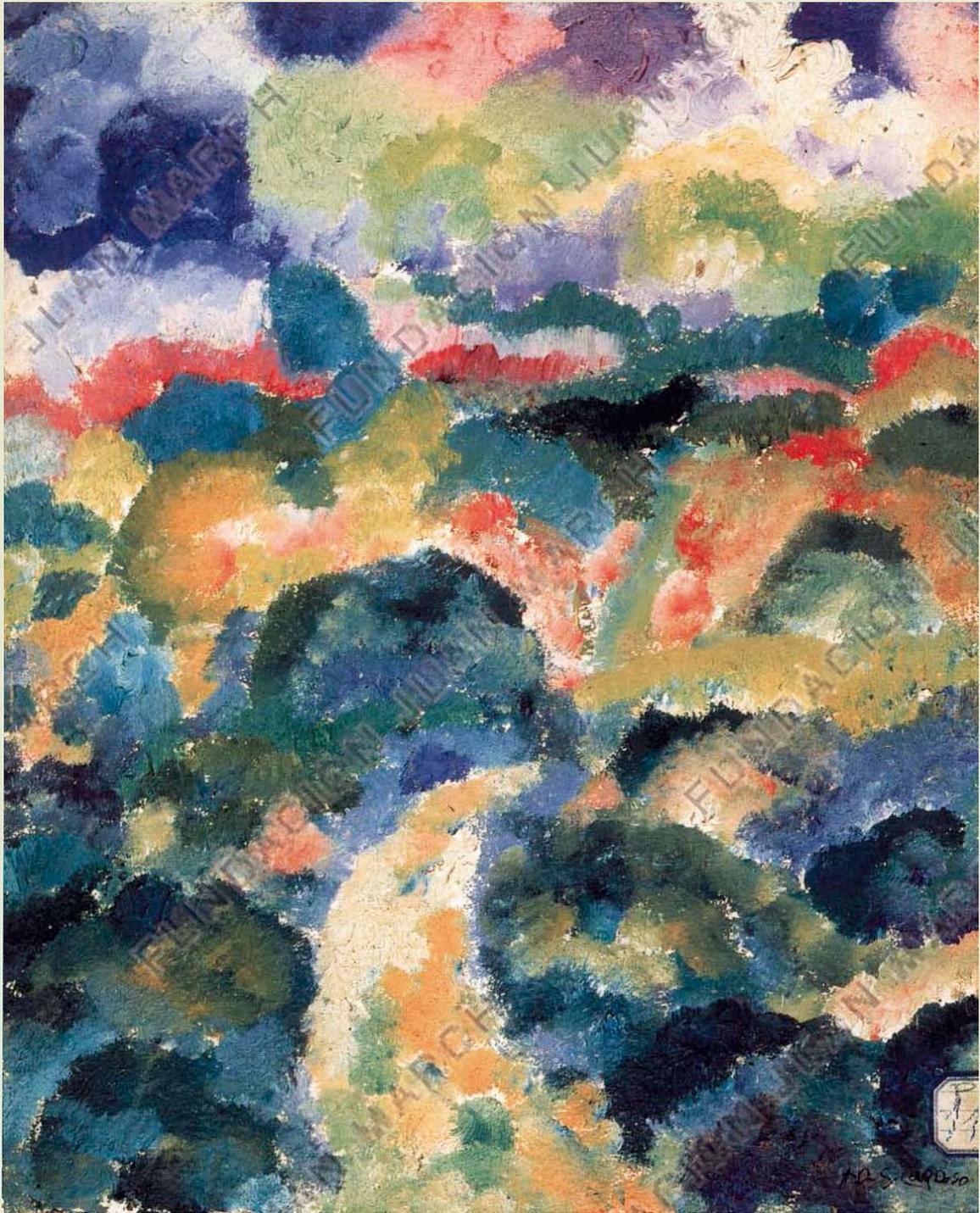
5. PINTURA, c. 1910



6. PAISAJE, c. 1910



7. LOS GALGOS, c. 1911



8. ARBOLEDA, c. 1912



9. CUADRO G, c. 1912



10. PINTURA CUBISTA, c. 1913



11. EL JOCKEY, c. 1913



12. PINTURA, c. 1913



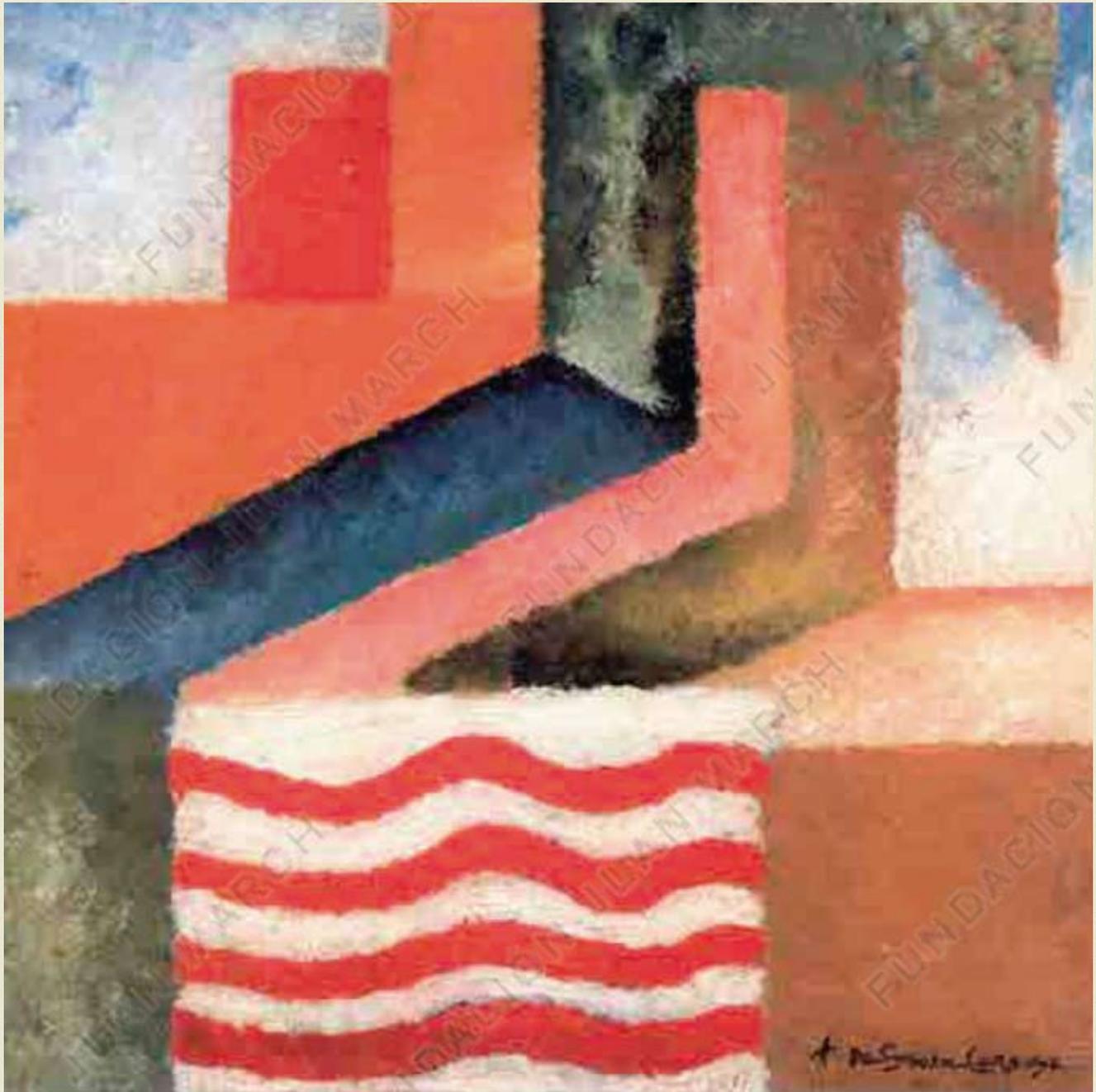
13. COMPOSICIÓN ABSTRACTA - ÉTUDE B, c. 1913



