

S
AMADEO
N N
HET
A
-
PORTUGEEES
I
FUTURISME
A

ZÉ DA SILVA

Zé da Silva
DT4, 2015-2016
St. Nr. 2209949
Scriptie begeleiders:
Tijn Vaes
Simone Rijs

Indeling

Voorwoord	6
Inleiding	7
Hoofdstuk I	
Modernisten vast in het verleden - 1887-1908	10
Realisme en Naturalisme in Portugal	12
Portugal tijdens de jeugd van Amadeo en Santa-Rita	22
Hoofdstuk II	
Het Futurisme, en Portugal ... - 1906 -1918	30
Portugal maakt kennis met het Futurisme	31
De uitvoering van de Republiek - 5 oktober 1910	38
Amadeo en Santa-Rita, laatste jaren in Parijs - 1910 - 1914	42
Portugal in de Eerste Wereld Oorlog 1916 - 1918	53
Het terug keer van Amadeo en Santa-Rita naar Portugal 1914 - 1918	55
Hoofdstuk III	
Het Portugees Futurisme, een deel van het modernistisch verleden- 1918 - ...	65
Bronnen	68

Voorwoord

Door de afgelopen jaren, met name door de lessen van Theorie der Kunsten en altijd uit pure nieuwsgierigheid, heb ik tijdens bepaalde perioden van de geschiedenis van de kunsten, en uiteindelijk van de ontwikkeling van de mensheid, een gevoel gehad van, erbij te willen horen, of erbij te zijn. De voor mij meest opwindende periode, tussen de verschillende perioden behandeld tijdens lessen, beperkt zich tot de 19^{de} eeuw en begin 20^{ste} eeuw. Het is een periode waar daadwerkelijk van alles gebeurt, en wel in een zeer korte tijd. Er zijn hier gebeurtenissen en bewegingen die mij enorm aanspreken, dat ik zou mijzelf in deze tijd kunnen plaatsen, om naast de betrokkenen mee te doen. Uitvinders en hun uitvindingen, te ervaren van dichtbij, als het “jongetje met notatieblok” om zo naast de creatieve geest van genie, nauwkeurig zijn/haar baanbrekende vondsten te noteren, en het “Eureka-moment” mee te maken. Wat mij vooral erg aanspreekt in deze bepaalde periode, zijn de kunstuitingen en zijn deelnemers. Hoe spannend zou het geweest zijn in de straten van Montparnasse te lopen en in de caféhuizen van Parijs, om de verschillende kunstenaars te spreken, en hun creatieve energie te mogen voelen. Hoe spannend het zou geweest zijn de verschillende tentoonstellingen te bezoeken, om uit de eerste hand de reactie van het publiek te kunnen ervaren. Hoe spannend zou dat geweest zijn!

Opvallend genoeg, heb ik in de afgelopen jaren, kunstenaars leren kennen, hun kunstuitingen en hun “Eureka-momenten” ervaren, maar vooral kunstenaars buiten de grenzen van Portugal. Door mijn praktijkwerk, heb ik langzaam mijn Portugese roots herontdekt, en bijna uit een soort van schaamtegevoel, heb ik de Portugese gebeurtenissen op verschillende gebieden proberen te benaderen. Met verbazing en een dubbel gevoel, heb ik deze periode van de geschiedenis van Portugal bestudeerd. Aan een kant uit totale onwetendheid en toen het onderzoek verder ging, uit spanning door de enorme hoeveelheid onrust die in Portugal plaatsvond aan het einde van de 19^{de} begin 20^{ste} eeuw. Aan de ander kant, een gevoel van erkenning de hedendaagse gebeurtenissen. Het sterke (of strenge) van gevoel van Nationalisme, het onrecht m.b.t. de onderklassen en de minderheden, wetende dat we op een scharnierpunt zijn beland.

Dit werk is juist ontstaan door mijn tekort aan eigen kennis, over Portugal en wat dit land heeft meemaakt, vooral op gebied van kunst, in een periode tussen de geboorte en het overlijden van twee kunstenaars die ik ga beschrijven/benaderen. Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) en Guilherme de Santa-Rita (1889-1918) zijn wellicht dé kunstenaars van de Portugese Moderne Kunst. Hun leven en werk waren voor mij grote ontdekking. Het is ook niet alleen hun leven en werk dat opvallend is, maar ook de periode van de Portugese samenleving, tussen de levenslengte van de twee kunstenaars, wat dit werk zo interessant maakt. De vraag die kan worden gesteld is, waarom juist deze twee kunstenaars benaderen en niet anderen kunstenaars van dezelfde periode? Amadeo is, van de eerste stroom van Portugese modernisten, dé belangrijkste kunstenaar van deze periode. Zijn werk is tot de dag van vandaag het meest baanbrekend van allemaal, en hoewel zijn werk bekend is, is er weinig bekend van Amadeo zelf. Door brieven gestuurd naar zijn familie of vrienden, weten we vaker niet zo zeer over hem maar meer over zijn tijdgenoten. Amadeo was een nederig mens betreffende zijn kunst. Altijd aan het leren, en van alles en iedereen wilde hij beleven. Santa-Rita is juist de tegenstelling. Van zijn werk weinig is overgebleven. Na zijn dood, is zijn werk, op een aantal verkochte stukken na, vernietigend door zijn familie, op verzoek van de kunstenaar zelf. Door brieven, namelijk van zijn beste vrienden, weten we hoe extravagant, arrogant en verwaand hij was. Volgens hem, wist hij al genoeg en men kon veel van hem leren. Zelfs met deze eigenschappen, is Santa-Rita hét voorbeeld van de moderne mens, een futuristische man. Zonder de vorige reden te willen onderschatten, is er nog een opvallende punt dat deze twee kunstenaars met elkaar verbindt. Beiden zijn zij niet ouder dan 30 jaar geworden, en beiden zijn overleden in het jaar 1918.

Hoe spannend zou het geweest zijn om aan de culturele, politieke en sociale gebeurtenissen in mijn Portugal mee te kunnen doen, hoe spannend zou het geweest zijn de kunstuitingen van mijn kunstenaars ervaren te hebben in die periode? Uiteindelijk heb ik niet alleen een Portugal voor mij zelf herontdekt, maar heb ik ook in mijzelf Portugal herkend.

Hoe spannend is het geworden...

Zé da Silva

Inleiding

Voor dat dit werk begon, was het moeilijk te definiëren hoe dit werk zou gaan worden. De uitdaging, was de benaming van het werk zelf. Een onderzoek, een essay, een verhaal... Gezien de hoeveelheid feiten, en de onderbouwing door bronelementen en hoe deze worden behandeld, kunnen we dit werk een onderzoek noemen, maar gezien het aantal benaderingen op de werken van de kunstenaars en de tijd waarop deze werken in hun leven plaatsvinden, komen we (bijna) automatisch op een eigen en persoonlijke mening over de gebeurtenissen, waaruit dit werk gemaakt is, dan spreken we meer over een essay. Een ander punt is hoe de feiten worden benaderd, of beter gezegd, het ontbreken van de feiten, moest worden benaderd. In sommige gevallen, is de informatie niet altijd aanwezig, en het is logisch dat de tussenruimte waar de omissie van sommige feiten plaats vindt, een eigen aanneming, of om een speculatie van het leven en het werk van de twee benaderde kunstenaars, te schrijven. Dan kunnen we spreken over een verhaal. De keuze is gevallen op alle drie. Dit werk is een verhaal over het leven en het werk van Amadeo en Santa-Rita, onderbouwd in de meeste gevallen door bronelementen. De structuur van het verhaal is gemaakt op basis van een eigen mening en op basis van de meningen van Kunsthistorici en ander geleerden. Een ander aspect van dit verhaal zijn de historische feiten. Wat is geschreven komt volledig uit geschreven bronnen. De aanleiding om op deze wijze dit werk te structureren, door middel van bron materiaal zoals kranten en andere teksten van de periode, komt door het boek van Philipp Blom (1970 -), "De duizelingwekkende jaren – Europa 1900-1914" ¹. Zijn manier van situaties te beschrijven, gebeurtenissen uitleggen, enzovoorts. Was een goede en geschikte manier om het leven van beide personages in dit werk te verwoorden en in de context te plaatsen, waarin Portugal zich in diezelfde periode bevond.

In elk verhaal is er een uitgangspunt, een idee/concept waar het verhaal zijn oorsprong vindt, en zich in verschillende delen aftakt. Bij deze is het Futurisme, en namelijk de Portugese futuristische beweging, de kern van het verhaal. Amadeo en Santa-Rita zijn de "hoveniers" van het verhaal, waar hun invloed op de Portugese beweging, een belangrijke (wellicht dé belangrijkste) rol spelen. Daadwerkelijk is hun betrokkenheid in de eerste Portugese modernistische kunstperiode, de enige echt veronderstelt in het Futurisme. Buiten en binnen de Portugese grenzen, zijn deze twee kunstenaars door hun meningen en kunstuitingen, de groeiende Portugese Moderne Kunst constant aan het snoeien, om van de jonge en fragile modernistische beweging, een sterke en wellustige Portugese kunststroming te maken.

Dit verhaal wordt verdeeld in drie hoofdstukken. Het eerste begint kort voor de geboorte van beide kunstenaars en eindigt met een relevante Portugese historische gebeurtenis. De regicide van Koning D. Carlos I. In deze periode, circa 1870 en 1908, worden twee aspecten van de Portugese samenleving benaderd. Het kunstaspect en de geschiedenis van het land in die periode. De (nog) Neoklassieke Portugese periode wordt gevolgd door het Realisme en/of Naturalisme, waar sommige benaderde kunstenaars (met voorbeeld daar van), een poging doen om de nieuwe kunststromingen, aan het einde van de 19^{de} eeuw, in Portugal te introduceren. Het nabije gevoel van de middeleeuwse samenleving die Portugal was richting de 20^{ste} eeuw, wordt in dit hoofdstuk meer bestudeerd en geanalyseerd dan de kunstuitingen van dezelfde periode. De reden hiervan is, om de twee hoofdpersonages te kunnen positioneren tijdens hun kind en puberjaren, en om hun meningen en kunstuitingen, in hun tijd te kunnen plaatsen. Deze gegevens van hun leven zijn belangrijk om de personages zelf te leren kennen en hun visie op de kunst, in het Portugal van toen, beter te kunnen begrijpen. Het tweede hoofdstuk is juist omgekeerd. Het zijn vooral hun kunstuitingen, werken en hun leven (en sommige van hun tijdgenoten), die belangrijk zijn om Amadeo en Santa-Rita in het Portugal van toen, en tevens in Parijse kunstscène van die tijd te kunnen plaatsen. Dit hoofdstuk gaat over de basis van de werken, van deze twee Portugese kunstenaars, en het tijdperk waar Portugal plaatsvindt. Hier spelen kunst en kunstuitingen een grotere rol, en worden de verschillende gebeurtenissen van de Portugese geschiedenis van deze periode, minder bestudeerd en geanalyseerd. Omdat de Portugese gebeurtenissen van de periode niet een directe impact op het leven en de

1 - Origineel uit 2008, eerste editie 2009.

werken van de twee personages hebben, is het juist hun leven, en met name hun werken, die een impact op de Portugese samenleving hebben. Het Futurisme is in een groot deel van dit hoofdstuk ook een hoofdonderwerp, door de kunstuitingen en de positie van zijn deelnemers op de wereld. Vanaf het moment dat de republiek wordt geïnstalleerd, en de start van de Eerste Wereld Oorlog voor Portugal, krijgen deze door de genoemde reden, korter aandacht dan de historische gebeurtenissen van het eerste hoofdstuk. Het laatste hoofdstuk kunnen we het best beschouwen als een nalatenschap van Amadeo en Santa-Rita. In een korte samenvatting, wordt het Futurisme in Portugal zonder de twee kunstenaars bestudeerd en geanalyseerd. Hier worden twee aspecten van de Portugese samenleving benaderd. Kunst en Portugal na 1918.

Het grootste deel van de bronnen is afkomstig uit onderzoeken of essays van vooral, Portugese Kunsthistorici en andere geleerden binnen Geschiedenis en Kunst & Cultuur. Naast deze bronnen zijn er ook de bronnen uit de kranten van die periode. Deze zullen de contemporaine gebeurtenissen van Portugal uit die periode nauwkeuriger positioneren, of ondersteunen om de benaderde kunstenaars, hun werk en leven, beter in kaart te kunnen brengen.

Wellicht het belangrijkste punt van dit werk, is niet het werk zelf, maar hoe het geschreven is. Gezien de buitenlandse afkomst van de schrijver, zijn er sommige woorden, zinnen of uitdrukkingen die niet helemaal in overeenkomst zijn met de Nederlandse taal van nú, en zal er rekening gehouden moeten worden met, de vertaling van sommige teksten, die uit oude kranten en anderen oudere teksten afkomstig zijn. Het Portugees van toen (tussen 1870 en 1918) was, in bepaalde gevallen, anders dan het Portugees van nu, en ditzelfde geldt ook voor de Nederlandse taal. Het kan het geval zijn dat sommige Nederlands woorden niet meer gebruikt worden. Dit betekent niet dat men een oud Nederlands woordenboek nodig heeft om dit werk te lezen, om sommige teksten van die tijd te kunnen plaatsen, worden er soms oud Nederlandse woorden gebruikt om de periode zelf beter te begrijpen. Voor dit en meer, vraagt de schrijver om begrip.

Modernisten vast in het verleden

1887 - 1908

Een van de protagonisten van dit onderzoek, werd geboren in Manhufe, in de Mancelos parochie, Amarante, op 14 november 1887. Amadeo de Souza Cardoso, is de zoon van een succesvolle wijnproducent uit deze regio. Zijn vader wilde aan hem en zijn andere acht kinderen een opleiding geven die een afspiegeling was van de nieuwe beroepsmogelijkheden van die tijd. In deze periode, zoals in andere gebieden van de wereld, zien we o.a. het ontstaan van een aantal nieuwe beroepen zoals ingenieurs, leraren en andere “moderniteiten” van die tijd². Van jongs af aan, en in het bijzonder erkent zijn vriend Manuel Laranjeira (1877-1912), een arts en ook een amateur-schrijver, Amadeo’s artistieke kwaliteiten. Zijn kwaliteiten als tekenaar en karikaturist, komen uit tijdens zijn middelbare school periode in Coimbra. Laranjeira erkent zijn kwaliteiten en moedigt hem aan om iets met zijn artistieke vaardigheden te gaan doen. De zomerse bijeenkomsten in Espinho³ van Amadeo en Laranjeira, eindigen toen de jongeman uit Amarante vertrok in 1905, om in Lissabon bij de ESBAL (*Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*- School voor Schone Kunsten van Lissabon) te gaan studeren. Hier neemt hij plaats aan de afdeling van Architectuur. Kort na zijn aankomst in de hoofdstad, realiseerde hij zich dat Lisboa en Portugal weinig konden betekenen voor hem.

“... .de jonge Amadeo (...) nam kennis van één Portugal dat hem niet kon betamen,
zou ook hem niet betamen, door de futiliteit en lelijkheid van het leven
van Lissaboniets waar hij vaak over klaagde.”⁴

Het is onnodig te zeggen dat het vertrek naar ergens anders onvermijdelijk was, in november 1906, precies op z’n 19e verjaardag, vertrekt hij naar Parijs, waar hij tot 1914 gaat studeren en werken. Hoewel zijn vader niet tegen zijn Parijse pretenties was, was het zijn vriend Laranjeira die zijn besluit toegejuicht. Hij gaat in 1907 de architectuur klassen volgen maar in toenemende mate, vraagt de getalenteerde jongeman zich af hoe zijn leven zal lopen, en in toenemende mate denkt hij na over zijn omschakeling naar een andere artistieke weg, het schilderen⁵. Na deze korte presentatie van Amadeo, is het ook tijd om het traject van het leven van één andere protagonist te beginnen. Guilherme de Santa-Rita, die later alleen Santa-Rita Pintor genoemd zou worden, werd geboren in Lissabon op 31 oktober 1889. In tegenstelling tot Amadeo, is er weinig bekend over de jeugd van deze Portugese schilder. In feite is zijn leven van geboorte tot aan zijn dood, gehuld in een vele mysteries⁶. Dit is misschien wel de reden wat dit onderzoek in de dualiteit van beide kunstenaars, zo interessant maakt. Beiden wonen in Parijs en later in Portugal. Beiden omarmende zij projecten en zijn bezet met dezelfde artistieke interesses. De dualiteit wordt geleverd in, een breed spectrum aan kennis over het leven en werk van Amadeo en het gebrek daaraan in dat van Santa-Rita. Voordat deze reis begint over het leven en de kunstuitingen van beide protagonisten, is het belangrijk, om Portugal in een *art scene* te kunnen zetten, in welke artistieke positie het land zich op dat moment bevind.