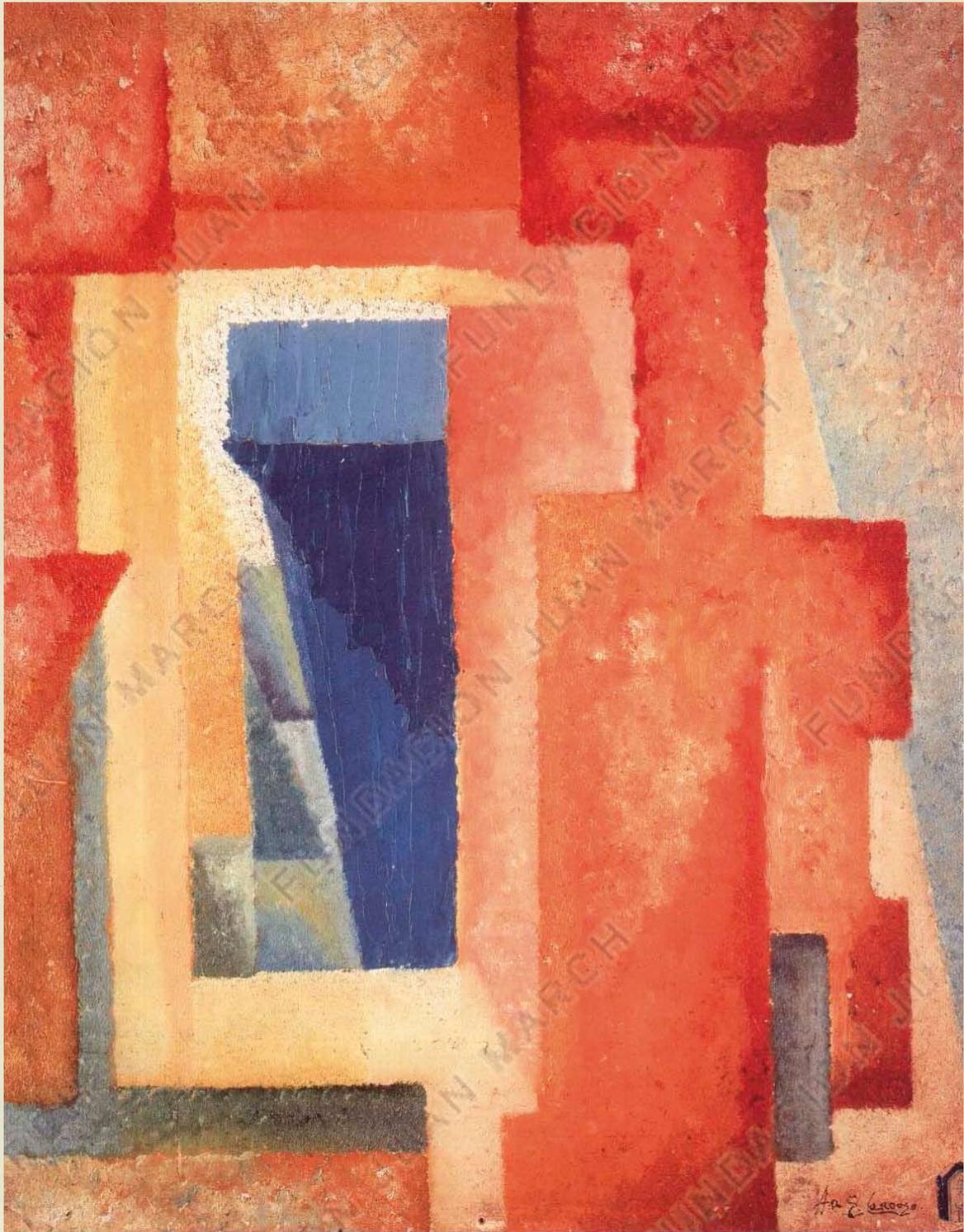
14. PINTURA ABSTRACTA, c. 1913



15. PINTURA, c. 1913



16. PINTURA, c. 1913



17. PINTURA, c. 1914



18. PINTURA, c. 1914



19. PINTURA (Capilla de la Montaña), c. 1914



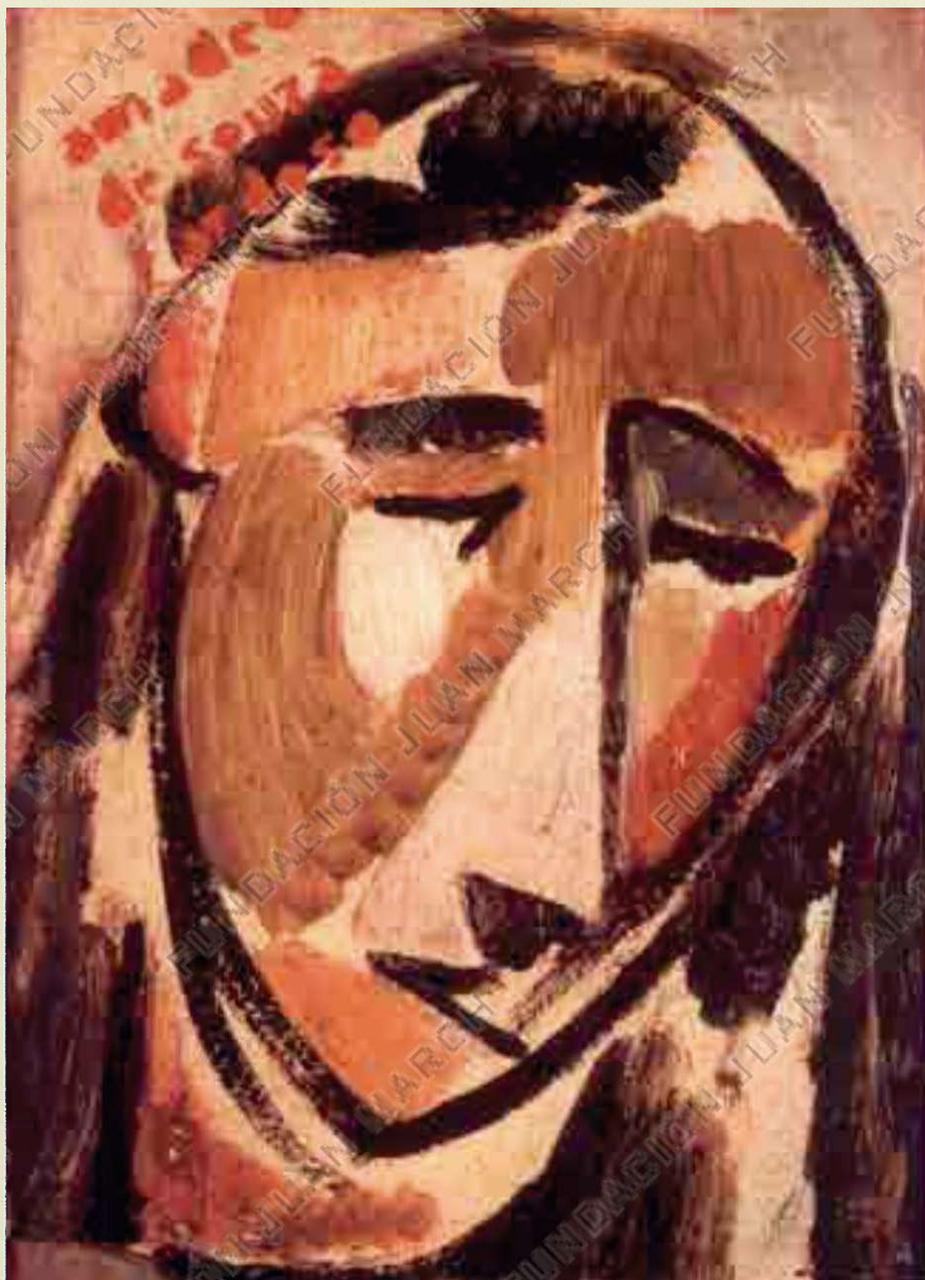
20. PAISAJE VASCO, c. 1914



21. PINTURA (Bandurria), c. 1914-1915