2 - In França, 2009, pag. 59

3 - De stad van Espinho was in de laat 19de eeuw, tot de dag van vandaag een badplaats. Al in de 19de eeuw zeer populair bij de noordse Portugese elites.

4 - “... , o jovem Amadeo (...) tomava contacto com um Portugal que não lhe convinha como não lhe conviria a futilidade e a torpeza da vida lisboeta, de que se queixava.”. In França, 2009, pag. 59.

5 - In França, 2009, pag. 60.

6 - In RTP, 2012.

Als we het begin van de laatste decennia van de 19^{de} eeuw in gaan, zijn we getuigen van de slechte toestand van de kunst in Portugal. In 1875 in het tijdschrift *Thesouros d'Arte*⁷, doet de kunsthistoricus Luciano Cordeiro (1844-1900) een ernstig kritische uitspraak, waarin hij stelt dat kunst in Portugal niet beschouwd kon worden als een echt belangrijke dimensie van het artistieke leven van de Portugese samenleving. Deze uitspraak van Cordeiro, duidelijk gebaseerd op een ouderwetse Frans klassieke beeldentaal, komt na jaren waarin de Portugese artistieke cultuur in een constante hegemonie bleef, waarbij het Neoclassicisme al vele jaren werd toegepast, en zeer traag plaats maakt voor het Realisme/Naturalisme (namelijk in de late jaren '70, begin jaren '80). Cordeiro stak zo de spreekwoordelijke "vinger in de wond"⁸.

"Waarom zijn jullie beschaamd en gemaskerd, waarom kopiëren jullie, en slecht, want zelfs uit goede kopieën willen we niet leren, is kopiëren wat jullie noemen artistieke decadentie? ...

*We hebben een kunst: het is Frans, of liever verfranse kunst, het draagt getooid uitdossingen van de conventionele edelen, en noemt zichzelf academisch, klaar om de wereld te leiden, immobiliserend, of draagt ... of draagt niks, niet tevreden om sans-cullote te zijn, het is obscene, en verkondigt zich als een Messias de regenerator van moraliteit, rechtvaardigheid en waarheid in de esthetica, dat deze achteruitgang maakt tot de artistieke kennis van bepaalde wilde stammen."*⁹

In deze woorden van Cordeiro lezen we niet alleen de zorgwekkende werkelijkheid die de kunst in Portugal was op dat moment, ook zijn we hier getuigen van een tekst met een zeer patriottische lading, die niet echt nieuw is in heel Europa. De situatie die Cordeiro beschrijft, is niet echt vreemd, maar wel dualistisch. Veel van de kunstenaars werden gestimuleerd om naar Parijs te gaan, om hier hun artistieke studies op te pakken. In deze stad, maakte het Realisme steeds meer plaats voor andere stromingen, zoals het Impressionisme, en wat vreemd was, is dat de nieuwe kunstzinnige ideeën, stromingen of tendenties, niet terug te vinden zijn in de Portugese kunst. Hier kunnen we onszelf afvragen, waarom zijn deze vernieuwingen niet zichtbaar of waarom worden deze door kunstenaars en of het publiek niet volledig geaccepteerd? Een andere vraag, die wellicht ook belangrijk is, zeker als we kijken naar de verschillende kunstenaars uit Parijs van die periode, is waarom hebben Portugese kunstenaars niet een bepaalde autonomie kunnen opbouwen? Ver van religieuze thema's maar dichtbij de werkelijkheid. Er zijn verschillende factoren die antwoord op deze opvallende situaties kunnen geven. Het grootste deel van de clientèle van de Portugese schilders is al eeuwen van adellijke of kerkelijke oorsprong. Gerenommeerde kunstenaars van die periode, blijven werken onder mythologische of religieuze thema's, en in sommige gevallen van een zeer stijlvol late barok! Deze opdrachten waren soms de enige broodwinning die zij hadden. Kunstuitingen van *nephilibathas*¹⁰ natuur worden tentoongesteld, maar zelden verlaten de doeken de galerie onder de arm van een klant¹¹.

"Binnen komen in een tentoonstelling en voorbereid zijn om het recht van een kritische en absolute onbarmhartig te kunnen gebruiken, zinnen namens de idealen van het oude Griekenland en de moderne Frankrijk te willen maken, en dan vinden we daar de treurige kunstenaars, neerslachtig, stille als trappisten, kunstenaars met een grimmig en treurige stem

7 – In Juchem, 2009, pag. 53.

8 - "Schaten van de Kunst.". In Leandro, 2005, pag. 17.

9 - Idem

10 - "Porque vos constrangeis e mascaraes, por que vos pondeis a copiar, mal, porque nem a copiar bem queremos aprender, a copiar o que vos mesmos chamaes decadencia artistica?"; "Temos uma arte: é franceza, ou antes uma arte francelha, que ou veste umas gallas convencionaes e fidalgas, e se diz academica, e se julga fadada para guiar o mundo, immobilizando-o, ou então veste... ou então não veste cousa alguma, não se contenta com ser sans-cullote, é obscena, e se proclama Messias regenerador da moral, da justiça e da verdade na esthetica, fazendo retrogradar esta até ao senso artistico de certas tribus selvagens". In Leandro, 2005, pag. 18. Uit L. Cordeiro, in A Arte Nacional . pag. 5.

10 - Nefelibata heeft zijn oorsprong in de Griekse woord "Nephele" (wolk) en "Batha" (waar je kan lopen). Dat wil zeggen, iemand die met zijn hoofd in de wolken is. In de literatuur wordt gebruikt voor een schrijver die niet aan de literaire regels vasthoudt. In het algemene context, het is een idealistisch persoon, die zich van de werkelijkheid leeft uitgevoerd.

11 - In Leandro, 2005, pag. 39.

horen zeggen: “...nog niks verkocht! (...)” - Het is triest, en moeten we onze kritische geest veranderen, hoe erger dan hij kan zijn”¹²

Wat misschien ook verschil maakte, was de Portugese bourgeoisie. Deze bourgeoisie was schaars, vaak ongeschoold, en deze *nouveau-riches* gebruikten hun geld in anderen “kunsten”. Ribeiro Artur (1851-1910) wijst zijn vinger naar de ambtenaren die een plicht hebben om het “nationaal product” te beschermen. Hij schrijft over deze feiten het volgende:

“... de waarde van kunstwerken in een land is gelijk aan de Mecenas die deze kopen ...
... dat onze bourgeoisie zowel van banale buitenlandse afkomst chic bijou heeft te besteden, in plaats van een keer per jaar dat geld in de aankoop van kunstwerken belegt, en op deze wijze onze kunstenaars beschermen...
... de moeilijkheid dat onze ambtenaren, door onverschilligheid of onvermogen, Niet adequaat op dit onderwerp willen reageren, is van groot belang.”¹³

Weer hebben we woorden die de Portugese nationalistische tendens reflecteren, als een snel draaiend wiel rond Europa en Portugal, waar men onmogelijk aan ontsnappen kan. Rafael Lima (1839-1909), een journalist van enkele ochtendkranten, oprichter en partner van *Sociedade Promotora de Belas Artes* van Portugal (Maatschappij ter Bevordering van de Schone Kunsten), toneelschrijver, ambtenaar van het Ministerie van Marine, verklaart in de periode dat een van de problemen is, dat er te weinig of zwakke musea zijn, nog zwakkere tentoonstellingen en verouderde vakken en of het ontbreken van kunstvakken in de Portugese scholen. Op deze manier, is er sprake van weinig artistieke cultuur in Portugal.¹⁴

Realisme en Naturalisme in Portugal

Het Realisme en het Naturalisme beeldde hedendaagse onderwerpen en eigentijdse inrichting situaties af, en probeerde mensen van alle sociale klassen te tonen op soortgelijke wijze. Klassieke idealisme, romantische nationalisme en anderen romantische drama's, waren even vermeden. Vaak smerige of slordig elementen van de modellen werden niet gladgestreken of weggelaten. Bijvoorbeeld, het Sociaal realisme benadrukt de voorstelling van de arbeidersklasse, en worden behandeld met dezelfde ernst als andere klassen in de kunst. Behandelingen van modellen in een heroïsche of sentimentele wijze werden eveneens afgewezen. Realistische schilders uit die tijd vernieuwden het realisme door ook de zwarte werkelijkheid uit te beelden. Geen prachtig of idyllisch korenveld werd geschilderd, maar een realistische afbeelding van het agrarisch bedrijf en doodsarmoedige arenleesters die moeten leven van de restjes, achtergelaten door de boeren (zoals de schildering van Jean-François Millet (1814-1875) uit 1857, *Des glaneuses*). Het Realisme verspreidde zich over heel Europa en was invloedrijk voor de rest van de eeuw en daarna. Realisme als een kunstbeweging werd geleid o.a. daan Gustave Courbet (1819-1877) in Frankrijk. Hij schilderde steeds meer “naar de natuur”, en dus, realistisch juist, zonder

12 - “Entrar nas salas d’uma exposição de bellas artes disposto a usar largamente dos direitos da critica e a lavrar sentenças absolutas e desapiedadas, em nome dos altos ideaes da Grecia antiga ou da França moder-na, encontrar alli os artistas tristonhos, desanimados, silenciosos como trappistas, e ouvir-lhes dizer com voz soturna e dolente: “Ainda não se vendeu nada! (...) - é triste, e modifica as disposições do nosso espirito, por mais severo que elle seja”. In Leandro, 2005, pag. 35. Uit Zacharias d’Aça (1836-1908), in *Gazeta de Portugal*, nr.49, 29-12-1887, pag. 3.

13 - “...que o valor das obras d’arte n’um paiz é igual ao dos Mecenas que os compram...
...a nossa burguezia gaste tanto nas bijouterias de chic banal que vem do estrangeiro, em lugar de empregar annualmente algum d’esse dinheiro na compra de obras d’arte, protegen-do assim os nossos artistas,... ...que os nossos homens publicos, por indifferença e incapacidade, atendam devidamente a este assumpto de tão alta importancia.”. In Leandro, 2005, pag. 42. Uit Arthur, in *O Século*, nr. 5762, 26-1-1898, pag. 1.

14 - In Leandro, 2005, pag. 31.

classicistisch “standjes” en zonder romantisch-idyllische voorstellingen. Hij noemde zichzelf een “naturalist”. De tentoonstelling uit 1855, “Realisme - Tentoonstelling en verkoop van 40 schilderijen en 4 tekeningen.” waar Courbet enkele werken heeft tentoongesteld, was verantwoordelijk voor het geven van bekendheid aan de naam van het Realisme. Zijn schilderijen werden revolutionair beschouwd door de beeltenis van aspecten van het platteland en burgerlijke leven. Ze resulteerden in een kritische en gepromoot enige controverse rond het adjectief “realistisch”¹⁵. Maar Courbet zorgde ervoor dat, in de catalogus, om te protesteren tegen de titel van realistische schilder:

“... hebben ze met dat realistisch etiket gelabeld, net als de kunstenaars 1830 werd opgedrongen op het etiket van romantisch. Nooit op elk moment, de etiketten diende een ware voorstelling van het werk. Zo ja, waren de kunstwerken overbodig.”¹⁶

Hoewel bij vele kunsthistorici zijn werken in de Realisme stroming worden beschouwd, ziet Courbet zich zelf als een Naturalistisch schilder. In het oude filosofie “naturalisme” was synoniem met materialisme en epicurisme. Lange tijd was dit de eerste zin van het woord. Gedurende de jaren veertig van de 19^{de} eeuw, verwerkt de criticus Charles Augustin Sainte-Beuve (1804 – 1869) in zijn essays, de namen “naturalisme” en “materialisme” als gelijkwaardig. De oude betekenissen, waarin het naturalistische verschijnt als iemand die geïnteresseerd is, in natuurlijke wetten en fysieke manifestaties, worden relevanter wanneer deze toegepast zijn op een artistieke beweging die belang hecht aan tastbare objecten van de zichtbare wereld.

*“De term “naturalisme” werd vervolgens vrijgelaten heeft overleefd; in de begin gekoppeld aan de term “realisme”.
Pas in de twintigste eeuw, door een beperking aan de deterministische en wetenschappelijke theorie van Zola¹⁷, de “naturalisme” distantieert zich van het “realisme”, dat veel meer breed en vaag, en toegepaste aan alle kunst die betrekking op de weergave van de werkelijkheid heeft.”¹⁸*

In Portugal, het Realisme met zijn expliciete maatschappelijke betrokkenheid zoals die van de bovenste tekstlijnen beschreven, bestond niet, in de schilderkunst en beeldhouwkunst, alleen in de literatuur. Het Naturalisme is de term die wordt gebruikt in plaats van Realisme. De Portugese Naturalisme is niet gekoppeld aan de “extreme” voorbeelden van Courbet, en absorbeert en neutraliseert eerder de wil van de sociale interventie, en wordt vaak een sentimenteel Naturalisme. Een goed voorbeeld van Portugese Naturalistische schilderkunst is José Malhoa (1855-1933). Hij was de volksdevotie schilder (waar hij vaak religieus processies schildert), met feesten, of met veel sentiment, en soms met intense melancholische taferelen. Hij was ook de schilder van de bourgeoisie, waar hij vooral het beroepsleven van de burger keus voor zijn doeken is. Interessanter is dat het Realisme en het Naturalisme in andere landen, zoals Frankrijk en Nederland, juist omgekeerd wordt beschouwd. Zoals eerder benaderd, is Courbet een goed voorbeeld binnen het Frans Realisme, in Nederland is, onder andere, Jozef Israëls (1824-1911) een realistisch schilder. Binnen de literatuur, is Émile Zola (1840-1902) een goed voorbeeld van dit Franse Naturalistische genre, waar Karel Lodewijk Thijm (1864-1952),

15 - In Juchem, 2009, pag. 53.

16 - Vetaalt niet uit origineel. In Alves, z.d., pag. 3046.

17 - Referentie aan het boek van Émile Zola, *Thérèse Raquin* (1867) waar hij gebruikte de term “naturalistische” duidelijk en direct, in de literaire zin dat we begrijpen tot de dag van vandaag.

18 - “O termo “naturalismo” estava, então, lançado e sobreviveu; a princípio, acoplado ao termo “realismo”. Somente no século XX, por uma limitação à teoria determinista e científica de Zola, o “naturalismo” diferenciou-se do “realismo”, muito mais amplo e vago, aplicado a qualquer arte que se relacione com a representação da realidade”. In Alves, z.d., pag 3049.

19 - Pinto, Meireles en Cambotas, 2006, pag. 280-283.

ook bekend onder het pseudoniem Lodewijk van Deysel, een voorbeeld van de Nederlandse naturalistische literatuur is. Hoewel dit niet echt duidelijk is, speelt waarschijnlijk de oorsprong van de stromingen, en de woorden die hiervoor gebruikt zijn, een rol voor de omgekeerde situatie in Portugal. Zoals verder in dit werk wordt benadrukt, heeft literatuur, binnen de opkomsten van de verschillende stromingen, het eerste woord als het om een nieuwe kunstuiting gaat. Het Realisme, en zijn weergave van de wereld van toen (op welke manier dan ook) wordt al snel in Portugal gebruikt door de literaire beweging, waar de kunstuitingen binnen de schilderkunst van de periode, aan het Naturalisme gekoppeld worden.

Ondanks het slakkentempo van de artistieke bewegingen in Portugal en de omgekeerde richting van de Portugese kunst uitingen in deze periode, zijn er enkele kunstschilders die pogingen waagde om autonome kunst te creëren. Silva Porto (1817-1890), Marques de Oliveira (1853-1927) en Henrique Pousão (1859-1884) zijn de uitzondering op de regel. Hoewel ze nog religieuze thema's en mythologische taferelen onder de invloed van de Naturalisme blijven schilderen, spelen deze kunstenaars een belangrijk rol in de Portugese schilderkunst. Door hun artistieke "ontsnapping", maken deze kunstenaars ook een relevant punt binnen het artistieke leven van Amadeo (en waarschijnlijk van Santa-Rita Pintor). Hun invloed op jonge Amadeo tijdens zijn verblijf in de ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto - School voor Schone Kunsten van Porto) zal verder worden beschreven, maar nog belangrijker is, dat deze drie kunstenaars de deuren van de autonome kunst in Portugal hebben geopend.

Geboren in Porto en studierend aan de ESBAP, vertrekt Silva Porto in de late jaren '70 met een studiebeurs naar Parijs. Later, tijdens zijn verblijf in Parijs, maakt hij een korte reis naar Italië en specifiek naar Rome. Hoewel een groot deel zijn werken onder de invloed van het Realisme en/of het Naturalisme zijn, is er een klein deel van zijn werk zo interessant, studies/sketchen en schilderijen, dat het de eerste stappen markeren van de autonomie van de Portugese kunst.

Van S. Porto zijn er drie werken aan te wijzen, die verfrissend en vernieuwend zijn binnen de Portugese kunstkringen. *Cabeça de menina* (Hoofd van meisje - Afb. 1), *Recanto de Paria* (Hoekje in het strand - Afb. 2), van late jaren '70 begin van de jaren '80²⁰, en *A Cancela Vermelha* (De rode poort - Afb. 3) uit 1879, zijn er voorbeelden van iets dat nooit eerder in Portugal gemaakt en of tentoongesteld werden. *Cabeça de Menina en Recanto de Praia* zijn doeken met een duidelijk kenmerk van een impressionistisch kunstwerk. De snelle penseelstreken, contemporaine taferelen, geschilderd au-plain-air, en een werk dat meer op een schets lijkt dan een afgewerkt schilderij zijn typische kenmerken van deze kunststroming. Tijdens zijn verblijf in Parijs, maakt hij kennis met de voorlopers van het Impressionisme²¹, en met de impressionistische kunstschilders van deze periode, is deze stroming al bekend voor hem²². Wat zo interessant en bijzonder aan zijn werk is, is niet alleen de manier van schilderen, maar meer de aanwezigheid van deze werkwijze in Portugal. Het is alsof men de eerste auto in het dorp ziet rijden. Bijna iedereen heeft het al gehoord, maar in het echt zien, dat is een andere verhaal! Ook bijzonder is het werk *A Cancela Vermelha*. De compositie wordt als eerst voorstel door een repoussoir gemaakt uit een verzameling van takken, bladeren, bosjes, enz., waardoor het oog naar het midden van het doek getrokken word. Dit creëert een diepte gevoel in het midden van de compositie, dat op zich is niet nieuw. Wat dit schilderij interessant maakt, is dat hij het repoussoir in de Naturalisme stroming schildert, maar dan verrast hij ons met een rode poort. De verrassing komt door de impressionistische wijze waarop hij deze rode poort afbeeld. Dit werk, of wellicht deze studie, markeert een poging van de kunstenaar om zijn artistieke taal te wijzigen²³.

Een andere kunstenaar is Oliveira. Hij studeert gelijktijdig met S. Porto aan de ESBAP, en hij vertrekt iets eerder dan S. Porto naar Parijs, ook met een studiebeurs,. Hij studeert en werkt in Frankrijk van 1873 tot 1879,

20 -De datering van deze werken van Porto is nog onduidelijk. Er is geen datu op de doek geschilderd en/of getekend, maar volgens kunthistorici zijn deze waarschijnlijk geschilderd toen hij terug was na zijn verblijf in Parijs.

21 - Van Charles/Francois Daubigny (1817/1878), een van de Barbizon-vernieuwers, krijgt Porto les.

22 - In França, 1992, pag. 70.

23 - In França, 1992, pag. 73



Afb. 1 - **Cabeça de menina**
Silva Porto
ca. 1880. Olie op hout.
Afm. 18 x 11,5 cm
Museum Belas Artes,



Afb. 2 - **Recanto de Praia** - Silva Porto
ca. 1880. Olie op hout. Afm. 34,5 x 54,5 cm
Museum Belas Artes,
Lissabon, Portugal



Afb. 3 - **Cancela Vermelha**
Silva Porto
1879. Olie op hout.
Afm. 12 x 18 cm
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal



Afb. 4 - **Praia de Banhos**
Marques de Oliveira
1884. Olie op canvas.
Afm. 46 x 49 cm
Museum Nacional do Chiado,
Lissabon, Portugal

en maakt tussen 1876 en 1877 een reis, die in België begint. Zijn reis brengt hem van België naar Nederland, hierna gaat hij naar Engeland, Oliveira beëindigt zijn studiereis in Italië Volgens José A. França ²⁴, kunnen we zijn werk binnen het Realistische en/of de Naturalistische stroming, vergelijken met het werk van Eugène Boudin (1824-1898), in het bijzonder richt het werk van deze kunstschilder zich op stranden en uitzicht op zee ²⁵. Punten van overeenkomst met het werk van Porto, vinden we weer terug bij Oliveira, hoewel met dit verschil, dat het werk van Oliveira in tegenstelling tot dat van Porto, niet sterk is in de productie van autonome studies en/of schilderijen. Doeken zoals *Póvoa de Varzim* (1884 - Afb. 5) ²⁶, *Praia de banhos* (Badstrand - 1884- Afb. 4) en *Praia com figuras e barcos* (Strand met figuranten en boten - 1887 - Afb. 6) goede voorbeelden zijn van hoe Oliveira aan de hegemonie van het Naturalisme ontsnapt. Hier is dezelfde penseelstreek die we eerder in het werk van Porto zagen, met dezelfde vlucht naar een impressionistische waarneming, ook via Oliveira zijn we getuigen van een samenstelling tussen naturalisme en het impressionisme. In *Praia de banhos* ervaren we deze verschillende stromingen op hetzelfde doek. De figuren en de strandtentjes, zijn op een realistische manier weergegeven, maar de omgeving heeft een duidelijk impressionistische toets. Porto en Oliveira worden erkend als de grote "voorlopers" van het Naturalisme in Portugal ²⁷, beiden hebben maar kleine pogingen binnen een andere stroming gedaan. Zij werken zijn niet een echt scharnier punt binnen de Portugese schilderkunst. Het zijn, over het algemeen studies en niet bedoelt als materiaal om tentoon te stellen.

Naast deze twee schilders binnen het Naturalisme, is er behoefte om ook te verwijzen naar een schilder die hier zelfs verder ging dan de voorbeelden hierboven geschetst. Binnen de Portugese schilderkunst is Pousão een apart geval van de late negentiende eeuw. Zijn carrière begon vroeg en zijn kwaliteiten als kunstenaar worden duidelijk tijdens zijn academische traject. Hierover zegt Carlos Silveira (?-?) ²⁸, het volgende in een studie over het leven en werk van Pousão:

"Pousão begon zijn studie aan de Academie van Porto op de leeftijd van 13 jaar, ieder jaar haalt hij de hoogste punten. Hij krijgt een solide en gevarieerde opleiding, waar hij in een studie van zeven jaar, vier van de hoofdvakken afrondt. Historisch tekenen, beeldhouwkunst, architectuur en historieschilderkunst." ²⁹

Pousão wordt duidelijk beïnvloed door Porto en Oliveira, en sterker nog, Porto is zijn leraar aan de ESBAL geweest, in de periode voorafgaand aan zijn reis. Hoewel zonder documentatie zijn hier geen bewijzen voor, er bestaat een grote mogelijkheid dat Pousão werk van Porto heeft gezien. Ook zou hij inspirerende ideeën tijdens zijn studie van S. Porto hebben gehad. In september 1880 vertrek hij naar Parijs, waar hij kort daarna, leerling aan de School voor Schone Kunsten van Parijs word. Hier ontvangt hij lessen in de studio van de beroemde Alexandre Cabanel (1823-1889). Hij verbetert zich niet alleen bij Cabanel, maar leert later ook nog bij Adolphe Yvon (1817-1893), de favoriete schilder van Napoleon III ³⁰. Zoals andere Portugese aspirant kunstenaars die een studiebeurs hebben ontvangen, moet Pousão regelmatig werk naar ESBAL opsturen. Het is tijdens deze

24 - J. França heeft een licentiaat in geschiedenis en filosofische wetenschappen aan de Faculteit der Letteren van Lissabon (1944). In Parijs studeert hij bij Pierre Francastel (1900-1970), en ontvangt in 1962 het diploma van doctor in geschiedenis aan de Universiteit van Parijs. Later doceerde hij aan de Sociedade Nacional de Belas Artes (National Gemeenschap van Schone Kunsten) en hoogleraar sinds 1974 aan de Universidade Nova de Lisboa (Nieuwe Universiteit van Lissabon). In hetzelfde jaar heeft hij de eerste Kunstgeschiedenis Master graad van het land gemaakt. Voormalig voorzitter van de Academia Nacional de Belas-Artes (Nationale Academie voor Schone Kunsten), lid van het Internationale Comité d'Histoire de l'Art en ere-voorzitter van de Association Internationale des Critieken d'Art. Deze kunsthistorici is een van de meest bekende op gebied van kunst, in Portugal en Frankrijk.

25 - In França, 1992, pag. 73,74.

26 - *Póvoa de Vrazim* is zoals Espinho, een bekende badplaats van de periode.

27 - In França, 1992, pag. 70.

28 - Hogeleraar aan de Universidade Nova van Lissabon, Carlos Silveira heeft verschillende werken geschreven over de thema Pousão.

29 - *"Pousão começou a estudar na Academia Portuense aos 13 anos, alcançando em todos os anos as mais altas classificações. Teve uma formação sólida e diversificada, completando em sete anos os quarto cursos principais, de desenho histórico, escultura, arquitetura e pintura histórica."*. In Silveira 2010, pag. 92.

30 - In França, 1992, pag. 76



Afb. 5 - **Povia do Varzim**
Marques de Oliveira
1884. Olie op canvas, Afm. onb.
Privé collectie



Afb. 6 - **Praia com figuras e barcos**
Marques de Oliveira
1887. Olie op canvas, Afm. onb.
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal



Afb. 7 - **Paisagem Saint-Sauves**
Henrique Pousão
1881. Olie op canvas. Afm. 46 x 65,5 cm
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal

periode en op advies van zijn docenten, dat hij vaak inspiratietochten door Parijs en zijn omgeving maakt. Het enthousiasme van deze kunstzinnige tochten hebben ervoor gezorgd dat de kunstenaar zich blootstelt aan het strenge klimaat van de Parijse winter, hierdoor loopt Pousão een acute bronchitis op. In de zomer van 1881 wordt hem een verblijf, in Spa La Bourboule in het departement Puy-de-Dôme, door zijn arts aangeboden. Het is in het nabijgelegen dorp van SaintSauves waar hij een (belangrijke) serie van drie schilderijen maakt. Deze schilderijen zijn de eerste bijdrage als landschap schilder, aan ESBAL. Deze werken die hij aan ESBAL stuurde, zoals Paisagem-Saint-Sauves (Landschap Saint-Sauves) geschilderd in 1881, zijn werken die geen parallel hebben in de Portugees schilderij kunst van die tijd en die een consistent onderzoek onthullen, gericht op experimenten en de samenstelling van de expressieve waarde van kleur en licht. De ongekende stijl van deze schilderijen geeft aan dat Pousão reageert op prikkels tijdens zijn verblijf in Parijs, en voor sommige kunsthistorici wijst dit op invloeden van Camille Pissaro (1830-1903), en vooral op die van Jean-Baptiste Corot (1796 -1875)³¹. Maar zijn gezondheid wordt niet beter, en wederom wordt hem geadviseerd om in Parijs de winter te vermijden en naar warmere oorden te vertrekken. Een brief van Pousão aan Oliveira, onthult zijn slechte gezondheid en zijn vertrek:

“Zoals u weet, zal ik na een paar dagen in Parijs naar Rome vertrekken. Ik werd gedwongen deze resolute beslissing te nemen door mijn gezondheid, want anders zou ik niet vertrekken uit deze prachtige stad die altijd lacht...”³²

Helaas voor de kunstenaar, zal hij nooit meer terugkeren naar de “stad die lacht”. Op 27 december 1881 vertrekt hij naar Rome. Zijn opname in het artistieke leven van deze stad verloopt snel, waar hij zich kort daarna aanmeldt bij de Circolo Artistico Internazionale (Internationaal Artistieke Kring). Naast zijn werk in zijn atelier, en nu inmiddels gesponsord door de ESBAL, gaat Pousão mee in een artistieke uiting die op dat moment zeer in mode is. Namelijk vrouwelijke modellen en kinder-modellen, gekleed in folklorekleding van de regio van Rome, Napels en Calabrië, die voor kunstenaars poseren. De sterk gekleurde kleding die door de modellen gedragen worden, vind Pousão een interessant onderwerp, niet zozeer door de schilderachtige beschrijving van de kleding, maar meer als een formeel onderwerp van onderzoek, zoals we bijvoorbeeld in de *Napolitana* (1882). Langzaam gaat “... Pousão oefenen met, empirische waarden die heeft Édouard Manet (1832-1883) aangekondigd vijftien jaar voordat de westerse schilderij kunst dit deed “³³. Steeds meer vindt Pousão dat het academische leven niet is wat hij wil en zoekt naar een nieuwe impuls/ autonomie aan zijn werk te geven, zoals hij vermeld in een brief aan ESBAL. In feite, voelt hij zich autonoom genoeg om zijn werk zonder de academie verder te laten uitbloeien:

“Ik heb een studio gehuurd, en dus besluit ik niet naar de Academie voor Schone Kunsten te gaan, omdat het een tweederangs school is, ten opzichten van de academie hier in Parijs. Het lijkt mij ook niet helemaal wijs, als een academische figuur te blijven doen, en met dit bedoel ik, mijn verbeelding alleen met de plastische vormgeving bezig zijn en dan vergeet of veracht ik een ander vorm van verbeelding dat even belangrijk als deze is. ...”³⁴

31 - In Silveira, 2010, pag. 95.

32 - “Como deve saber, vou deixar daqui a alguns dias Paris com destino a Roma. Fui obrigado pela saúde a tomar essa resolução, porque de contrário já não desejava fazer esta viagem e deixar esta linda cidade que ri sempre...”. In Silveira, 2010, pag. 96. Uit een brief van Pousão aan Oliveira, december 1881.

33 - Met “empirische waarden”, bedoelt de auteur dat Pousão gaat, door middel van, onderzoeken en/of experimenten zijn werk benaderen. In Silveira, 2010, pag. 97

34 - “Pude alugar um ateliê e por isso resolvi não frequentar a Academia de Belas-Artes, já por ser bem secundária à de Paris, mas por me parecer também inconveniente habituar-me completamente a não fazer que uma figura académica, quero dizer a imaginação preocupada só com a parte plástica esquecendo ou desprezando a outra que é tão importante como esta.”. Verslag van Pousão, uit 27 februari 1883, geschreven aan de ESBAL.



Afb. 8 - **Casa de Persianas Azuis**
Henrique Pousão
c. 1882-83.
Olie op hout.
Afm. 28,5 x 26,5 cm
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal



Afb. 9 - **Entrada de casa rústica - Roma**
Henrique Pousão
c. 1882-83. Olie op hout.
Afm. 9,9x 16,5 cm
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal



Afb. 10 - **Fachada de casa soterrada** - Henrique Pousão
1883. Olie op hout. Afm. 9,9 x 16,5 cm
Museum Nacional Soares dos Reis,
Porto, Portugal

Deze brief is een duidelijke kritiek op het academisme, op het ontwerp, en tevens op het herhalen van processen en nastreven van technische perfectie, die de creatieve kant en fantasie van kunstenaars vervangen.