22. PINTURA (Cavaquinho), c. 1914-1915



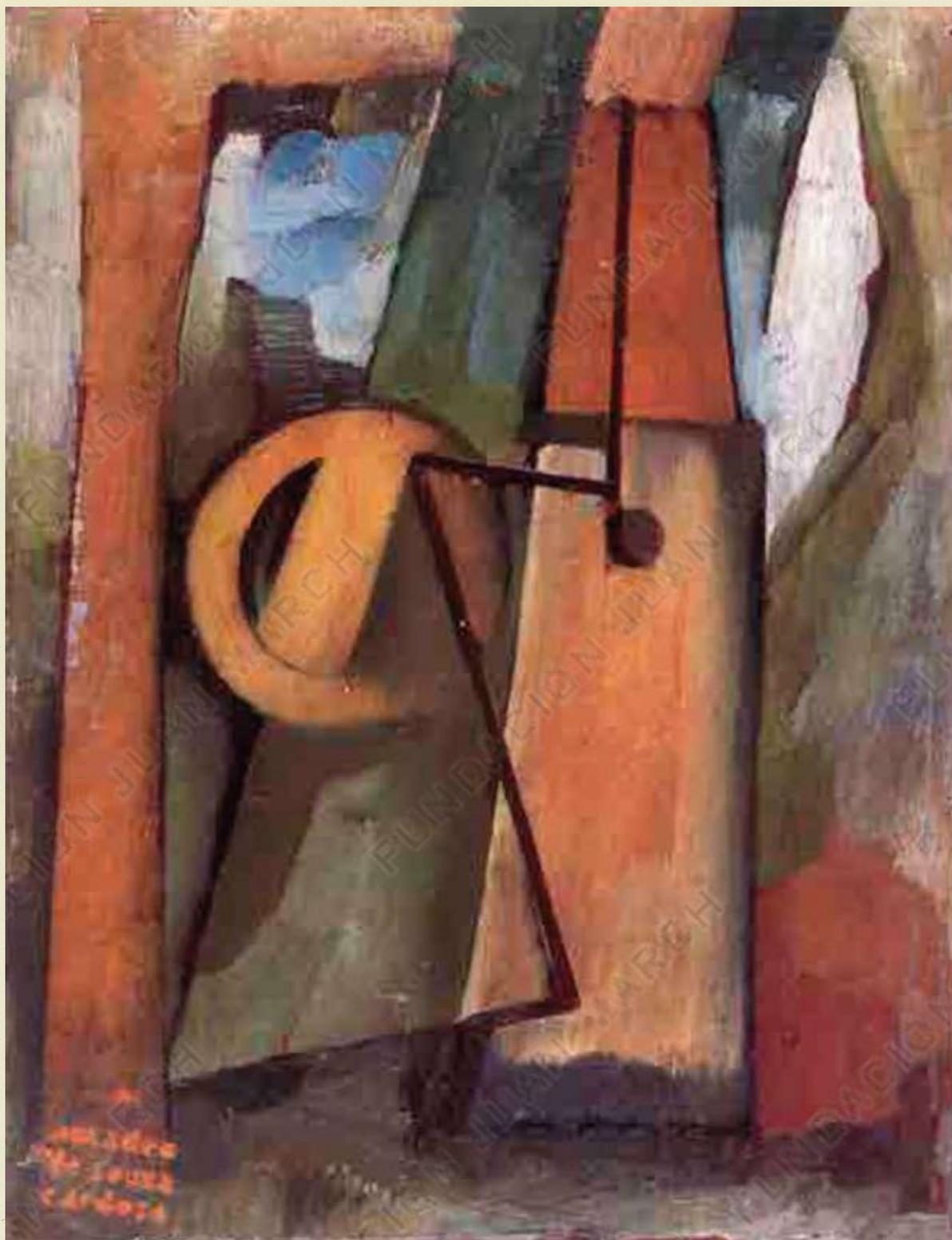
23. CABEZA, c. 1914-1915



24. CABEZA, c. 1914-1915



25. "LUTO CABEZA BOQUILLA", c. 1914-1915



26. PINTURA (Aceña), c. 1915





27. "MACETA (Superposición)", c. 1915



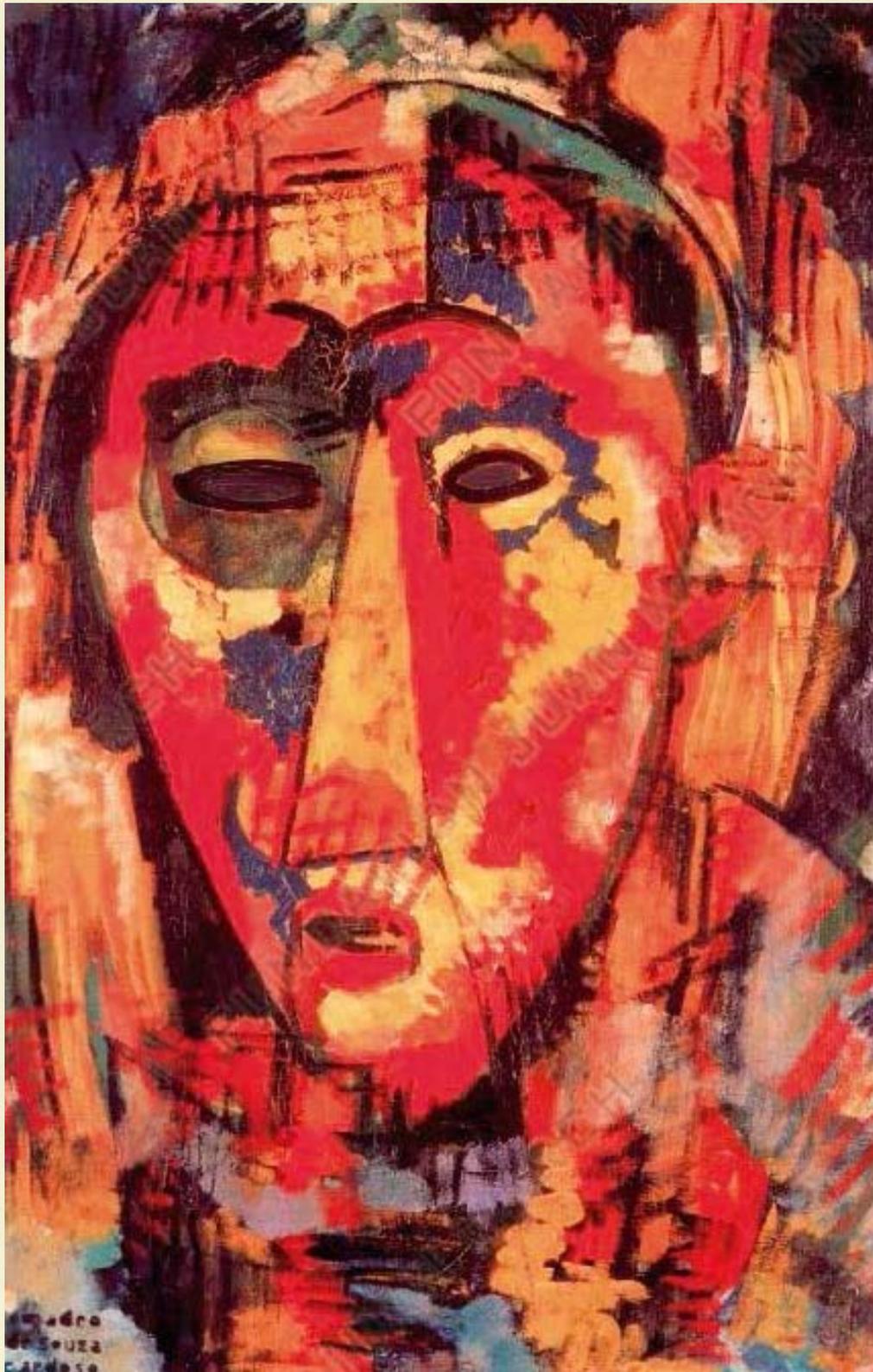
28. CRIMEN ABISMO AZUL, REMORDIMIENTO FÍSICO, c. 1915