Het is juist in deze tijd dat de kunstenaar studies uitwerkt op kleine houten plankjes, en dit markeert het grote verschil ten opzichte van S. Porto, Oliveira en andere schilders van die tijd. Net als eerdere werken van Pousão waren er al grote vernieuwingen binnen de Portugese artistieke kringen, het zijn deze nieuwe studies die ook een vernieuwing voor het artistieke milieu van Parijs zijn. *Entrada de casa rústica-Roma* (Ingang van een landhuis – Rome - Afb. 9), *Casa de persianas azuis* (Huis met blauwe luiken - Afb. 8) (beide tussen 1882 en 1883) zijn studies die het werk van Paul Cézanne (1839-1906) benaderen, en het is een duidelijke zoektocht naar kleurcontrast, contrast van vormen en de invloed van het licht daarop. Wat Pousão creëert in deze studies is het spel van lichtvlakken, contrasterend met het donkere, zonder interesse voor wat wordt voorgesteld. Het zonlicht dat “weerkastst” op het witte wasgoed, in het Casa de persianas azuis, is een nieuwe experimentele manier, die de schilder gebruikt om deze vormen te portretteren³⁵. In een andere studie, *Fachada de casa soterrada* (1883) (Begraven gevel van een huis - Afb. 10) zal Pousão nog verder ingaan op zijn empirische wijze³⁶ van de kleuren en vormen benaderen. De reden hiervoor is het kader dat hij koos om deze kleine studie te maken. Hij schildert de ondiepe ingang van het huis op een wijze dat het onduidelijk voor de toeschouwer is waar hij precies naar kijkt, hierdoor kunnen we deze wijze van benaderen van zijn tafereel, op de rand van het Abstractionisme plaatsen. De voorgaande voorbeelden hebben geen voorlopers in Portugal, maar dit nieuwe

35 – In França, 1992, pag. 77.

36 – Met of uit “empirische wijze” wordt bedoeld dat Pousão uit eerdere ervaringen, of uit zijn eerder geleerde scholing, verder gaat met zijn onderzoek.

concept is zelfs voor vele kunstenaars niet te bereiken en het is precies hier waar het grote karakter van Pousão ligt. Terwijl de schilder altijd bezig is met zijn werk en artistieke studies, is er op het gebied van gezondheid, niet echt een positieve verbetering, zoals blijkt uit een brief aan zijn zwager:

“De laatste tijd bevind ik mezelf weer op het prachtige eiland Capri, waar ik geniet van de frisse lucht, maar het weer is nog niet helemaal ingesteld zoals mijn gezondheid lijkt te verlangen, maar het zal snel beter zijn. Hier hoop ik mijn werk af te kunnen ronden, om het dit jaar naar de Academie en de Salon van Parijs te opsturen, maar ik hoop ook op een verbeterde gezondheid “³⁷

Van Rome gaat hij richting de kust om zijn gezondheid te verbeteren. Capri, Anacapri, zijn de laatste bestemmingen van Pousão. In Capri, lukt het hem niet enkele van zijn werken af te ronden, uiteindelijk, vanwege zijn longziekte, erkent hij dat zijn gezondheidstoestand onhoudbaar is. Pousão keert in september terug naar Portugal. Hij sterft aan tuberculose in zijn thuisdorp, Vila Viçosa, op 25 maart 1884. Hij werd 25 jaar ³⁸. Zoals Amadeo en Santa-Rita Pintor, verlaat Pousão deze wereld veel te vroeg. De vraag zal altijd blijven, had deze kunstenaar nog langer geleefd, wat voor nieuws had hij ons kunnen brengen?

Tijdens de laatste decennia van de 19^{de} eeuw, heerst er dualiteit in de Portugese artistieke kringen. Aan de ene kant zien we weinig verandering binnen de Portugese academische mentaliteit, maar aan de andere kant zijn we er getuigen van, dat steeds meer kunstenaars naar het buitenland gaan om te studeren, en nieuwe ideeën, die in tegenstelling zijn tot de academische normen, uit Europese steden mee terug te brengen naar huis. Realisme en Naturalisme blijven hangen in de Portugese artistieke samenleving, het Impressionisme daarentegen wordt weinig gebruikt door de Portugese kunstenaars en een aantal werken worden omschreven als impressionistisch, terwijl ze dit niet zijn. Ze hebben hier kenmerken van, maar of zij als impressionistisch beschouwd mogen worden, daar valt nog over te discussiëren. Met betrekking tot dit punt schrijft Sandra Leandro (?-?) het volgende:

“Naast herhalingen uit het Naturalisme, wel of niet interessant, hebben kunstenaars in een andere kunststroming geoefend. Hoewel het Impressionisme zich niet heeft geworteld in Portugal, en sommige werken ten onrechte in deze stroming werden opgenomen, kunnen we overwegen dat in dit decennium, over kunstenaars dat nefelibata's zijn of over hun “nefelibatic”³⁴ werken praten, meer op een experiment lijkt uit een symbolistische taal, die opnieuw ingevoerd wordt, via de literatuur.”³⁹

Een ander punt dat Leandro hier beschrijft, is de samenhang tussen de werelden van schilderkunst en

37 - “Ultimamente encontro-me de novo na bela ilha de Capri aonde estou gozando de um ar puro, mas o tempo ainda se não pôs completamente como a minha saúde parece requerer, mas breve será. Espero fazer aqui os meus trabalhos a enviar este ano à Academia e ao Salon de Paris, mas espero saúde também.”. Uit brief van Pousão aan zijn zwager, nazomer 1883.

38 – In Silveira, 2010, pag. 103.

39 - “Para além das repetições naturalistas, mais ou menos interessantes, ensaiava-se um outro tipo de Pintura. Se o impressionismo nunca se enraizou em Portugal, apesar de algumas obras terem sido erradamente integradas nessa tendência, consideramos que, nesta década, ao falar-se de Artistas nefelibatas, ou de nefelibatices se estaria a experimentar a linguagem simbolista que entrou, mais uma vez, pela via da literatura.”. In Leandro, 2005, pag. 39.

literatuur. Vele kunstenaars participeren in kunstgroepen, of Colectividades (Kunstgemeenschappen) waar verschillende kunstenaars, schrijvers en andere geleerden, ideeën uitspreken op een gulzige manier. S. Porto was samen met onder andere, Bulhão Pato (1829-1912), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José Malhoa (1855-1933), en Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), lid van de Grupo do Leão (Gemeenschap van de Leeuw). In deze kunstgemeenschap worden onder andere, nieuwe kunststromingen uit de Europese landen bestudeerd, geanalyseerd en er worden hier vergelijkingen gedaan met wat in Portugal werd gemaakt. Vaak zijn het schrijvers en andere geleerden die de plaats van de kunsthistorici innemen, en zo dus een “stempel” van kunststromingen aan Portugese werken geven. Omdat het uitgangspunt van deze critici vaak uit de literaire wereld komt, zien we dat de benaming van deze werken, niet in samenhang zijn met vergelijkbaar werk uit andere delen van Europa. Ongeacht de positie binnen een kunststroming van enkele werken van de Portugese kunstenaars willen toekennen, is het ongetwijfeld van belang dat deze werken een invloedrijk rol hebben gespeeld in het artistieke leven van Amadeo en Santa-Rita gespeeld. De jongeman uit Manhufe volgt zijn artistieke academische opleiding aan de ESBAL, waar hij onder andere, S. Porto als docent heeft. Het is onmogelijk, dat hij de werken van zijn docent niet tegengekomen is, of dat hij inspiratie van zijn docent ontvangen gehad heeft. Heeft hij de Cancela Vermelha gezien? Heeft hij andere werken met impressionistische kenmerken van zijn docent ervaren? Ook hier valt over te discussiëren, maar zeker is dat Porto als docent en als bekende kunstenaar, invloed op de werken van Amadeo heeft gehad. Hetzelfde kunnen we niet over Santa-Rita zeggen. Niet omdat zijn eerste jaren als aspirant kunstenaar anders waren dan die van Amadeo, maar omdat er weinig informatie van zijn jongere jaren en schooltraject bekend zijn. Hij was student aan de ESBAL, later vertrekt hij naar Parijs met een studiebeurs, maar van de periode daartussen, weten we weinig.

Silva Porto, Marques de Oliveira en Henrique Pousão, zijn drie van de vele voorbeelden van de Portugese kunstuitingen aan het einde van de 19^{de} eeuw, begin van de 20^{ste} eeuw. Er zijn nog meer kunstenaars die ook invloed op Amadeo en Santa-Rita hebben gehad, maar deze drie kunstenaars markeren de eerste keer dat iemand binnen de Portugese schilderkunst een andere weg wilde volgen, een eigen weg, en een autonomie willen ervaren.

De Portugese artistieke wereld was grotendeels een weerspiegeling van de Portugese maatschappij in dezelfde periode. Een “wereldje” gebaseerd op oude, versleten normen en waarden. Zoals Cordeiro eerder heeft geschreven, “...dat draagt getooide uitdossingen van de conventionele edelen ...”⁴⁰. Zo is ook het Portugal van toen, een monarchie die weinig glorie brengt aan de bevolking, en politieke onrust die te vergelijken is met honden die vechten om hetzelfde been. Langzaam ontstaan er vernieuwingen in de Portugese artistieke wereld, die buiten de conservatieve artistieke kringen vallen. Daarnaast ontstaat er ook langzaam een gevoel, of een vraag naar betere levensomstandigheden onder de Portugese bevolking. In de volgende paragrafen, wordt de Portugese samenleving beschreven en geanalyseerd, en opnieuw, worden de werelden van Amadeo en Santa-Rita vergeleken.

Portugal tijdens de jeugd van Amadeo en Santa-Rita

Zoals eerder beschreven, is de Portugese schilderkunst aan het einde van de 19^{de} eeuw, relatief gezien in een hegemonie gebleven. Dit was niet te weerspiegelen met de Portugese politiek samenleving! De gebeurtenissen van deze periode zijn wellicht de meest verontrustende momenten van Portugal, en zullen in de komende tekstlijnen beschreven worden. Hoewel dit verhaal over de revolutionaire kunstuitingen en kunstbewegingen van Amadeo en Santa-Rita gaat, is het belangrijk om de Portugese politiek, en de sociale samenleving te schetsen tijdens de jonge jaren van deze kunstenaars. De gebeurtenissen die volgen, hebben ongetwijfeld een rol gespeeld in het leven van beiden, en nog belangrijker, in hun werk.

Portugal was in relatie tot Europa, een “achterlijk” land in bijna alle factoren die deel uitmaakt van een land ⁴¹ Op sociaal vlak was het in Portugal eigenlijk één grote algemene ellende, vooral rond de grote steden, waar een nog groot deel van de bevolking analfabeet is (circa 74 %) ⁴². Terwijl de Portugese bevolking bijna verdubbeld is tussen 1864 (datum van de 1^{ste} volkstelling in Portugal) met circa 3 miljoen inwoners, en met circa 5,5 miljoen in 1911 ⁴³. Er zijn stedenbouwkundige centrum die de grote demografische groei en haar relatie tot eventuele verbeteringen in de levensomstandigheden, niet weerspiegelen met andere noord Europese landen. Eén van de beste getuigenissen van deze tijd is Ricardo Jorge (1858-1939), arts en hoogleraar aan de Medische Universiteit van Porto. Zijn onderzoek dat zich in het bijzonder richt op de stad Porto, onthult de ellende in sommige grenswijken van de stad, die snel groeien door de snelle stedelijke ontwikkeling, als gevolg van de snelle industriële ontwikkeling in de regio. In zijn boek, *Demografia e Hygiene na cidade do Porto* (Demografie en Hygiëne in Porto), gedateerd 1899, zegt Jorge het volgende:

“... Er heerst hier een ondeugd van slechte manieren en onwetendheid: er worden de meest weerszinwekkende praktijken uitgeoefend op kinderen, en worden met permanente wreedheid behandeld; er is duistere ongezonde huisvesting waar meer dan een derde van de bevolking leeft; er is een “langzame verzwakking” van de lokale bevolking door Infectieziekten; er is een oneindig netwerk van incapabele rioleringen, waar vervuild water op straat ligt.” ⁴⁴

Porto was zeker een slecht voorbeeld maar dit was niet het geval in Lissabon of Coimbra. Wat Porto vooral vertegenwoordigde, was de snelle ontwikkeling van een gebied en ineffectiviteit van de stad zelf, of van de regionale gemeente om adequaat te reageren op de groeiende maatschappelijke ontwikkelingen. Wat Porto en zijn omgeving vertegenwoordigde, is het de noorden van de land. Een gebied waar het grootste deel van de Portugese bevolking leefde, en waar de industrie de grootste ontwikkeling doormaakt. Steden zoals Viseu, Braga, en Aveiro, ervaren ook een snelle groei van de bevolking, en door deze snelle demografische ontwikkelingen in de regio, is er geen goede of acceptabele samenhang in levensomstandigheden ⁴³. De sterke en snelle demografische groei is, in bijna het hele land, een grote plus voor de ontwikkeling van Portugal, maar Porto had een groot bijkomend probleem. Deze problemen waren in directe associatie te brengen met het Portugese beleid, of het ontbreken daarvan. De belangrijkste oorzaak voor deze situatie is, in eenvoudige bewoordingen, de Portugese maatschappij zelf. Zonder een directe vergelijking met het middeleeuwse feodaal systeem te maken,

41 – In Notário, 2008, pag. 106.

42 – In Sardica, 2003, pag. 348.

43 – In Pereira, 1969, pag. 91.

44 – “...Há aqui os vícios da má educação e da ignorância: há as mais revoltantes practicas do trato de creanças n’uma trucidação permanente: há as habitações lobregas e insaluberrimas onde se amesendra mais d’um treço da população: há enfim uma rêde de inca picissimos esgotos, rastilhando o solo e àgua d’immundicie.”. In David, 1989, pag. 270.

43 - In Pereira, 1969, pag. 91-92.

is het de sociale ongelijkheid die vele overeenkomsten vertoonde met deze periode. In een maatschappij waar bepaalde functies nog lijken op die van de middeleeuwse periode, met inbegrip van het feodalisme van de edelen en de sterke tussenkomst van de katholieke kerk, was er geen groot respect voor de verschillende onderlagen van de bevolking. Aan de top stond een “archaische”⁴⁴ monarchie, dan zijn edelen, en daarna kwamen de geestelijken. Deze klassen waren bijna onwrikbaar, zelfs nadat de grondwet aangenomen werd in 1826 en Portugal een constitutionele monarchie werd, en een scheiding tussen staat en kerk gemaakt werd.

Een ander deel van de Portugese sociale hiërarchie, was de bourgeoisie, die in niets lijkt op die van de noord Europese landen. Het was zwak en had een relatief belang in de Portugese samenleving. Een groot deel van het bedrijfsleven wordt toegewezen aan de leden van het hof, waar de opvattingen rechtstreeks door de koning verdeeld worden, of nog erger voor de Portugese economie, in buitenlandse handen worden verdeeld, met name in de handen van de Engelsen. Aan het einde van deze feodale hiërarchie, stonden de paria's, of om niet te dramatiseren, het volk. Een overgang tussen hen is ondenkbaar, zo sterk was de kracht van de toen sociale middeleeuwse waarden.

Op politiek gebied, was Portugal een grote “chaos”. Staatsgrepen, waren zo veelvuldig met min of meer gewelddadige situaties, dat het er op lijkt dat deze manier van een land besturen normaal is. In enkele Portugese kringen ontstaat er al vroeg een sterk gevoel van verandering, met name aan de Letteren en Rechten Universiteiten. Deze golf van verandering is ook bij sommige politici duidelijk te merken. Voor vele van hen is het duidelijk, door de versnelde economische veranderingen en de snelle sociale bewegingen van afgelopen decennia van de 19^{de} eeuw, dat een nieuw beleid in de Portugese politiek (snel) nodig is. Eén van de bewegingen die een begin maakt aan de verandering van het politieke beleid, die uiteindelijk ook een verandering onder de Portugese sociale samenleving aanbrengt, staat bekend als “*Questão Coimbrã*” (De Coimbrã issue/affaire).

“In Portugal worden de gewenste wijzigingen steeds uitgesteld. Sommige gefrustreerde, achterdochtige intellectuelen, koppig en met een groot verlangen de richting van het cultuurlandschap, de sociale en politieke samenleving te willen veranderen, doen een poging in het bijzonder via het onderwijs, in de breedste zin, een pad te bouwen met de duidelijke doelstelling van het veranderen, door vernieuwen, van de Portugees werkelijkheid.”⁴⁵

Deze beweging, die begon in de stad Coimbra, een studentenbeweging die bestaat tussen 1865-1866. Betrokken hierbij zijn onder andere, Antero de Quental (1842-1891), Teófilo Braga (1843-1924), Vieira de Castro (1838-1872), die een groep van romantici vormen. (nota 46 desaparece) Hoewel deze beweging zijn oorsprong heeft vanuit een literaire motivatie, wordt deze al snel ingehaald door andere gebieden. Aan de Rechten Universiteit van Coimbra, arriveren boeken en werken van, onder andere, Jules Michelet (1798 - 1874), Pierre-Joseph Proudhon (1809 –1865), Ernest Renan (1823 – 1892), Heinrich Heine (1797- 1856), Ludwig Feuerbach (1804 - 1872), Georg Büchner (1813 - 1837), Georg Friedrich Hegel (1770 – 1831), die worden gelezen en gediscuteerd. De jonge intellectuelen worden zich bewust van een nieuwe wereld, waar men gaat voor een eenvoudig deel van het geheel dat de wereld is, en geschiedenis wordt gezien als een nieuwe universele behoefte. Niet alleen ontstaan deze nieuwe ideeën, binnen de Portugese intellectuelen kringen, een filosofisch begrip in relatie met God en de mens, tezamen met de snel ontwikkelende industrie in Portugal als een teken van voorspoed en vooruitgang, en tevens een concept dat moderniteit uitstraalt. De hedendaagse Portugese samenleving, die grotendeels in een soort feodaal systeem leeft, wordt door deze intellectuelen

44 – Met de woord “archaische” wordt mee bedoel als iets dat niet bij die tijd hoort.

45 - “*Em Portugal tardavam as mudanças desejadas. Alguns intelectuais frustrados, desconfiados, renitentes e com grande vontade de mudar os rumos do panorama cultural, político e social tentam pelo seu magistério e sobretudo através da educação, no mais amplo sentido, iniciar um caminho com o claro objetivo de alterar, renovando, a realidade portuguesa.*”. In Notário, 2008, pag. 105-106.

uitgedaagd, en plaatsen Portugal op eenzelfde weg als de rest van Europa. Deze beweging, zou het uitgangspunt worden, van één van de belangrijkste politiek filosofische ideeën uit de 19^e eeuw in Portugal. De *Conferências Democráticas do Casino* (Democratische Conventie van de Casino) (fazer um anota porque razão se chamavam do casino), en deelnemers van deze conferenties werden later bekend als de *Geração de 70* ('70 Generatie). Hoewel deze conferenties over het algemeen hun oorsprong vonden als een literaire beweging, zoals eerder de *Questão Coimbrã*, begon al snel duidelijk te worden dat deze conferenties een harde kritiek op de regering en zijn bestuurders waren, en de vertraging waarin Portugal verkeerde in vergelijking met andere Europese landen, zoals Frankrijk, dat het referentieland van toen was ⁴⁶.

“ Om in de publieke opinie de grote vragen van de filosofie en de moderne wetenschap te schudden ...
... ruimte voor verandering, voorwaarden aan de politieke, economische en religieuze in de
Portugese samenleving te geven. “ ⁴⁷

Tijdens deze conferenties werden allerlei soorten discussies ter tafel gebracht, en alle soorten thema's, waar steeds meer intellectuelen, edelen en andere persoonlijkheden buiten deze kring, die deel uitmaken van de ouderwetse conservatieve Portugese samenleving, zich direct aangevallen voelden. Adolfo Coelho (1847 -1919), die van beroep onderwijzer, pedagoog, filosoof en schrijver is, bracht onder andere verschillende thema's uit, over de problemen van lesgeven, en het verdedigen van de dringende noodzaak om de kerk en Staat in Portugal te scheiden. Het is onnodig te zeggen dat er een moment zou komen, waar een confrontatie van ideeën zou plaatsvinden tussen de deelnemers van de *Conferências Democrática do Casino* en de elite van de verouderde en verroeste Portugese samenleving. Dit stresspunt wordt bereikt wanneer Salomão Saraga (1842-1900), een werk presenteert aan Portugese intellectuelen uit een Sefardische familie van Algerijnse afkomst, over de rol van historici en de katholieke godsdienst. De conferentie wordt op een gewelddadig manier geëindigd, na een bevel van de overheid. Dit zet de Conferenties onder druk, om te voorkomen dat deze en toekomstige conferenties zullen plaats vinden. Zelfs na deze abrupte afsluiting van de conferenties, word duidelijk dat er politieke bewegingen zullen blijven ontstaan ⁴⁸. Kort daarna word de *Partido Progressista* (Progressieve Partij) opgericht, al snel gevolgd door de *Partido Republicano* (Republikeinse Partij), dit al in 1876. Deze nieuwe partijen, en in het bijzonder die van de Republikeinse Partij, kunnen alleen in een tijd van relatieve politieke rust in Portugal verrijzen. De regering van Fontes Pereira de Melo (1819-1887), geeft een redelijke opening in Portugal over sociale en politieke kwesties, en sluit geleidelijk de macht van de monarchie, en haar interventie in de toekomst van de Portugal op politiek gebied, af ⁴⁹. Zijn regering neem plaats tijdens het bewind van koning D. Luís I (1838-1889) die bekend stond vanwege de modernisering van het land, zoals onder andere, de start van de bouw van de spoorlijn, en de opkomst van diverse instellingen. Dit markeerde ook het begin van een gevoel van verandering, inbegrip van politieke en sociale veranderingen in Portugal.

Na de dood van zijn vader koning D. Luís I, bestijgt Koning D. Carlos I (1863-1908) in 1889 de troon. De nieuwe koning, zoals altijd geweest is, had zijn kindertijd en adolescentie zoveel mogelijk uit de openbare wereld gemaakt. De tijd dat D. Carlos I aantreedt, kon niet slechter zijn. In toenemende mate vind er een scheiding plaats tussen koninkrijk en politiek, en niet vanwege de koning en zijn gevolg, maar omdat de intellectuelen en politieke krachten dit zo willen. Door het gebrek aan kennis van de koning, over het échte Portugal, ontstaat er steeds meer verwijdering tussen de koning en het volk, dit is mede de oorzaak dat het volk een slechte opinie heeft betreffende het koningshuis. In vele opzichten, bleef de koning een vreemde. Het koningshuis werd ook geassocieerd met Engeland, en de economische afhankelijkheid ten opzichte van dit land, waar de grote bezettingen van Portugal in handen van Engeland vallen. Treinsporen, en ander soort transportmiddelen, de gas bedrijven, de post, de nieuw opgerichte telefoon en telegraaf, en nog meer, waren allemaal eigendom van

47 – In Notário, 2008, pag. 107-110.

48 - “*Agitar na opinião pública as grandes questões da filosofia e da ciência moderna ... as condições de transformação política, econômica e religiosa na sociedade portuguesa.*”. In Notário, 2008, pag. 109. Uit het program van de Democratische Conferenties Casino, gepubliceerd in 1926.

49 – In Notário, 2008, pag. 109.

Engelse bedrijven, waar Portugese entrepreneurs weinig invloed hadden of de mogelijkheid om een bedrijf binnen de branche dat de Engelse hadden, te kunnen oprichten.

De weerslag van deze politieke onrust, door het opkomende nationalisme, en de verwerping van de vernieuwingen in de Portugese samenleving in relatie tot de “archaïsche” Staat die Portugal is, bereikt zijn hoogtepunt op één van de grootste politieke gebeurtenissen van de negentiende eeuw, namelijk de Portugese pretenties in Afrika, onder de naam *Mapa Côr-de-rosa* (De Rose kaart).

Het plan komt een aantal jaren eerder, door het Sociedade Geográfica de Lisboa, en heeft als doel te voorkomen dat kolonialistische bewegingen van andere Europese mogendheden, met name Engeland, zich verder uitbreiden in Portugese grondgebieden (of wat Portugal beweert als Portugees grondgebied vanwege, volgens Portugal, historische redenen). Dit plan komt eerder ter sprake op de Conferentie van Berlijn (1884-1885) en was eenvoudig maar zeer gedurfd. Portugal wil Angola en Mozambique verbinden op het land, waardoor dit utopische Portugese plan bekend word als *Mapa Côr-de-Rosa*. Maar Portugal heeft één land onderschat, Groot-Brittannië. Er werd een Brits megaproject in gang gezet dat Cairo met Kaapstad moest gaan verbinden, door middel van een spoorweg, *The Cecil Rhodes' Cairo to Cape Town Project*⁵⁰. Met betrekking tot geografische redenen, moest dit project langs de gewenste Portugese gebieden. Portugal startte met een nieuwe verkenningen in Afrika en zij deden dit zonder kennisgeving aan de Britse kroon. Op 8 november 1889, ontstaat er een gewapend conflict met de lokale stam, ten noorden van Mozambique, in het gebied van Makololos. Dit resulteerde in een aantal sterfgevallen, onder hen waren enige Britse onderdanen. Het probleem lag niet alleen in de Britse slachtoffers, eerder werd deze zone, door de Britse kroon, uitgeroepen tot beschermd gebied. Begin januari 1890 had De Britse regering al verschillende telegrammen gestuurd, echter deze werden nooit door de Portugese autoriteiten beantwoord. Engeland eist in deze telegrammen de garantie, dat Portugal zich niet zal mengen in de betwiste gebieden. Op 11 januari 1890 begint de dag op een onverwachte manier voor de Portugese regering en in het bijzonder voor koning D. Carlos I:

*“What Her Majesty’s Government require and insist upon is the following: that telegraphic instructions shall be sent to the governor of Mozambique at once to the effect that all and any Portuguese military forces which are actually on the Shire or in the Makololo or in the Mashona territory are to be withdrawn. Her Majesty’s Government considers that without this the assurances given by the Portuguese Government are illusory. Mr. Petre is compelled by his instruction to leave Lisbon at once with all the members of his legation unless a satisfactory answer to this foregoing intimation is received by him in, the course of this evening, and Her Majesty’s ship Enchantress is now at Vigo waiting for his orders.”*⁵¹

Dit telegram was het ultimatum aan Portugal, dit in reactie op hun stilzwijgen na het ontvangst van de eerder gestuurde telegrammen. Groot-Brittannië eist de terugtrekking van de Portugese troepen, op straffe dat de George Glynn Petre (1822-1905), de Britse ambassadeur in Lissabon, en de leden van de Britse delegatie Lissabon zullen verlaten. Meer consequenties op de Portugese acties, zullen onwaarschijnlijk volgen. De Portugese regering capituleert, gezien de dreiging van een breuk in de relatie met Groot-Brittannië. In de daaropvolgende dagen, kondigen de kranten verontwaardigd de capitulatie aan, de Portugese bevolking gaat de straten op om hiertegen te protesteren. De ramen van het Britse consulaat worden ingegooid, de hele Engels-delegatie wordt onder politiebegeleiding weggevoerd. In de straten van Lissabon, in de buurt van het Nationaal Theater São Carlos, werd er gescandeerd: *“Weg met de piraten”*⁵². In het hele land is er grote opwindning

50 – In Fernandes, de Meneses, Baiôa, 2003, pag. 7.

51 – Telegram verzonden door Lord Salisbury (1830-1903), minister-president van het Verenigd Koninkrijk in 1890, naar Barros Gomes (1843 1898) toenmalige minister van Buitenlandse Zaken en de Overseas marine, en lid van de Progressieve Partij.

52 – *“Fora com os Piratas”*. In *Diário de Notícias* van 13 -1-1890.

en demonstranten roepen tot “*Engeland piraat, bandiet, verraderlijke, uitbuitende, hebzuchtige, gewetenloze roofvogel, dronken en andere minder stichtelijke scheldwoorden ...*”⁵³. De bevolking eist dat er iets wordt gedaan als tegenreactie van een dergelijke verontwaardiging. Zelfs tot de dag van vandaag, zijn er in Portugal bijvoorbeeld van deze hectische dagen. Restanten vormen van boycot op de Engels taal, om deze niet langer te onderwijzen aan de Portugese scholen. Bepaalde woorden zijn vertaald uit het Engels op een “*Portugees/Engelse*” manier, zoals bijvoorbeeld: Beef (Eng.)/ Bife (Port.); Break (Eng. als in Pause) / Breque (Port.); Lunch (Eng.) / Lanche (Port.); Cake (Eng.)/ Queque (Port.). Door de beschuldigende teksten in de kranten, ontstaat er een volgend probleem, het imago van de Koning wordt nog meer geschaad. Eça de Queiroz (1845 -1900), een van de belangrijkste Portugese schrijvers van de geschiedenis van de Portugese literatuur, schrijft het volgende over deze periode, “... *de meest ernstige crisis die mijn generatie markeert...*”⁵⁴

In de maanden die volgen, start het begin van een periode van constante staatsgrepen, die verassend genoeg, de politieke stabiliteit terug in de Portugese samenleving bracht. Deels heeft dit te maken met de beschuldigingen, betreft het Engelse ultimatum, aan verschillende partijen binnen de regering, echter dit alles blijft binnen politieke kringen, opdat de buitenwereld hier vooral niets van merkt. Aan het hoofd van deze beschuldigingen staat de Republikeinse Partij, die van meet af aan de schuld direct aan de koning toeweest. Het land was bankroet, de prijzen van elementaire benodigdheden werden astronomisch verhoogd, en de schandalen van de Portugese kroon, met betrekking tot het geld dat werd gespendeerd aan de duurzaamheid van het koningshuis, werden constant in kranten gepubliceerd⁵⁵.

“*Als een opdracht uit de botsing van het ultimatum, test de koning in de volgende jaren manieren uit om de monarchie af te stemmen op de publieke opinie. Hij mengde zich onder de bevolking in Lisboa, niet gereed en zonder begeleiding (deze gewoonte zou tot de dag 1 februari 1908 blijven), het idee was dat hij zich opstelde als de gewone mens, en om zich als een liberale burger ‘primus inter pares’⁵⁶ te plaatsen.*”⁵⁷

Deze houding om zich te afbeelden als een mens, voor de mensen, was om binnen de lagere klassen een bepaald voorkeuze en “genegenheid” te verkrijgen, echter na al de voorgaande omstandigheden, een steeds meer geïsoleerde koning werd. Het was ook moeilijk om aan de bevolking van Portugal te laten zien dat de monarchie nog steeds bestaansrecht had. Het is vooral een overgangperiode voor Portugal, waar een vlek van erosie van de monarchale geloofwaardigheid in de publieke opinie viel. De monarchie, was niet in staat om zichzelf en het land te hervormen, door aantal regeringen die niet werkten, of niet konden regeren, ontstonden er continue “oorlogjes” tussen de verschillende facties in de *Assembleia da Republica*⁵⁸ dit was aan de orde van de dag. Er was een enorme politieke instabiliteit, waar de Portugese samenleving bewust of onbewust, zich steeds meer instabiel ging gedragen, de bevolking was huiverig voor meer tragische gebeurtenissen.

“*In datzelfde jaar van 1903, toen Alexander van Servië werd vermoord, de O Novidades van*

53 – “*Inglatera pirata, bandida, insidiosa, exploradora, ganaciosa, predadora sem escrupulos, bêbada e outras menores insignificantes injúrias...*”. In O Diário van 13-1-1890

54 – “*...a crise mais grave que marcou a minha geração, ...*”. In Diário de Notícias van 13 -1-1890.

55 - In Fernandes, de Meneses, Baiôa, 2003, pag. 7-8.

56 - *Primus inter pares* is een Latijnse term dat betekend, een lid van een groep dezelfde rechten heeft als alle anderen, maar toch een verhoogd aanzien heeft. De eerst onder gelijken.