29. PINTURA (Vida de los instrumentos), c. 1915



30. PINTURA (Cavaquinho), c. 1915



31. "LA MÁSCARA DEL OJO VERDE CABEZA", c. 1915





32. MUCHA (cesto), c. 1915



33. MÚSICA SORDA, c. 1915-1916



34. EL MURO DE LA VENTANA, c. 1916



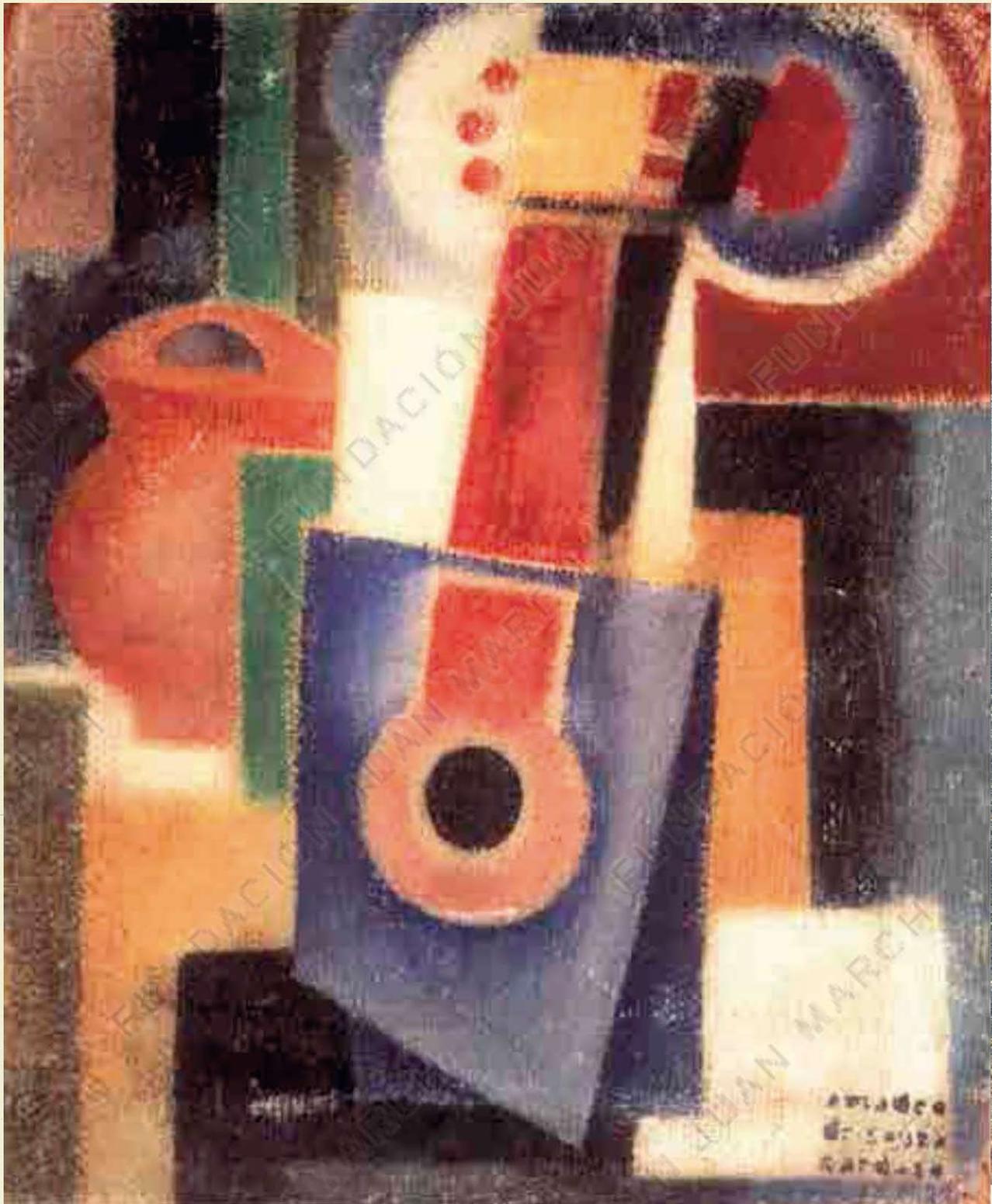
35. VENTANAS DEL PESCADOR, c. 1916



36. PINTURA (Ventanas), c. 1916



37. LA CASITA CLARA - PAISAJE, c. 1916



38. PINTURA, c. 1916



39. PINTURA (Brut 300 TSF), c. 1917

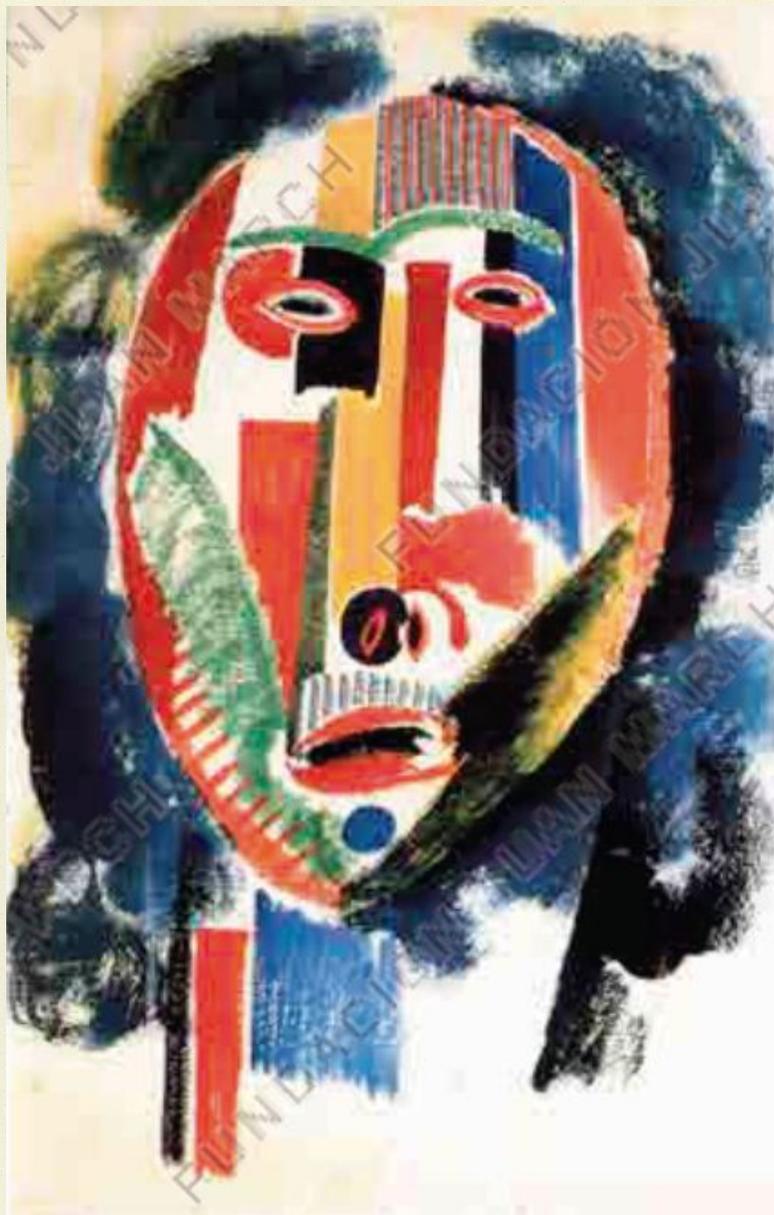


40. PINTURA (Máquina de escribir), c. 1917

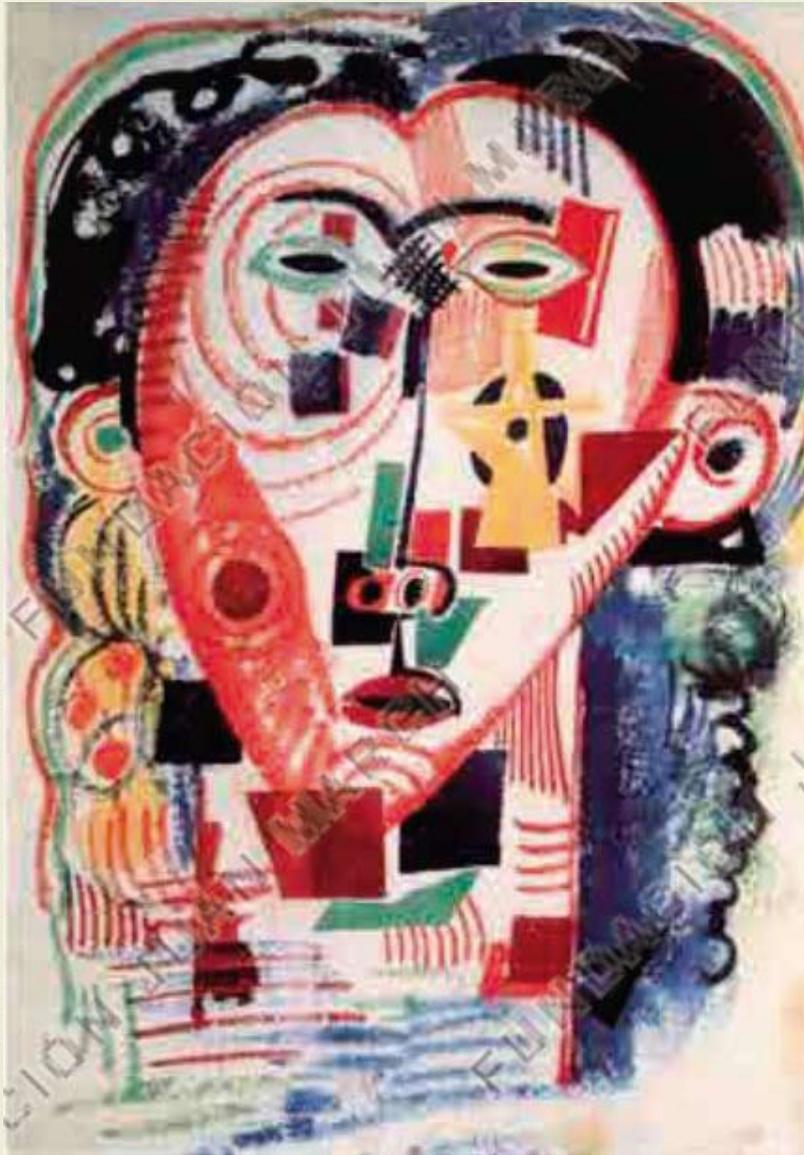
## ACUARELAS



41. OCÉANO BERMEJÓN, AZUL (Continuidades simbólicas) ROUGE BLEU VERT, c. 1915



42. TÊTE LITORAL, c. 1915



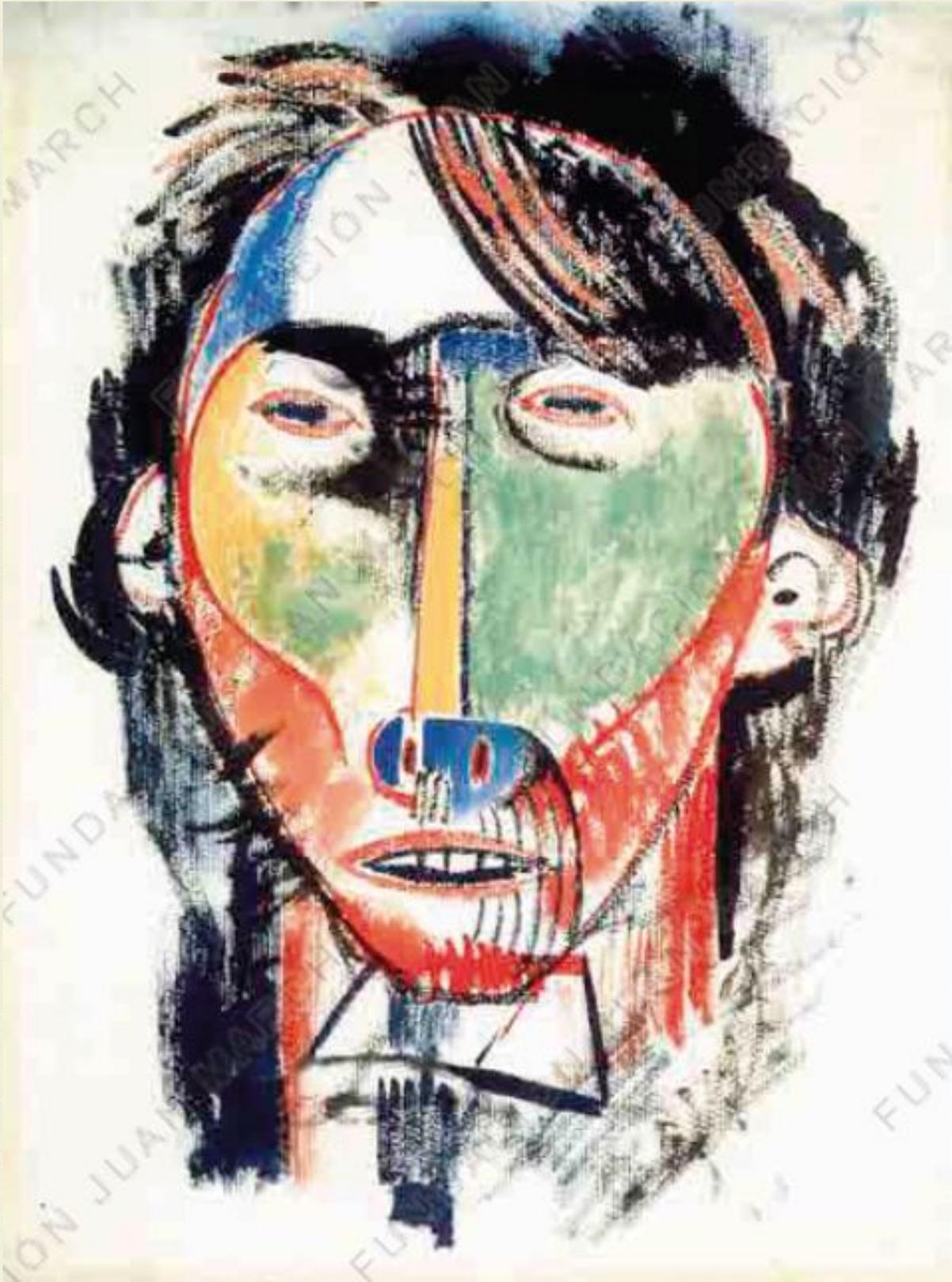
43. TÊTE OCEAN, c. 1915



44. TÊTE OCEAN, c. 1915



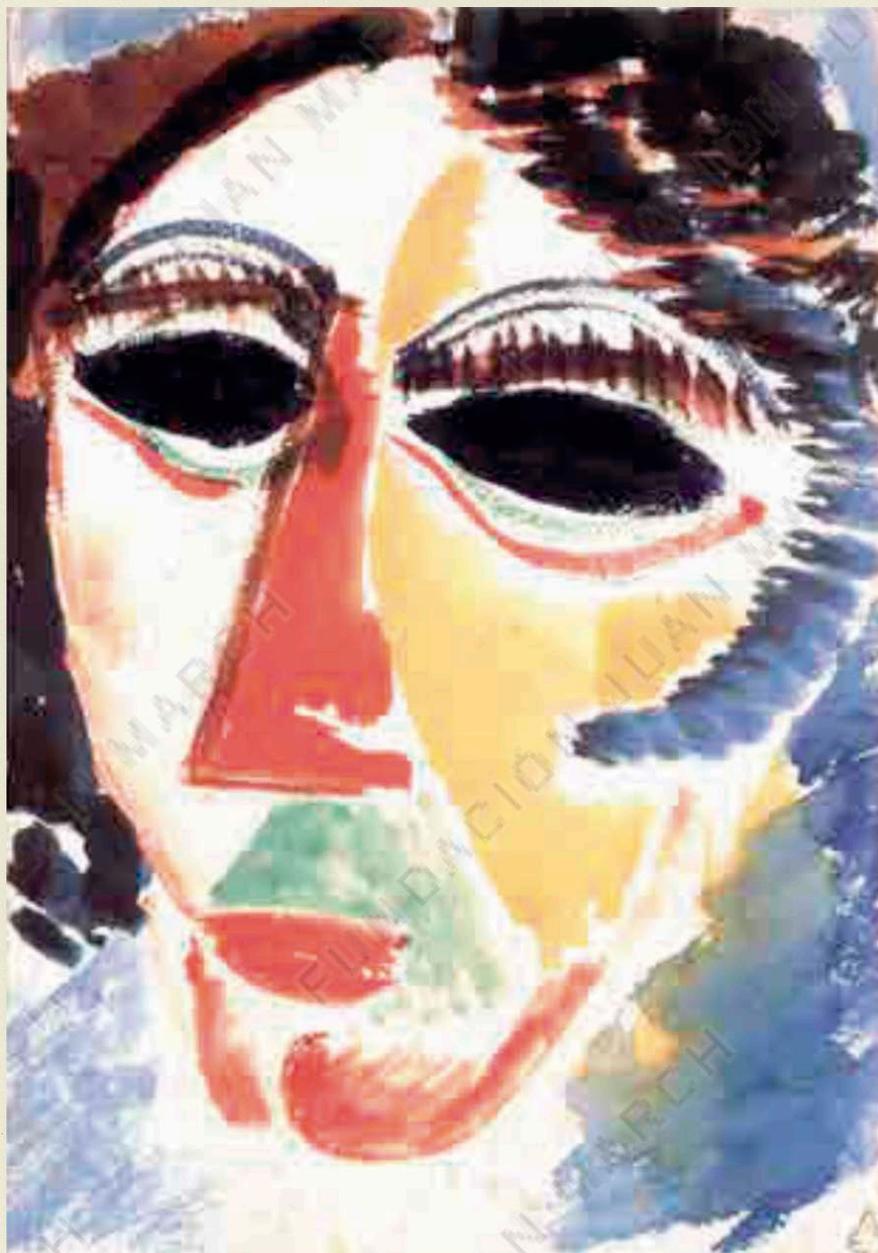
45. TÊTE OCEAN, c. 1915



46. TÊTE, c. 1915



47. CABEZA, c. 1915



48. CABEZA, c. 1915



49. INSTRUMENTO MUSICAL, c. 1916

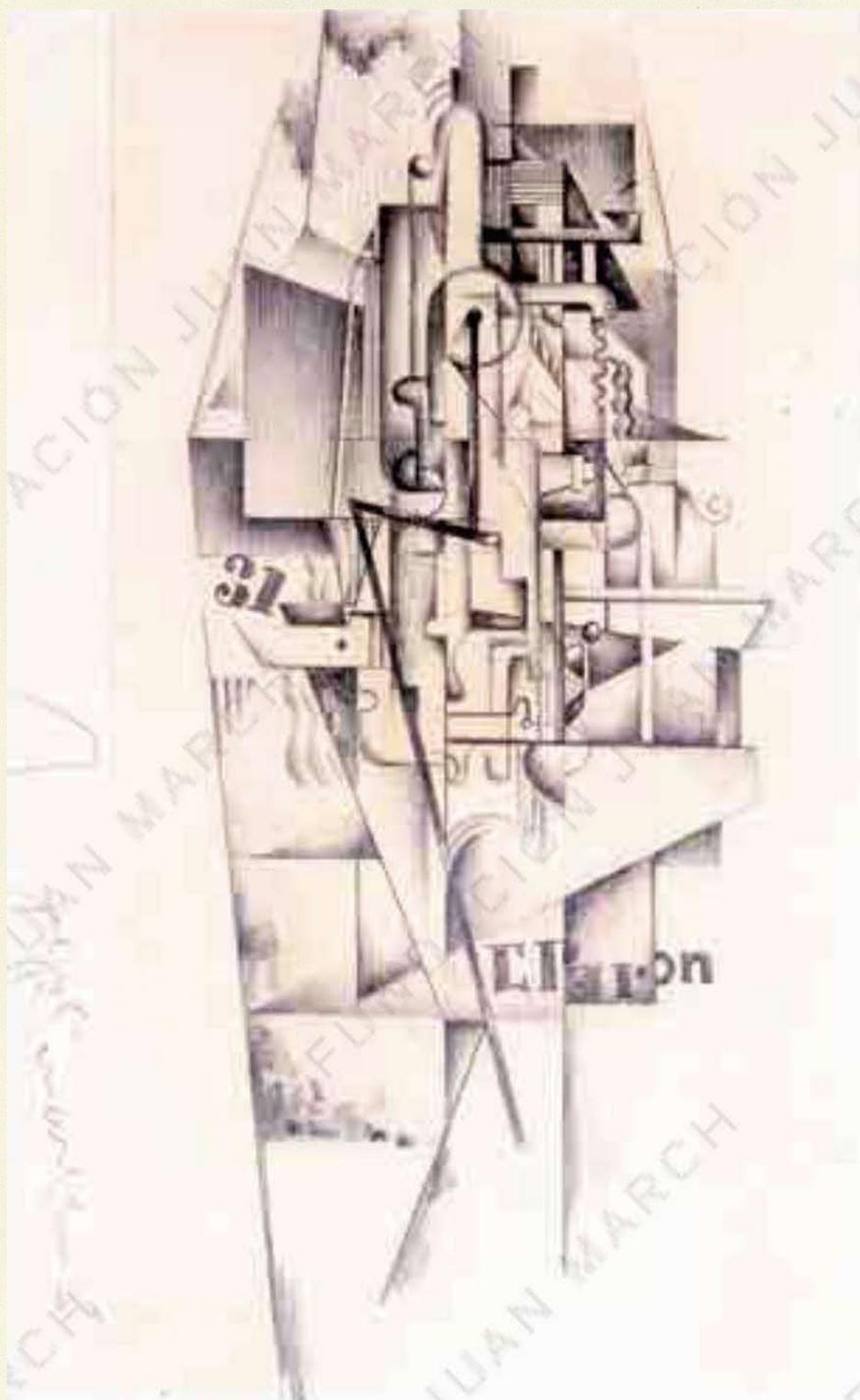


50. SIN TÍTULO (Guitarra), c. 1916

## DIBUJOS



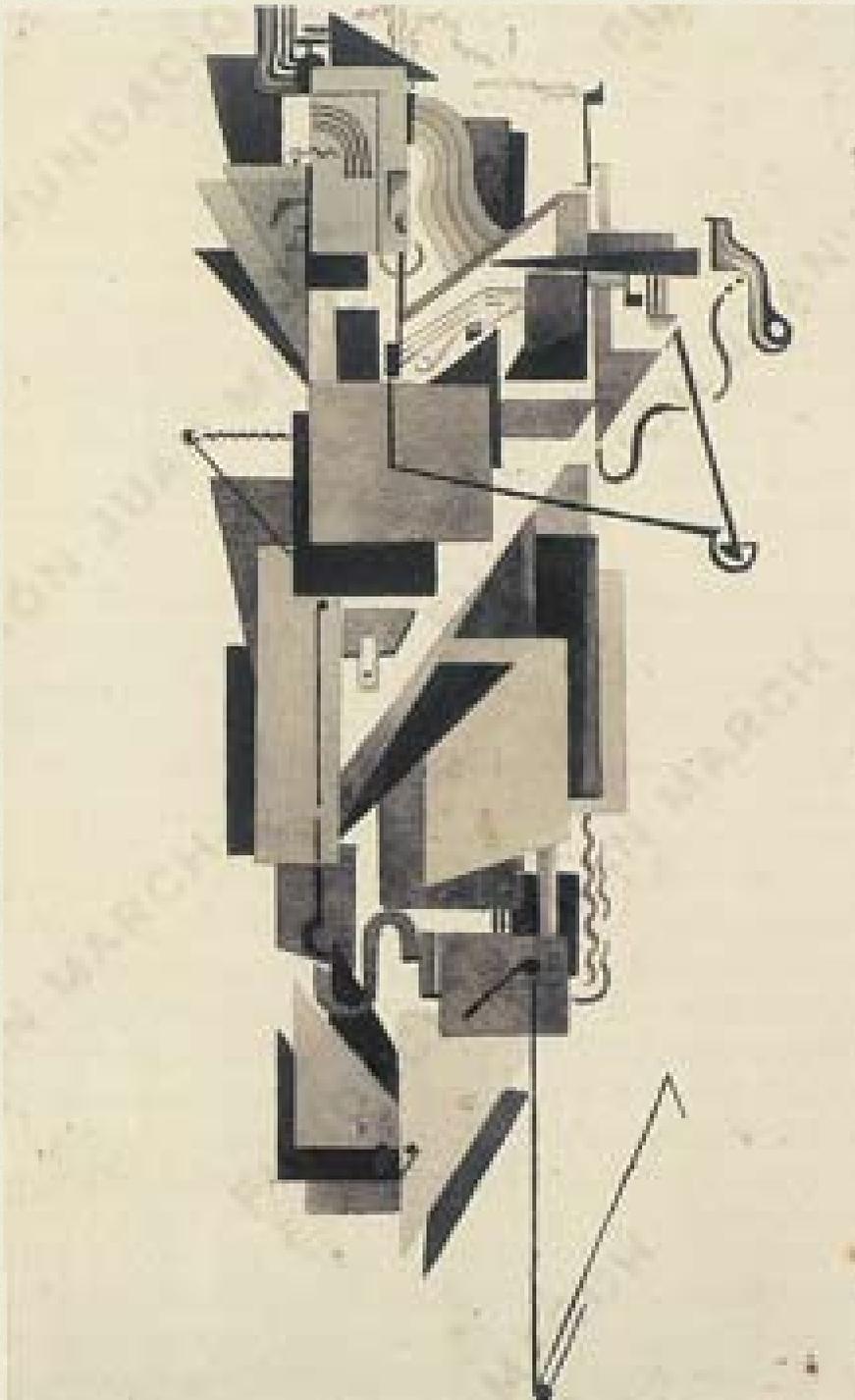
51. DIBUJO CUBISTA - IMPAR, c. 1916



52. DRAGÓN CAVALERIE, c. 1916



53. SIN TÍTULO (dibujo cubista - retrato), c. 1916



54. SIN TÍTULO (dibujo cubista) c. 1916

## BIOGRAFÍA

**A**madeo de Souza-Cardoso partió hacia París en 1906. Había cumplido diecinueve años y pretendía continuar los estudios de arquitectura que había iniciado en Lisboa. El influjo del medio artístico parisino afectó radicalmente a su destino, abriéndole el camino de la pintura. En 1907, entusiasmado con los dibujos que recibía de París, Manuel Laranjeira reconocía a su joven amigo como “un artista en el significado absoluto del término”.