57 - “*Instruído pelo embate do ultimato, o rei gastou os anos seguintes a ensaiar caminhos e a desenvolver expedientes que lhe permitissem sintonizar a monarquia com a opinião. Começou a passear muito em Lisboa, despreve-nido e sem escolta (hábito que manteve até ao dia 1 de fevereiro de 1908), para se misturar com a multidão, para fazer passar a ideia de que era, como o povo, um cidadão liberal colocado primus inter pares.*”. In Sardica, 2012, Pag. 359.

58 - Algemene Vergadering van de Republiek. Portugese vergelijking met de Tweede Kamer.

Emidio Navarro, werden er tientallen vergelijkingen tussen de beleidsvoering van de twee landen gemaakt, dit lijkt de aanleiding te geven, dat de meest verheven mensen in alle hoeken van Lissabon, zich afvragen wanneer hetzelfde hier zou gebeuren.”⁵⁹



Afb. 11 - **Diario de Noticias**
2 februari 1908
Lissabon, Portugal

Op de eerste dag van februari 1908, keren Koning D. Carlos I en de rest van de koninklijke familie terug van Lissabon, van zijn paleis in Vila Viçosa te Alentejo. Als zij net van de boot stappen, die een tocht over de rivier Tejo heeft afgelegd, ontvangt Koningin D. Amélia een boeket uit handen van een landgenoot. Hierop besluit de Koning om in een open Landau, zoals de afgelopen tijden normaal was voor de Koning en zijn gevolg, een omweg te nemen langs de lagere straten van Lissabon, en de Terreiro do Paço, om zich zo naar het paleis te laten rijden. Halverwege de tocht, wordt de stoet verrast door een bebaarde gewapende man, met een geweer en een revolver, die zijn positie inneemt langs de Landau. De Koning is zijn eerste slachtoffer met een schot in zijn nek, daarna opent de schutter het vuur op de rest van de koninklijke familie. De schietpartij wordt overgenomen door een tweede schutter, met een omvangrijk snor en een revolver. Deze tweede man opent het vuur op de erfgenaam Prins D. Luís Filipe maar hij schiet niet echt nauwkeurig, en naast de koning, ligt nu de prinsregent met een schotwond in zijn borst. De schoten vermenigvuldigen zich en lijken van alle kanten te komen, waar nu ook de lokale politie begint te reageren op de aanval van de twee schutters. De tweede schutter, springt in de Landau en probeert alsnog Prins D. Carlos I te bereiken, waarop de Koningin opspringt en de schutter meerdere malen met haar boeket op zijn hoofd slaat. In deze verwarring, trekt Prins D. Manuel II, die net gewond was geraakt aan zijn linkerarm, zijn pistool en schiet vier keer op de tweede schutter, deze raakt zwaar gewond en uit balans, valt uit de Landau. Echter was deze tweede schutter niet volledig uitgeschakeld, het lukt hem nog om positie in te nemen al liggend op de grond, om te schieten vanuit één onmogelijk hoek, en met een schot in het hoofd, de Prins D. Luís Filipe ligt naast zijn vader dood. Deze scène van geweld eindigt wanneer een van de politieagenten, de eerste schutter uitschakelt met een schot in zijn borst, een andere agent schiet de tweede schutter kort daarna dood, deze ligt nu naast de Landau op de grond. Helaas heeft de politie zijn werk iets te ijverig gedaan, beide schutters zijn gedood, en dat zou later het onderzoek bemoeilijken.

59 - *“Nesse mesmo ano de 1903, quando Alexandre da Sérvia foi assassinado, o Novidades, de Emídio Navarro, esten-deu-se em comparações entre a política dos dois países, dando azo a que às esquinas de Lisboa os mais exaltados se perguntassem quando se iria fazer cá o mesmo.”*. In Sardica, 2012, Pag. 359.

“Al een paar dagen had ik het idee om in mij vertrouwelijke nota’s, de dag van 1 februari 1908 over te schrijven, dé dag van de gruwelijke aanval waarbij ik mijn lieve vader en mijn lieve broer verloor.

... toen ik de man met de grote baard met een beangstigende gezicht zag, en begon hij te richten , besepte ik goed dat het helaas te laat was. Mijn God, wat een horror.

Wat er toen gebeurde alleen God, mijn moeder en ik weten dat (...). “⁶⁰

Deze aanval, die in de geschiedenis van Portugal bekend zou worden als de Regicídio van 1908, markeert het einde van de Portugese monarchie, en hoewel D. Manuel II dagen later koning zou worden, zou de Portugese monarchie nooit meer herstellen. Uit onderzoek onder familie, vrienden en bekenden, bleek dat de twee revolutionairen (de schutters), Manuel Buíça (1876 -1908), en Alfredo Costa (1883 -1908), deel uit maakten van de Republikeinse Partij, een deel van de radicale fractie van deze partij. Men heeft nooit een directe implicatie in relatie tot de Republikeinse Partij en de aanval kunnen bewijzen, maar de vermoedens omtrent de moordenaars van de Koning en zijn gevolg, zouden altijd geassocieerd worden met deze Portugese Partij.

60 - *“Há já uns poucos de dias que tinha a ideia de escrever para mim estas notas intimas, desde o dia 1 de Fevereiro de 1908, dia do horroroso atentado no qual perdi barbaramente assassinados o meu querido Pae e o meu querido Irmão.”... “Quando vi o tal homem das barbas que tinha uma cara de meter medo, apontar sobre a carruagem percebi bem, infelizmente o que era. Meu Deus que horror. O que então se passou só Deus minha mãe e eu sabemos;(...)”.* Deel uit het dagboek van de toenmalige koning Manuel II, onder de titel “Absoluut intiem Notes.”.

Het Futurisme, en Portugal...

1906 - 1918

De hegemonie van de Portugese kunst, zijn kunstenaars en zijn kunstuitingen van jaren daarvoor, zijn niet te vinden in de tweede en derde decennia van de 20^{ste} eeuw. De Portugese kunstenaars die naar het buitenland gaan (meestal naar Parijs), om hun artistieke studies voort te zetten, brengen steeds meer nieuwe ideeën. Deze nieuwe ideeën botsen duidelijk met de oude garde van classicisme in de Portugese kunst kringen. Een andere reden voor het afbreken van de hegemonie van de Portugese schilderkunst gedurende de afgelopen jaren, heeft voor een groot deel met de opkomst van nieuwe kunstuitingen en nieuwe theorieën te maken. In Frankrijk, waar de Parijse academies een belangrijke rol spelen, beginnen vele kunstenaars steeds meer een autonome werken te tonen. Kunstenaars, critici en vooral het publiek, vinden de nieuwe kunstwerken van verschillende kunstenaars, de juiste manier om de werkelijkheid af te beelden. Het Futurisme opent de deuren voor nieuwe artistieke canons, deze hebben niet alleen op de Portugese kunst een grote impact gehad, maar ook op de Portugese samenleving. Deze samenleving, was een chaos op politiek gebied, een onveranderd beeld sinds eind 19^e, begin 20^{ste} eeuw. Ongeacht deze chaotische politieke sfeer, ervaart de Portugese bevolking een voorspoedig gevoel gedurende de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw. Dit heeft deels te maken, met nieuwe ontwikkelingen op het gebied van levensomstandigheden: meer participatie met betrekking tot het landsbestuur (versterkt dit na de uitvoering van de republiek, op 5 oktober van 1910), en zeker door het snel groeiende aantal mensen die naar school gaan om, te leren lezen en schrijven. Op politiek gebied, bleef het een kat en muis spel tussen de verschillende partijen, echter op sociaal gebied was er een duidelijk teken van één Portugal dat deel uitmaakte van Europa, zeker wat betreft zijn kunstuitingen en zijn protagonisten. Het volgende hoofdstuk gaat juist in op de zeer creatieve, productieve en spannende momenten binnen de Portugese kunst. Hier wordt ook het leven en werk van Amadeo en Santa-Rita in kaart gebracht. Het beschrijft hun korte kunstzinnige leven, het is belangrijk nog een aantal bekende kunstenaars en schrijvers bij het verhaal te betrekken. Almada Negreiros (1893-1970) beeldend kunstenaar en schrijver, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) dichter en schrijver en Fernando Pessoa (1888-1935) dichter, schrijver, filosoof en criticus, zij zijn onmisbaar in het leven en werk van deze twee kunstenaars.



Afb. 12 - Amadeo in Parijs - 1908.
Onb. Fotograaf

Eerste Futuristische jaren van Amadeo en Santa-Rita

Op 6 januari 1907, tijdens een diner bij de restaurant *Daumesmil*, in *Quartier Latin* in Parijs, tekent Amadeo een karikatuur van alle genodigden op een menukaart. Op 13 januari wordt deze tekening in een krant uit Porto "*O Primeiro de Janeiro*" (De Eerst van Januari) gepubliceerd. Ondanks voorbeelden als deze, blijft Amadeo ervan overtuigd dat architectuur hetgeen is dat hij wil studeren, echter zijn passie voor tekenen en later de schilderkunst, begint zich steeds meer te ontwikkelen, deze passie wordt uiteindelijk zo leidend, dat hij zich wil wijden aan een studie als kunstschilder. Zijn vroege werken waren vooral karikaturen en olieverfschilderijen op karton. Het najaar van 1908 en het begin van 1909, is een periode van veranderingen in het leven van de jonge Portugese kunstenaar. Najaar 1908 huurt hij een studio op Cité Falguière nr. 14, waar hij regelmatig Portugese kunstenaars ontmoet, onder andere, Bentes, Nunes, Viana, en Domingos Rebelo (1891-1975). Jaren later, werd er

een interview met Rebelo, in de krant “O Século” gepubliceerd, in een van fragmenten, vertelt hij een glimp van de bijeenkomsten die zij samen hadden:

“(…) *Het atelier van Amadeo de Sousa Cardoso, die in de grootste overvloed leefde dan eenieder van ons, omdat hij de zoon van een rijke familie van Amarante was, (...) werd ons ontmoetingcentrum. Elke avond, kwamen wij tezamen, Manuel Bentes, Ferraz, de architect Collin, Emmerico Nunes en ik. (...) in het atelier gelegen aan de Cité Falguière nr.14.*”⁶¹

Kort daarna ontmoet hij Lucia Pecetto (1890-1989) (met wie hij in 1914, in Portugal, trouwt). Het belangrijkste feit dat plaatsvindt gedurende zijn carrière, wanneer hij besluit te stoppen met de architectuuropleiding, en zich aanmeldt aan de *Academie Viti*, geregisseerd door de Spaanse schilder, Anglada Camarasa (1871-1959). Het is ook tijdens deze periode dat Amadeo verhuis naar *Rue Des Fleures* nr. 13, vlakbij de *Rue du Montparnasse*. In deze buurt, maakt hij kennis met een andere kunstschilder, Amadeo Modigliani⁶², die zijn vriend zou blijven tot aan zijn dood.

Gedurende de tijd dat Amadeo in Parijs woonde, had hij veel kritiek op sommige van de Portugese studenten in Parijs, en over de Portugese kunst die in Portugal werd gemaakt en tentoongesteld. Hij had vooral kritiek op de studenten die in het Naturalisme bleven hangen, om zo in de goede smaak, van de academische wereld te vallen, die toen heerste in Portugal. Hij had bewust afstand genomen van de omgevingen waar deze studenten (sommigen al bekende kunstenaars in Portugal) woonden. Jaren later, toen hij terugkeerde naar Portugal, verklaart hij tijdens een gesprek met zijn vriend Bentes, “*Ik ben het volledig oneens met mijn landgenoten die in een vertraagde routine, tegen de stroom in marcheren. ... Alles wat hier wordt gemaakt is middelmatig!*”⁶³. De jonge schilder keek met afstand en scepsis, en wellicht met een dosis arrogantie, naar de werken van zijn generatie. Hij weigerde om te exposeren met hen, zelfs al werd hij uitgenodigd. Later, na 1907, uit de brieven die hij schreef aan zijn familie, weten we dat de schilder een bepaalde vermoeidheid had m.et betrekking tot het leven met de Portugese kunstenaars die in Parijs woonden, hij zou zich uiteindelijk distantiëren van hun, vanwege een bepaalde onverschilligheid ten opzicht van het werk dat zij ontwikkelden.

Portugal maakt kennis met het Futurisme

Op de ochtend van 20 februari 1909, maken de Parijzenaren kennis met het Futurisme via de krant *Le Figaro*⁶⁴. Deze krant publiceert het *Manifesto* van Filippo Marinetti (1876-1944) in zijn totaliteit, waar in grote lijnen, de industriële wereld wordt beschouwd als enige kracht, en machines de toekomst zijn voor een betere wereld, waar oorlog een belangrijke rol speelt in het opschonen van oude tradities, en waar oude bronnen van kennis, zoals musea en bibliotheken worden beschouwd als “begraafplaatsen”. Het verleden brengt niets, vooruitkijken, en het liefste met grote snelheid. Hier een aantal punten, uit de tien punten van het *Manifesto*, dat Marinetti beschouwd als de pilaren van de nieuwe wereldorde :

61 - “ (...) o atelier de Amadeo de Sousa Cardoso, no 14 Cité Falguière, que era de todos nós o que vivia com maior abundância, pois era filho de uma rica família de Amarante (...) tornou-se um centro de reunião. Lá lá todas as noites o Manuel Bentes, o Ferraz, o arquitecto Collin, o Emmérico Nunes e eu. (...)”. In *O Século* van 20-10-1970.

62 - Site van Amadeo

63- “*Estou em inteiro desacordo com os meus amigos compatriotas que marcham numa rotina atrasada... Tudo quanto se faz aqui em Portugal é mediocre.*”. In França, 2009, pag. 24.

64 - In feite, aan het einde van 1908, werd dit al eerder in zijn volledige versie gepubliceerd, als openingstekst van twee boeken: *Le ranocchie turchine* van Enrico Cavacchioli (1885-1954) en de bloemlezing *Enquête internationale sur le vers libre*. In Marnoto, 2009, pag. 61.



Afb. 13 - **Le Figaro**
20 april 1909
Parijs, Frankrijk

“... **4.** Wij bevestigen dat de wereld van de pracht en praal is verrijkt met een nieuwe schoonheid : de schoonheid van de snelheid. Een racewagen waarvan kap is versierd met grote pijpen, als slangen met explosieve adem, ...

9. We zullen de oorlogen verheerlijken, s ’werlds enige hygiëne - militarisme, patriotisme, het destructieve gebaar van vrijheid - brengers, mooie ideeën de moeite waard om voor te sterven, en minachting voor de vrouw .

10. Wij zullen de musea, bibliotheken, academies van elke soort vernietigen , en zullen moralisme , feminisme , en elke opportunistische of utilitaire lafheid bestrijden.”⁶³

Via *O Jornal de Noticias* (De Nieuws Krant) van 26 februari 1909, een krant uit Porto, arriveert het nieuws van het Futurisme, en zijn *Manifesto*, als eerste in Portugal. De krant publiceert via José Xavier de Carvalho Jr. (1865-1919), die journalist is en tevens correspondent in Parijs, een artikel dat hij betitelt als: “*Uma nova escola poética – o Futurismo*” (Een nieuw poëtische school – Het Futurisme). Xavier de Carvalho beschrijft het Futurisme in zijn algemene aspecten, en er zijn vooral twee aspecten die deze journalist het meest benadrukt. De oorlog als “... *enige hygiëne van de wereld* ...” om de wereld te ontdoen, beter gezegd op te schonen van verouderde normen en waarden, evenals het vernietigen van musea en bibliotheken. Het is duidelijk, dat de Portugese journalist een bijzonder gevoel voor woorden heeft, hij beschrijft een opkomende problematiek in Europa waar geweld en oorlogszucht, steeds meer aan de deur klopt. José Xavier de Carvalho neemt het Manifesto niet echt serieus, in zijn ogen zit het Manifesto vol met onzin, en waar in sommige delen, bijna carnavalesk op lijken⁶⁶.