Amadeo nació en la finca de sus padres en Manhufe, comarca de Amarante, el día 14 de noviembre de 1887. Creció entre nueve hermanos, en el seno de una familia de propietarios rurales con amplias posibilidades económicas garantizadas por la explotación vinícola. El tiempo de su infancia y juventud lo pasó repartido entre la casa paterna y las estancias veraniegas en la playa de Espinho. Allí conocería al escritor Manuel Laranjeira. Su amistad fue determinante para incentivar su práctica del dibujo, que desarrolló en Lisboa durante el período de los estudios preparatorios de arquitectura en la Academia de Bellas Artes. Estamos en 1905.

El viaje hacia París el 14 de noviembre del año siguiente, realizado en compañía de Francisco Smith, no tenía fecha de regreso. Amadeo, financiado por sus padres, partió para completar su formación como arquitecto y para quedarse en esta ciudad. Instalado en el Boulevard Montparnasse, preparó el concurso para la admisión en la Academia de Bellas-Artes, asistiendo con este fin a los estudios de Godefroy y Freynet. El ambiente parisino alimentó, no obstante, una creciente inclinación hacia el dibujo y la caricatura, extinguiendo irremediamente su interés hacia las disciplinas arquitectónicas. Abandona la carrera, en consecuencia, para, atento a los modelos de la prensa francesa, invertir su esfuerzo en la práctica del dibujo y en la iniciación a la pintura.

Los primeros momentos de la estancia de Amadeo en París están marcados por la convivencia con otros portugueses emigrados. El estudio que alquiló en el número 14, Cité Falguière, se convirtió rápidamente en un espacio de tertulia y de bohemia con la asidua presencia de distintos artistas, tales como Manuel Bentes, Eduardo Viana (que lo acompaña en un viaje a Bretaña en 1907), Emmérico Nunes, Domingos Rebelo y Francisco Smith. Pero esta situación no duraría.

Finales de 1908 y comienzos del año siguiente marcan un punto de inflexión en la trayectoria de Souza-Cardoso. Conoce a Lucia Pecetto, su futura esposa, y comienza a asistir a las clases en la Academia Viti, del pintor español Anglada Camarasa. Instala entonces su estudio en la rue des Fleurus, contiguo al de Gertrude Stein. El traslado habrá contribuido a su alejamiento del núcleo de artistas portugueses. Pero este distanciamiento voluntario revelaba ante todo una ruptura del sentido plástico, una voluntad de quebrar la “rutina atrasada” en la que se hallaban sus compatriotas. El esfuerzo investigador y la responsabilidad

por su creación personal, con la que desde entonces se comprometió, remiten a Amadeo hacia un lugar sin parangón en la pintura portuguesa, por la conquista de un recorrido estético en total consonancia con los valores internacionales del arte de su tiempo. En este contexto lo hallamos entusiasmado por el arte primitivo en 1910, un período marcado por una estancia de tres meses en Bruselas y, sobre todo, por la profundización de su amistad con Amedeo Modigliani, pintor al que había conocido el año anterior.

En 1911 Amadeo cambia otra vez de estudio. Se instala cerca del *Quai d'Orsay*, en la rue du Colonel Combes. En octubre de ese año realizó en este nuevo espacio una exposición con Modigliani. No se trató, sin embargo, de la primera exposición de sus trabajos, puesto que meses antes había presentado seis lienzos en el *Salon des Indépendants*. Amadeo volvió a exponer en este salón al año siguiente y en 1914, haciendo acto de presencia simultáneamente en el *Salon d'Automne* entre 1912 y 1914. En esta época el círculo de sus relaciones se ensanchó y se internacionalizó. Conoció a Boccioni, Severini y Walter Pach, que le invitará más tarde para participar en el *Armory Show*, y se relacionaba, entre otros, con Juan Gris, Max Jacob, Sonia y Robert Delaunay, Brancusi, Archipenko, Umberto Brunelleschi y Diego Rivera. En este ámbito de relaciones nuevas hallará un impulso significativo para el desarrollo de su pintura.