Het is ook belangrijk te beseffen, dat de woorden in het *Manifesto*, als eerste bedacht waren door een dichter en niet door een kunstenaar. Kort daarna, sluiten andere schrijvers en beeldend kunstenaars, zoals Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966), Luigi Russolo (1885-1947) en Giacomo Balla (1871-1958), zich aan bij Marinetti’s theorieën. Hun theorieën waren een (de enige, volgens hun) optie voor de grote sociale veranderingen, deze waren terug te vinden op alle gebieden van het menselijk leven, zoals Marinetti ook voorspelt, kunnen deze nieuwe idealen niet langer wegblijven in relatie tot kunst. De futuristische groep zal deze theorieën, tussen 1909 en 1920, met het verschijnen van dergelijke manifesten versterken, waar zij het *Manifesto dei pittori futuristi*, op 11 februari 1910 ondertekenen. Waar ook *La pittura futurista en Manifesto tecnico* van 2 april van datzelfde jaar, een goed voorbeeld van zijn. De nieuwe artistieke activiteiten zullen dan theorieën en ideeën uit het verleden afwijzen, en een nieuwe beeldtaal ontwikkelen die in lijn is met de nieuwe tijden. Een beweging die door de fragmentatie van verschillende elementen een conceptueel beeld creëert, en waar verschillende vormen van kunst zich ontwikkelen door middel van verbeelding of fantasie⁶⁷. Een tekst van Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori* (1913) beschrijft niet alleen de visie van Marinetti voor de beeldende kunst (zoals b.v. kritiek op de oude academische normen), maar tevens

65 – In *Le Figaro*, Parijs, 20 -2-1909 door Filippo Marinetti, Uit Het Oprichten en Manifest van het Futurisme.

66 – In Marnoto, 2009, pag. 64

67 – In Antão Coimbra, 2012, pag. 109.

68 - *De schilderkunst van geluiden, geruchten en geuren*.

grond van de factoren die belangrijk zijn om een kunstwerk te maken op basis van de futuristische canons. Theorieën uit deze tekst, kunnen we terug vinden, in de later werken van Amadeo:

. “Vóór de negentiende eeuw, was de schilderkunst, de kunst van de stilte. De schilders van de oudheid, de Renaissance, de 17^{de} eeuw en 18^{de} eeuw, hebben nooit over de picturale mogelijkheid nagedacht om geluiden, geruchten en geuren te gebruiken, zelfs wanneer het onderwerp van zijn composities de zee en stormachtige hemel waren. De Impressionisten hebben tijdens hun dappere revolutie een aantal timide pogingen en verwarde voorstellingen, van klanken en picturale geruchten gemaakt.

*Vóór hen...niemand!..... helemaal niemand! Maar we kunnen nu al zeggen dat tussen de impressionistische onrust en onze futuristische schilderijen van geluiden, geuren en geruchten, er een enorm verschil is, hetzelfde tussen een mistige ochtendwinter en een halve verzengende zomerse dag, of beter nog, als tussen de eerste tekenen van zwangerschap en een man in de volheid van zijn kracht. In hen, de geluiden en geruchten zijn ze zeer oppervlakkig uitgedrukt en in ons, alsof ze door de borstweringen van de dove werden gehoord.”*⁶⁹

Het is niet vreemd dat het Futurisme gelijk vanaf het begint geaccepteerd werd door de verschillende geleidingen van de Portugese culturele samenleving, zowel in de literatuur als de schilderkunst. Hoewel niet alle punten van het *Manifesto* van Marinetti bij de Portugese kunstenaars en schrijvers aansluit, zijn het vooral de theorieën van het afbreken van oude kunstzinnige normen, binnen de academische kringen (zoals in het vorige hoofdstuk beschreven is) die een duidelijk *statement* maken. Door vele journalisten, schrijvers en andere geleerden (zeker bij de meest conservatieve), werd het Futurisme niet echt serieus genomen, maar deze nieuwe idealen waren een ander verhaal voor vele beeldend kunstenaars en schrijvers. Betreffende de werkzaamheden op het gebied van kunst, begon na het succes van de publicatie van het *Manifesto* in Parijs, een nieuwe gevoeligheid voor deze kunststroming door Portugese kunstenaars die in Parijs werken en of studeren. De eerste stappen van het Portugese Futurisme begint eigenlijk niet in Portugal, maar juist buiten de Portugese grenzen, in de straten van Montparnasse, en in de bewoond Portugese ateliers.

Santa Rita is wellicht de eerste Portugees, die in Parijs studeert en werkt, die het meest enthousiast was over het Futurisme. In april van 1910, gaat Santa Rita naar Parijs om te studeren, dit is mogelijk door de ondersteuning van een studiebeurs, hij absorbeert hier snel de modernistische sfeer en al snel begreep hij

69 - *“Prima del XIX secolo, la pittura fu l'arte del silenzio. I pittori dell'antichità, del Rinascimento, del Seicento e del Settecento, non intuirono mai la possibilità di rendere pittoricamente i suoni, i rumori e gli odori, nemmeno quando scelsero a tema delle loro composizioni fiori, mari in burrasca e cieli in tempesta. Gli Impressionisti, nella loro audace rivoluzione fecero qualche confuso e timido tentativo di suoni e rumori pittorici. Prima di loro, nulla, assolutamente nulla! Però dichiariamo subito che dal **brulichio** impressionista alla nostra pittura futurista dei suoni, rumori e odori c'è un'enorme differenza, come fra un brumoso mattino invernale e un torrido e scoppiante meriggio d'estate, o, meglio ancora, come fra i primi accenni della gravidanza e l'uomo nel pieno sviluppo delle sue forze. Nelle loro tele i suoni e i rumori sono espressi in modo così tenue e sbiadito come se fossero stati percepiti dal timpano di un sordo”*. In *La pittura dei suoni, rumori e odori* gepubliceerd, door Carlo Carrà, in Lacerba, Florence, Italië, op 1/9/1913. Het origineel woord, **brulichio**, betekent drukte, gebabbel, ruis, of onrust. Wat Carrà hier mee bedoelt is het picturale effect van de pogingen dat de impressionisten met “...geluiden, geruchten en geuren...” hebben gemaakt. Voor Carrà brengt dit effect visuele onrust.

het belang van het nastreven van originaliteit, van kleding tot een repertoire van projecten. Hij vertoonde zich voor velen als een exhibitionist en soms bijna clownesk. Helaas is er weinig terug te vinden over zijn leven en artistieke werken, dit omdat zijn familie bijna al zijn werk vernietigd heeft, na het overlijden van Santa Rita ⁷¹. Mede hierdoor is het traject van Santa Rita, in de stad van het licht, net als vele aspecten van zijn leven een groot vraagteken. Uit de weinige informatie die bekend is, onder andere over een mislukte toelating in de École des Beaux-Arts, dat in mei 1911 is geweest ⁷². Hoewel er weinig beeldend werk van zijn kunstuitingen bestaan, zijn er genoeg schriftelijke bewijzen van zijn leven, toen hij nog in Parijs zat, en van na zijn terugkomst in Portugal. Gezien de afwezigheid van zijn werken, is zijn correspondentie (ook uit verschillende teksten in kranten en tijdschriften) met andere tijdsgenoten, een goede manier om in grote lijnen het leven en werk van deze kunstenaar te schetsen.

De excentrieke kunstenaar was een van de eerste artiesten die een fictieve autobiografie verzong voor zichzelf (en zijn naam, kort na zijn aankomst in Parijs, verandert in Santa Rita-Pintor). Zijn vriend Sá-Carneiro, beschreef Santa-Rita op verschillende manieren, zoals een “...ondraaglijk verwaand...”, “...ultramonarchiste...”, “... steeds meer ondraaglijke...”, maar ook “... een fantastische kerel...”. Met de jaren heen, vindt Sá-Carneiro, Santa Rita een “vreemde man” ⁷³. In brieven die hij vanuit Parijs naar Pessoa stuurt, is er een mengeling van nieuwsgierigheid en fascinatie:

*“Ik ben vaak bij Guilherme de Santa-Rita geweest. Het is een geweldige vent, en zonder dat hij dat wil, ook interessant is. Stel je voor, aan tafel bij de Bullier tegenover een glas sinaasappelsap...
...dat hij dit tegen mij zegt: “.. weet je, mijn beste Sá-Carneiro, ik ben niet de zoon van mijn moeder ...” Na deze aparte uitspraak, die mijn mond open liet vallen, lachte ik en maak ik de opmerking, dat ik zijn uitspraak zeer interessant vond
... een echte roman-feuilleton. ...
Hij bevestigt zelf dat de dingen die hij schildert slechts door ongeveer een tiental mensen, op de hele wereld, gezien en begrepen worden ... “ ⁷⁴*

In zijn correspondentie met Pessoa, noemt Sá-Carneiro de titels van sommige schilderijen van Santa Rita en daar aan toegevoegd soms een kort beschrijving. Bijvoorbeeld: *Portugal* ⁷⁵, *W. C.*, of *Ruído num quarto sem Móveis* (Lawaai in een kamer zonder meubels) ⁷⁶. Jammer genoeg, is het moeilijk voor te stellen hoe deze werken

71 - De kunstenaar heeft in zijn testament duidelijk aangegeven dat na zijn overlijden al zijn werken verbrand moesten worden. De enige overlevende exemplaren van zijn werken, werden of tijdens zijn verblijf in Parijs verkocht of zijn in de tijdschriften *Orpheu* en *Portugal Futurista* gepubliceerd. In França, 2009, pag.42.

72 - In França, 2009, pag.37.

73 - In França, 2009, pag.42.

74 - “Tenho andado muito com o Guilherme de Santa-Rita. E um tipo fantástico, não deixando de no entanto de ser interessante. Imagine voce que a uma mesa do Bullier, em frente duma laranjada [...] me desfechou esta: – ... porque eu, sabe voce, meu caro Sá-Carneiro, não sou filho da minha mãe ... [...] Depois desta longa tirada que me deixou boqui aberto, eu sorri e comentei que era muito interessante ... um verdadeiro romance-folhetim.”“Ele mesmo afirma que as coisas que pinta so umas dez pessoas, em todo o mundo, as podem não so compreender como ver...”. Uit brieven van Sá-Carneiro aan Pessoa, 28/10/1912.

75 - Over dit schilderij, schrijft Sá-Carneiro het volgende: “Voor de tentoonstelling van de Belas-Artes, gaat hij een schilderij opsturen, dit om een schandaal te creëren, het is een werk met de titel ‘Portugal’ (wat ik nooit gezien heb ofwel niet voltooid is) hij be schreef mij het volgende:” *Een hut van een visser. Een zittende oude man. Een open raam. Op de dorpel een vaas met een basili cumbloem van papier en een blauw-en-wit papieren vlag met de koninklijke kroon ... Er is een geredupliceerd kop van een kat en een vrouw die uit het raam kijkt, zij denkt aan haar zoon die vertrokken is. Maar je ziet deze vrouw niet, noch haar ogen, wat je weet is dat ze ergens naar kijkt... “ In het schilderij, nogmaals, zegt hij, dat het enige dat opvalt en te begrijpen is, de monarchistische vlag is. Dit is op zich gemak, met een schandaal er bij: “...om de realisten een plezier te doen en voor degene die op triomf zit te wachten... “ . Santa Rita op zijn best!. Uit een brief van Sá-Carneiro aan Pessoa. z.d.*

76 - Wordt wel verward met het schilderij “Stilte in gestoffeerde kamer” van Francis Picabia (1879-1953). Door critici van het tijdschrift *O Teatro*, wordt de schilder van fraude beschuldigd, omdat volgens hen, het werk veel op het schilderij van Picabia lijkt.

eruit gezien moeten hebben. In zijn eigen ogen, was Santa-Rita geen schilder, maar een kunstwerk op zich zelf, en leidde zijn leven als een performer “on stage”. “*Enthousiasme is alles wat we nodig hebben*”, schreef hij aan Sá-Carneiro, en “... *de kunstenaar is meer dan zijn werk, en de moeite waard.*”⁷⁷ De dichter, wordt steeds meer ongeduldig met de uitbundige personage en sprak zijn mening over Santa-Rita uit, in andere een brief aan Pessoa:

*“Hij zegt dat hij een Futuristische schilder is en vertelt dat “...degenen die schilderen, werklieden zijn zoals ik! “ ... “Zoals Santa Rita bekend, voor hem is de kunstenaar meer waard dan zijn werken, hij bedoeld: het uiterlijk van de kunstenaar: zijn haren, zijn kleding, zijn gesprek, zijn grapjes - dat ben ik zelf, in het kort, als een oer-ding, zegt hij. Zijn werk is een secundair ding,... “*⁷⁸



Afb. 14 - **Orpheu nos Infernos**⁷⁹
 Santa-Rita Pintor
 1907 (?). Olie op canvas.
 Afm. 55,0 x 65,5 cm.
 Privé Collectie

Hoewel hun relatie uiteindelijk verwatert, raakt de dichter geïnspireerd door het “humeur” van Santa-Rita, waar een personage in zijn boek *A confissão de Lúcio* (Lucio’s Verklaring) uit 1914, Gervásio Vila-Nova, grote overeenkomsten met de persoonlijkheid Santa-Rita heeft. Een goed voorbeeld van de complexiteit van zijn persoonlijkheid, is de controversiële datering van één van zijn werken. *Orpheu nos Infernos* (Orpheus in de Onderwereld - Afb. 14) is volgens de schilder een werk dat hij in 1903 geschilderd heeft, hij was toen 14 jaar oud (!). Hoewel hij het werk ongetwijfeld⁸⁰ gemaakt heeft, blijven er ten opzichte de datum, een aantal vragen betreffende de executie van het werk zelf. Sommige kunsthistorici⁸¹ vinden het meer geloofwaardig dat dit werk rond 1913-1915 werd geschilderd, of waarschijnlijk, toen de kunstenaar al terug in Portugal was. Wellicht nog even belangrijker, toen de kunstenaar al genoeg kennis had, om een werk met zulke elementen, te kunnen schilderen. Een reden zou zijn door het symbolistische karakter van het werk, wat toen gedoceerd werd aan de ESBAL. Een kunstzinnig onderwijscurriculum dat vooral op de kunst van de 18^{de} en 19^{de} eeuw gebaseerd

79 - *Orpheus in de Onderwereld*. Gepubliceerd in *Portugal Futurista* (Portugal Futurist) op 1917, pag. 7. Zijn executie datum is waar schijnlijk later dan de aangegeven in Portugal Futurista. *Orfeu nos Infernos* is een werk van groot expressief geweld. Het werk toont fantastische wereld van onrust. Santa-Rita doet denken aan de figuur van Veloso Salgado (1864-1945), zijn meester aan de ESBAL, als een personage van de hel (Figuur met vleugels aan de links onder hoek).

80 - Het schilderij werd aan Alberto Monsaraz (?-?) waarschijnlijk tussen 1917 en 1918 en voor een bedrag van 22 francs verkocht. Het bewijs dat een werk van Santa-Rita is, het komt van Monsaraz zelf. In França, 2009, pag. 373.

81 - Zoals J.A. França en Joaquim Matos Chaves, kunsthistoricus en hoogleraar aan de ESBAP.

is. Een ander punt is de aanwezigheid van een vliegtuig, aan de bovenrand van de schilderij. Hoewel een zweefvliegtuig voor het eerst succesvol getest werd door Otto Lilienthal (1841-1896) in 1891, en later, in 1903 wisten de Amerikaanse Gebroeders Wright (Wilbur 1867-1912 en Orville 1871-1948) als eerste mensen met een zelfgebouwd en gemotoriseerd vliegtuig succesvol de lucht in te gaan, blijft er de vraag of Santa-Rita deze kennis van een vliegtuig al heeft in 1903 (de beweerde datum van het schilderij), en als hij dit had, had hij dan al een duidelijk beeld van dit vervoersmiddel in een picturaal beeld kunnen schilderen.

De uitvoering van de Republiek

5 oktober 1910



Afb. 15 - O Século
5 oktober 1910
Lissabon, Portugal

Tussen de tijd dat Amadeo en Santa-Rita al gevestigd in Parijs waren, gaat Portugal door een bijzonder moment. Het Portugal dat zij hebben verlaten, staat op het punt van een ommekeer. Van beide kunstenaars, is er weinig bekend tijdens deze periode. Santa-Rita is een monarchist, dat wordt bevestigd door Sá-Carneiro, hier weten we echter het fijne niet van. Ongeacht hun schriftelijke en/of visuele getuigenissen van deze periode, is het belangrijk de politiek van de Portugese samenleving in kaart te brengen. Deze zal uiteindelijk invloed op het leven van de Portugese migranten kunstenaars in Parijs later hebben.

De ontevredenheid van de bevolking, wordt versterkt door een landelijk pessimistisch milieu en een diep wantrouwen in de overheid en de wijze waarop zij het land bestuurt. Dit resulteert in een voortvloeiende

en progressieve uitholling van het Portugese politieke systeem. Zoals in het vorige hoofdstuk vermeld, leidt dit tot de *Regícidium* van 4 februari 1908. Koning D. Carlos I en zijn oudste zoon, Prins D. Luís Filipe, zijn gedood in de Praça do Comércio in Lissabon. Kort daarna, wordt de jongste zoon D. Manuel II, uitgeroepen tot koning van Portugal. Zelfs met de komst van een nieuwe Koning, toen 18 jaar oud, is de monarchie ten dode opgeschreven. De politieke en sociale onrust die door het hele land heersten, was te verwachten. Met steeds meer onderdrukking van de *Partido Republicano Português* (P.R.P.)⁸², de andere Portugese liberale partijen, grootste deel van de bevolking en nu zelfs de Portugese militaire macht, wordt om ongeveer 10.00 uur s 'morgens, op 5 oktober 1910, de republiek uitgeroepen in de *Camara Municipal*⁸³ van Lissabon.

“Afgelondigd door de grote krachten van het Leger, met alle kracht van de Marine en geholpen door de bevolking, beleeft de Republiek nu zijn eerste dag in de geschiedenis. Tot nu toe, en tot de afsluiting van deze editie, is er alle hoop op een definitieve overwinning. [...] Men heeft geen idee van het enthousiasme dat in de stad heerst. De mensen zijn echt gek van tevredenheid. De gehele bevolking van Lissabon is op straat te vinden en juicht de republiek toe “⁸⁴

De omverwerping van de monarchie, bracht een nieuw beleid in de Portugese politieke samenleving, en met de uitvoering van de Portugese Republiek, hoewel deze omverwerping het resultaat van een staatsgreep was,

82 - Republikeinse Portugese Partij

83 - Gemeentehuis van Lissabon

84 - *“Proclamada por importantes forças do exército, por toda a armada e auxiliada pelo concurso popular, a República tem hoje o seu primeiro dia de História. A marcha dos acontecimentos, até à hora em que escrevemos, permite alimentar toda a esperança de um definido triunfo. [...] Não se faz ideia do entusiasmo que corre na cidade. O povo está verdadeiramente louco de satisfação. Pode dizer-se que toda a população de Lisboa está na rua vitoriando a república”.* In *O Mundo*, van 5 oktober 1910.

waar verschillende fracties aan de kant van een republikeinse beweging waren, op die dag, veranderde Portugal van een constitutionele monarchie in een republikeinse regering. Staatsgrepen waren tot aan het einde van de 19^{de} eeuw, begin 20^{ste} eeuw, een Portugees politiek “beleid”, en bijna aan de orde van de dag. Het grote verschil van 5 oktober van 1910, is dat vanaf nu, de koning, en al de personen van adel die zich bij de Portugese kroon hadden gevoegd, geen enkele invloed meer zouden hebben op de besturing van het land. Aanvullende aan deze nieuwe politieke ontwikkelingen, vertrok Koning D. Manuel II uit Lissabon, onder druk van de militairen, de politieke oppositieklassie, en uiteindelijk door de bevolking zelf. Zijn eerste idee was om naar het noorden te gaan, naar de regio van Porto. Daar bevonden zich nog steeds veel monarchisten, aanhangers van de Portugese kroon, zij bleven de Koning trouw, zelfs in deze moeilijke tijden. Zijn moeder, D. Amélia, overtuigde hem ervan dat zijn plan geen goed idee was, gezien de grote instabiliteit in het hele land. Ballingschap is nu de enige optie voor de jonge koning. Hij vertrekt naar Mafra en reist daarna door naar Ericeira, waar hij, de koninklijke familie, en zijn aanhangers, aan boord van het jacht “Amélia” gaan ⁸⁵. Nog voordat de Koning vertrekt, schrijft hij een brief aan de toen Portugese Premier, Teixeira de Sousa (1857 - 1917):

“Beste Teixeira de Sousa, gedwongen door de omstandigheden ben ik verplicht om in het koninklijk jacht “Amelia” aan boord te gaan. Ik ben Portugees en zal dit altijd zijn. Ik ben ervan overtuigd dat ik altijd mijn plicht als Koning in elke omstandigheid vervuld heb, ik heb mijn hart en mijn leven in dienst van mijn Land gesteld. Ik hoop dat Portugal van mijn rechten en mijn toewijding overtuigd is, en zal erkennen! Viva Portugal!

*Geef deze brief de reclame die je kunt”.*⁸⁶

Van Portugal, vaart het jacht naar Gibraltar, waar het kort daarna in Engeland zal aankomen. D. Manuel II vestigde zich in Fulwell Park, Twickenham, in de buurt van Londen. Deze plaats was hun privé-eigendom, tevens de plaats waar zijn moeder geboren werd, de Koning verbleef hier tijdens zijn ballingschap. Hier probeerde hij een Portugese omgeving te creëren, waar hij met verschillende sympathisanten van de Portugese kroon, de monarchie in Portugal probeert te herstellen (in 1911, 1912 en 1919). Echter zullen al deze pogingen mislukken. Toch is hij altijd actief gebleven in de gemeenschap, waar hij de katholieke kerk van St. James vaak bijwoont, en peetoom van tientallen kinderen wordt. Zijn verblijf in Londen, kan men nog steeds terug vinden in de lokale plaatsnamen, zoals: “Manuel Road “,” Lissabon Avenue “en” Portugal Gardens “ ⁸⁷.

De weerstand tegen de oprichting van de Republiek was schaars, zwak en met weinig overtuiging, het algemene gevoel heerst dat de monarchie aan zijn einde was. Trouwe deelnemers, zelfs binnen de Portugese aristocratie ⁸⁸, waren er ook weinig, om een effectief weerstand op de relschoppers te kunnen maken. De schrijver Abel Botelho (1854-1917) schreef rond deze periode, een feilloze opmerking: “Zesendertig uur van een zeer korte worsteling, waren voldoende om een instelling van eeuwen te vernietigen.” ⁸⁹. De uitvoering van de republiek werd vooral als een stedelijke beweging gekenmerkt, voornamelijk ingezet in Lissabon en in de grotere steden waren zichtbaar, echter in de rurale samenleving van het binnenland van Portugal kwam de republiek niet tot uiting. Geïmplanteerd in Lissabon, heeft de telegraaf een belangrijke rol bijgedragen in het uitroeping van de republiek, dit met weinig revolutionaire samenwerking. Een ander aspect tijdens deze nationale gebeurtenis was, dat de P.R.P niet alleen verantwoordelijk was voor het goed lopende effect op de revolutie. Dit werd mede

85 - In Coimbra, 2000, pag. 12.

86 - “Meu caro Teixeira de Sousa, Forçado pelas circunstâncias vejo-me obrigado a embarcar no yacht real “Amélia”. Sou português e sê-lo-ei sempre. Tenho a convicção de ter sempre cumprido o meu dever de Rei em todas as circunstâncias e de ter posto o meu coração e a minha vida ao serviço do meu País. Espero que ele, convicto dos meus direitos e da minha dedicação, o saberá reconhecer! Viva Portugal! Dê a esta carta a publicidade que puder”. Uit de brief van D. Manuel II aan de toenmalige Portugese Premier Teixeira de Sousa (1857 - 1917).z.d.

87 - In Coimbra, 2000, pag. 17.

88 - In Coimbra, 2000, pag. 17.

89 - Koning D. Carlos I erkende aan het eind van zijn koningschap, dat Portugal aan het eind van de 19de eeuw, begin 20ste eeuw, een land met een “Monarquia sem Monarcas” (Een Monarchie zonder Monarchisten). Hier vreesde D. Carlos I al voor zijn opvolger, hoe hij zijn plicht als koning zou gaan vervullen. In Coimbra, 2000,pag. 17

mogelijk dank zij de inzet van militairen, die door middel van, eigen mankrachten en tevens door de distributie van wapens en munitie, zorgden dat de republiek duidelijk aan de macht kwam. Officieren, sergeanten en soldaten, tezamen met de Portugese vrijmetselarij en verschillende gewapende burgergroepen, hadden het grootste deel van het inmiddels flink geslonken monarchistenverzet verslagen. De triomfantelijke Republiek wilden de symbolen van de afgezette “monarchie” uitroeien. Medewerkers in dienst van het koningshuis, die nog altijd het grootste deel van ambtenarenfuncties binnen de Portugese staat hadden, werden ontslagen. De adellijke titels, eer of adelrechten werden afgeschaft, de *ad aeternum*⁹⁰ privilégies van de familieleden van de *Casa de Bragança*⁹¹ werden verboden, en de intrede van een nieuwe vlag en een nieuw volkslied waren een feit. Een ander gebied dat de *Governo Provisório*⁹² genoemd werd, was om bijzondere aandacht aan het onderwijs te besteden, en wel aan de universiteiten. De universiteiten van Lissabon en Porto (die een einde aan het monopolie van de Universiteit van Coimbra wilt maken), de *Faculdades de Letras* (Universiteit der Letteren) van Coimbra, de *Universidade de Direito* (Rechten Universiteit) van Lissabon en het *Instituto Superior Técnico* (Technische Instituut van Wetenschap) van Lissabon worden gecreëerd, en misschien wel het belangrijkste voor deze onderwijsinstellingen, stelde men de universiteiten op als autonome instellingen. Deze maatregelen werden ook geïntegreerd in een aantal reformatorische stappen van het kleuter, basis en primaire onderwijs⁹³, en werden beschouwd als één van de meest innovatieve en prioritaire doelen van de Republiek. Op 20 april werd de scheiding tussen staat en kerken uitgeroepen. Het Vaticaan en de Portugese geestelijke reageerde onmiddellijk. Het Vaticaan stopte de diplomatieke betrekkingen met de Portugese Staat, en de geestelijken wilde niets meer met het Republikeinse regime te maken hebben⁹⁴. De vertegenwoordigers van de kerk werden vanaf de vroege dagen van de Republiek vervolgd, en dit zou blijven gebeuren tot zij bijna volledig waren uitgegroeid. Deze excessen maakte, dat de Katholieke kerk steeds meer uit de buurt van het nieuwe regime bleef.

Van 1914 tot 1926, wisselen de Regeringen elkaar af op hoog tempo, maar liefst 51 regeringen in 16 jaar, met een gemiddelde van 3 per jaar. Sommige regeringen, en hun Premiers verloren de macht al tijdens de bekende staatsgrepen, andere Premiers en of regeringsleiders, verloren hun regeringschap in een bloedige opstand. We bevinden ons in een periode tijdens de geschiedenis van de Portugese politiek, waar Premiers of Presidenten op frequente basis werden neergeschoten. Ten tijde van deze politieke moorden vielen er tientallen slachtoffers, zoals onder andere Sidónio Pais (1872-1918), Machado dos Santos (1875-1921), en Carlos da Maia (1871-1921). De eerste republiek was “rijp” genoeg om geogst te worden door de eerste aanwezige aspirant-dictator. De staatsgreep van 28 mei 1926, is dat moment. Oliveira Salazar (1889-1970), zou uiteindelijk verantwoordelijk zijn voor één van de langste dictaturen in Europa, met jaren van geweld en instabiliteit⁹⁵.

90 - *ad aeternum* – Latijns begrip dat staat voor eeuwig, of tot in de eeuwigheid.

91 - Casa de Bragança - Huis van Bragança is een dynastie die Portugal regeerde van 1640 tot 1936. De afstammelingen van de Braganças trouwden met veel van de andere koningshuizen in Europa, onder andere het Koningshuis Stuart in Engeland en dat van Bourbon in Spanje. De Braganças bleven aan de macht in Portugal totdat men in 1910 de Portugese republiek uitriep (sinds 1853 Huis Bragança-Saksen-Coburg en Gotha).

92 - Governo Provisório – Provisorische ofwel tijdelijke Regering. Een regering die de beleidsfuncties en besturingsfuncties heeft van het land maar niet gekozen d.m.v. democratische verkiezingen van de stemmen van de landelijk bevolking, met het recht om te stemmen. Zulke regeringen waren vaak een tussenstap van één besturend regime na het andere.

93 - Over Portugees onderwijs, zie: <http://www.easyexpat.com/nl/guides/portugal/lissabon/onderwijs/school-systeem.htm>

94 - In Serra, 1997, pag. 8.

95 - In Cradoso, Expresso, 2015.

Amadeo en Santa-Rita - Laatste jaren in Parijs

1910 - 1914

Tussen 18 maart en 19 april van 1911, werden in Lissabon vijf tentoonstellingen geopend. De eerste tentoonstelling werd geopend in de *Salão Bobone*, door zeven jonge kunstenaars die in Parijs studeerden en/of werken. De dag daarna, werd er een andere expositie geopend van een “onderscheidde kunstamateer”, die met de uitkomst van de verkoop van zijn werken, de slachtoffers, vooral weeskinderen, van de cholera-epidemie in Madeira wilde helpen. De derde expositie werd geopend, door de *Academia das Belas Artes de Lisboa* (Academie voor Schone Kunsten van Lissabon). In deze expositie van de *Academia*, werden werken van de studenten getoond die uit de hoofdstad kwamen, tevens werden er opgestuurde werken van studenten die met een studiebeurs in Parijs studeerden getoond. Onder deze werken van de studenten uit Parijs, waren twee werken van Santa-Rita, een van de werken was een kopie van de *Olympia* van Édouard Manet (1832-1883). Volgens sommige critici, was het een slecht idee van de kunstenaar, om een kopie van dit werk op te sturen, omdat “dit werk de geest van de elite alleen zou choqueren, in plaats van het genieten van het werk zelf.”⁹⁶ De laatste twee tentoonstellingen waren respectievelijk, op 7 april geïnaugureerd werd door de *Sociedade de Silva Porto* (Gemeenschap van Silva Porto) en op de 15^e april, een kleine tentoonstelling van een tiental studenten van Emilia dos Santos Braga⁹⁷. Kranten en tijdschriften van die tijd besteden kronieken en andere kritische teksten aan de vijf evenementen, en in het bijzonder aan de eerste en de vierde tentoonstelling. Het grootste deel van de exposés waren leerlingen van Carlos Reis (1863-1940) uit de gemeenschap *Grupo Ar Livre* (*Plein-air* Vereniging), die het Naturalisme bleven verdedigen. De werken bestaan voor het grootste deel uit bestaande kopieën van oude werken van gerespecteerde kunstenaars, en in mindere hoeveelheid, waren het originele werken. Vele critici vonden het onjuist om de werken, uit verschillende kopieën te tonen, en waar de organisatoren beweerden dat dit een actueel beeld zou geven uit de kunstkringen van Parijs. Maar de eerste tentoonstelling, met de titel de *Exposição Livre* (Vrije Tentoonstelling), kreeg het meest kritiek, en er waren weinig positieve meningen. De getoonde werken gaven ook de naam aan de tentoonstelling, “*Livre*”. Elke kunstenaar was vrij om te tentoonstellen wat hij wil... De tentoonstelling was bedoeld om werken van studenten uit Parijs en de nieuwe schilderkunsten van de Parijse tijd te laten zien. Deze werden aan het Portugese publiek getoond maar de acceptatie van het publiek was niet wat vele van de jonge kunstenaars, met verfrissende ideeën uit Parijs, hadden verwacht. Ongeacht het feit dat zij veel kritiek kregen, begon hier de eerste duidelijke manifestatie van oppositie, richting het (nog steeds) dominante Naturalisme. Men probeerde het Impressionisme in Portugal te introduceren, dit door impressionistische originele werken en uit kopieën te tonen. Werken van o.a., Manuel Bentes (1885-1961), Emmerico Nunes (1888-1968), en