La persistencia de su interés por el dibujo se manifiesta en las ilustraciones que realizó para el manuscrito de Flaubert *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* y, sobre todo, por la publicación en París, en agosto de 1912, del álbum *XX Dessins*, en una edición prologada por Jérôme Doucet. Esta obra, abiertamente influida por el refinamiento decorativo del *Jugendstil*, como alguna de sus pinturas de entonces, mereció el elogio del crítico Louis Vauxcelles.

En cuanto a la pintura, parece empeñado en mostrar sus lienzos fuera del circuito parisino. Los contactos establecidos hasta entonces le llevan a participar en una serie de importantes muestras colectivas, entre las cuales es forzoso destacar el célebre *Armory Show*, de 1913. Este certamen de arte europeo llevado a Nueva York, Chicago y Boston, reunió alrededor de trescientos participantes de todas las corrientes estéticas. El pintor portugués se presentó con un total de ocho obras, al lado de Braque, Matisse, Duchamp, Gleizes, Herbin y Segonzac. Tres de sus lienzos fueron adquiridos por un coleccionista de Chicago, el abogado y crítico de arte Arthur J. Eddy, el cual, al publicar en 1914 su estudio *Cubist and Post-Impressionism*, cita y reproduce algunas de las obras del pintor portugués, destacándolo por la fascinación de su colorido.

La seriedad y el rigor del trabajo de Amadeo ya habían dado sus frutos. La creciente madurez de su pintura lo liberó de la tendencia decorativista de la primera fase de su producción parisina, preparándole para asimilar los nuevos valores plásticos que se disponían a la creación artística. El recorrido meteórico que desde entonces le define, dominado por una vocación "experimentalista", tejió primero una aproximación al cubismo. Aunque llegará a producir, a lo largo de 1913, obras de estricta obediencia analítica, Amadeo jamás abandonó el colorido vigoroso que define el conjunto de su obra. En las lecciones de Braque y de Picasso buscó esencialmente profundizar en la simplificación geométrica de las formas, en un juego que, llevado al extremo, le apartó de la objetividad cubista y le liberó de la figuración. Produce entonces lienzos abstractos (los primeros fechados aún en el 1913) donde se intuye el influjo seguro, pero tangencial, del "orfismo" de Delaunay. En este período de investigaciones plásticas empezó a exponer en Alemania.

En septiembre de 1913, poco después de otro cambio de estudio, ahora situado temporalmente en el número 20, rue Ernest Cresson de Montparnasse, formó parte del I Salón de Otoño de Berlín organizado

por la Galería *Der Sturm*, vendiendo uno de los cuadros expuestos. Amadeo ya había trabajado con esta galería berlinesa en noviembre de 1912, fecha en la que, por vez primera, participó en una exposición inaugurada en su espacio. Ya en 1914 fue invitado a exponer en Colonia y Hamburgo.

Antes de dejar París para veranear, como era habitual, en Portugal, Amadeo cambió una vez más su domicilio, esta vez hacia la *Vila Louvat*, en el 38 bis, rue Boulard, local donde más tarde se instalará André Lhote. No llegó a utilizar su nuevo estudio. Tras un período de paso por España con presencia en Barcelona, donde visitará a su amigo el escultor Sola y donde conocerá al arquitecto Antonio Gaudí, Amadeo regresó a Portugal. El estallido del conflicto le dio un carácter de permanencia a su refugio en la finca de su infancia, en Manhufe. En ese mismo año de 1914 contrajo matrimonio con Lucia Pecetto.

La estancia forzosa de Amadeo en Portugal no fue sinónimo de apatía creativa. Si aún en París su obra había evolucionado desde la abstracción hacia nuevas vías de compromiso expresionista, a las que no fueron ciertamente ajenos los contactos artísticos establecidos en sus exposiciones alemanas, el alejamiento en su tierra natal impulsará su madurez, beneficiando su obra con una originalidad en la investigación y una mayor exigencia formal.

En 1915, el aislamiento de Amadeo se quebró gracias al estrechamiento de las relaciones con el matrimonio Delaunay, entonces instalado en el norte del país. En el círculo de sus relaciones asiduas entraban también los pintores portugueses Eduardo Viana y Almada Negreiros. En el seno de este núcleo privilegiado de amistades tomaron cuerpo distintos proyectos de exposiciones internacionales y, particularmente, la idea de la creación de una *Corporation Nouvelle* con el fin de promocionar *expositions mouvantes*, pero nunca concretadas. Mientras tanto, por medio de Almada Negreiros, Amadeo entró en contacto con el grupo de los "futuristas" lisboetas, al principio reunidos en torno a la revista *Orpheu*.



Fotografía de Amadeo en el Boulevard Montparnasse, París, 1907.  
De derecha a izquierda: Arq. Alfonso Ferraz, Amadeo, Manuel Bentes y Emmérico Nunes.

En la batalla por la agitación del medio artístico nacional, Amadeo tuvo un papel algo reservado pero relevante, asumiendo hacia finales de 1916, en una célebre entrevista que concedió al periódico *O Dia*, la responsabilidad de la publicación de largas citas "enmascaradas" de los manifiestos de Marinetti. No es que las propuestas del futurismo le hubieran cautivado siquiera alguna vez como solución estética. Sin embargo, la postura radical, o modernista, nacionalmente identificada con el movimiento, le convino como forma de intervención y motor de ruptura con las estructuras tradicionalistas habituales en el país, que ya le habían impactado con ocasión de sus únicas exposiciones realizadas en vida en Portugal.

En diciembre de 1916 Amadeo promovió, primero en Oporto y luego en Lisboa, una muestra en la que reunió, bajo el título de *Abstraccionismo*, alrededor de 111 lienzos. El desfase en la cultura estética nacional impidió la comprensión de las propuestas pictóricas de Amadeo, infligiendo al certamen un aura de escándalo coronada, en el límite, por una verdadera agresión física. En este contexto importa destacar el protagonismo de Almada Negreiros y de Fernando Pessoa en la defensa pública del pintor. Los dos lo reconocieron, en su momento, como el más significativo pintor portugués de su tiempo. Con sus propias palabras, Amadeo fue *el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX*, o como escribiría el poeta, *el más célebre pintor avanzado portugués*. Al año siguiente, Almada dedicó a Amadeo su libro *K4 el Cuadrado Azul*, y la revista *Portugal Futurista* decide publicar dos obras suyas, elegidas entre las que completaban el álbum *12 Reproductions* (trabajo impreso en Oporto en 1916).

Estas señales de reconocimiento fueron manifestaciones excéntricas e irremediabilmente aisladas. Amadeo murió en Espinho, en octubre de 1918, víctima de una epidemia pneumónica. Tenía solamente treinta años. Con la desaparición del pintor su obra se eclipsó, ahogada en un inexplicable silencio que la mantuvo prácticamente desconocida en su país a lo largo de treinta y cinco años. Portugal rechazaba así, por ineptitud, aceptar su más valiosa herencia plástica. Este hecho es tanto más lamentable cuanto que las obras finales de Amadeo de Souza-Cardoso, realizadas a lo largo de 1917, apuestan por una visión pictórica con claras connotaciones con la poética apocalíptica del dadaísmo que, en ese momento, se gestaba en Suiza o en América. Son lienzos de aparente anarquía compositiva, en donde flotan algoritmos, letras, discos cromáticos, elementos a modo de *trompe l'oeil* e incluso un desnudo. En ellos encontramos sintomáticamente una dimensión objetual dada por la inserción de espejos, por el pegado de mechones de pelo, cuentas de collar o por la mezcla de arena en la tinta. Todos estos materiales juegan entre sí en un efecto de síntesis antidualéctica capaz de elevar el absurdo a categoría estética. Esta conquista plástica, inédita en la pintura de Amadeo, anunciaba mucho del presente y futuro del arte occidental.

Joana Cunha Leal, *Departamento de Documentación e Investigación*  
*Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão,*  
*Fundação Calouste Gulbenkian*

## CATÁLOGO:

### PINTURAS:

1. PINTURA (París Café), c. 1908  
Óleo sobre tela pegada sobre cartón  
18,8 x 23,8 cm  
Museo de Chiado
2. PINTURA (París Café), c. 1908  
Óleo sobre cartón  
19 x 23,8 cm  
Museo de Chiado
3. PINTURA (Molino), c. 1910  
Óleo sobre madera  
29 x 46,5 cm  
Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Donación de Lucía de Souza-Cardoso
4. PINTURA (Paisaje) c. 1910  
Óleo sobre tela  
50 x 73 cm  
Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Donación de Lucía de Souza-Cardoso
5. PINTURA, c. 1910  
Óleo sobre tela  
38,5 x 55 cm  
Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Donación de Lucía de Souza-Cardoso
6. PAISAJE, c. 1910  
Óleo sobre tela  
46 x 33 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
7. LOS GALGOS, c. 1911  
Óleo sobre tela  
110 x 73 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
8. ARBOLEDA, c. 1912  
Óleo sobre cartón  
34 x 27,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
9. CUADRO G, c. 1912  
Óleo sobre tela  
51 x 29,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
10. PINTURA CUBISTA, c. 1913  
Óleo sobre tela  
64 x 30 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
11. EL JOCKEY, c. 1913  
Óleo sobre tela  
61 x 50 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
12. PINTURA, c. 1913  
Óleo sobre tela  
64 x 30 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
(Depositada en el Museo de Chiado)
13. COMPOSICIÓN ABSTRACTA - ÉTUDE B, c. 1913  
Óleo sobre tela  
46 x 61 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
14. PINTURA ABSTRACTA, c. 1913  
Óleo sobre tela  
46 x 33 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
15. PINTURA, c. 1913  
Óleo sobre madera  
14,5 x 47 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
16. PINTURA, c. 1913  
Óleo sobre madera  
18,2 x 18,2 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
17. PINTURA, c. 1914  
Óleo sobre cartón  
41 x 33 cm  
Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Donación de Lucía de Souza-Cardoso
18. PINTURA, c. 1914  
Óleo sobre tela  
61 x 50 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
19. PINTURA (Capilla de la Montaña), c. 1914  
Óleo sobre tela  
73 x 50,5 cm  
Colección Francisco de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
20. PAISAJE VASCO, c. 1914  
Óleo sobre cartón  
40 x 32 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
21. PINTURA (Bandurria), c. 1914-1915  
Óleo sobre cartón  
16,5 x 11,7 cm  
Colección J.P.F.
22. PINTURA (Cavaquinho), c. 1914-1915  
Óleo sobre cartón  
16,4 x 11,8 cm  
Colección J.P.F.
23. CABEZA, c. 1914-1915  
Óleo sobre cartón  
16,5 x 12 cm  
Museo de Chiado
24. CABEZA, c. 1914-1915  
Óleo sobre cartón  
23,5 x 17,5 cm  
Museo de Chiado
25. "LUTO CABEZA BOQUILLA", c. 1914-1915  
Óleo sobre tela  
50 x 50 cm  
Colección Francisco de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
26. PINTURA (Aceña), c. 1915  
Óleo sobre madera  
35 x 26,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*
27. "MACETA (Superposición)", c. 1915  
Óleo sobre tela  
27 x 21 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
28. CRIMEN ABISMO AZUL, REMORDIMIENTO FÍSICO, c. 1915  
Óleo sobre tela  
40 x 50 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
29. PINTURA (Vida de los instrumentos), c. 1915  
Óleo sobre tela  
100 x 60 cm  
Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
30. PINTURA (Cavaquinho), c. 1915  
Óleo sobre tela  
49,5 x 50 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
31. "LA MÁSCARA DEL OJO VERDE CABEZA", c. 1915  
Óleo sobre tela  
55 x 39,5 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso
32. MUCHA (cesto), c. 1915  
Óleo sobre tela  
27,5 x 21,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

33. MÚSICA SORDA, c. 1915-1916  
Óleo sobre tela  
49,5 x 50 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso

34. EL MURO DE LA VENTANA, c. 1916  
Óleo sobre tela  
27,5 x 21 cm  
Colección Francisco de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso

35. VENTANAS DEL PESCADOR, c. 1916  
Óleo sobre tela  
27 x 34,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

36. PINTURA (Ventanas), c. 1916  
Óleo sobre tela  
41 x 33 cm  
Colección J.P.F.

37. LA CASITA CLARA - PAISAJE, c. 1916  
Óleo sobre tabla  
31 x 41 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

38. PINTURA, c. 1916  
Cera sobre tela  
35 x 29 cm  
Colección José Ernesto de Souza-Cardoso. Cedido al Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso

39. PINTURA (Brut 300 TSF), c. 1917  
Óleo sobre tela  
86 x 66 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

40. PINTURA (Máquina de escribir), c. 1917  
Óleo sobre tela con collage  
93 x 76 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

#### ACUARELAS:

41. OCÉANO BERMEJÓN, AZUL (Continuidades simbólicas) ROUGE BLEU VERT, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
25,5 x 19 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

42. TÊTE LITORAL, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
25,2 x 16,2 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

43. TÊTE OCEAN, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
23,9 x 16,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

44. TÊTE OCEAN, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
25,2 x 21,8 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

45. TÊTE OCEAN, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
25 x 19 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

46. TÊTE, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
31,5 x 23,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*  
Donación de Lucía de Souza-Cardoso

47. CABEZA, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
31 x 23,7 cm  
Colección particular

48. CABEZA, c. 1915  
Acuarela sobre papel  
22,5 x 16 cm  
Colección del ingeniero Antonio Amadeo Ramalho de Souza-Cardoso

49. INSTRUMENTO MUSICAL, c. 1916  
Técnica mixta sobre papel  
31 x 23,5 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

50. SIN TÍTULO (Guitarra), c. 1916  
Acuarela sobre papel  
24 x 19,2 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

#### DIBUJOS:

51. DIBUJO CUBISTA - IMPAR, c. 1916  
Grafito sobre papel  
24,3 x 15 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

52. DRAGÓN CAVALERIE, c. 1916  
Grafito sobre papel  
22 x 15 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

53 SIN TÍTULO (dibujo cubista - retrato), c. 1916  
Grafito sobre papel  
13,9 x 9,9 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

54. SIN TÍTULO (dibujo cubista) c. 1916  
Tinta china y acuarela sobre papel  
23,7 x 14,2 cm  
C.A.M. / F.C.G.\*

\* C.A.M. / F.C.G.: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Fundação Calouste Gulbenkian.

## CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1998  
© Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão  
Fundação Calouste Gulbenkian

### Textos:

Antonio Cardoso  
Javier Maderuelo

### Biografía:

Joana Cúnha Leal

### Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

### Créditos fotográficos:

© Mário de Oliveira  
© Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão  
Fundação Calouste Gulbenkian

### Traducción:

Miguel Lancho

Fotomécanica, fotocomposición e impresión:  
Jomagar, Móstoles, (Madrid).

### Encuadernación:

Ramos

ISBN: 84-7075-472-6 Fundación Juan March  
ISBN:84-89935-01-7 Editorial Arte y Ciencia  
Depósito legal: M. 43.017-1997

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka,*</b> con texto del Dr. Heinz.	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,*</b> con texto de Antonio Gallego.	<b>Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*</b>
1976	<b>Jean Dubuffet,*</b> con texto del propio artista. <b>Alberto Giacometti,*</b> con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*</b>
1977	<b>Marc Chagall,*</b> con textos de André Malraux y Louis Aragon <b>Pablo Picasso,*</b> con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	<b>Arte USA,*</b> con texto de Harold Rosenberg. <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa*</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo.*</b>  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*</b>
1978	<b>Francis Bacon,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.  <b>Kandinsky,*</b> con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	<b>Ars Médica,*</b> <b>grabados de los siglos XV al XX,</b> con texto de Carl Zigrosser. <b>Bauhaus,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.	<b>Arte Español Contemporáneo.*</b>
1979	<b>De Kooning,*</b> con texto de Diane Waldman. <b>Braque,*</b> con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,*</b> con texto de Reinhold Hohl.	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),</b> con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González,*</b> con texto de Germain Viatte. <b>Robert Motherwell,*</b> con texto de Barbaralee Diamondstein. <b>Henry Matisse,*</b> con textos del propio artista.		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March
1981	<b>Paul Klee,*</b> con textos del propio artista.	<b>Minimal Art,*</b> con texto de Phyllis Tuchman. <b>Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*</b>
1982	<b>Piet Mondrian,*</b> con textos del propio artista. <b>Robert y Sonia Delaunay,*</b> con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. <b>Kurt Schwitters,*</b> con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,*</b> con texto de Jean-Louis Prat.	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70,*</b> con texto de Rafael Santos Torroella.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huici.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p><b>Edward Hopper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p><b>Odilon Redon.*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,*</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.*</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,</b> con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,*</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japonés:</b> <b>Periodo Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Júcar,</b> con textos de Fernando Zóbel.</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1995	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:*</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan Kojan.</p> <p><b>Rouault,</b> con textos de Stephan Kojan.</p>		<p><b>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,</b> con textos del propio artista.</p>
1996	<p><b>Tom Wesselmann,</b> con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p><b>Toulouse-Lautrec,</b> con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p><b>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Museu d'Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p><b>Picasso: Suite Vollard,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p><b>Max Beckmann,</b> con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p><b>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,</b> con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	E. Nolde: <i>Naturaleza y Religión</i> , con textos del Dr. Manfred Reuther.	<p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Grabado Abstracto Español, * con texto de Julián Gállego.</p> <p>Picasso: <i>Suite Vollard</i>, con textos de Julián Gállego.</p> <p>El Objeto del Arte, con texto de Javier Maderuelo.</p>
1998	Amadeo de Souza-Cardoso, con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso	

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.



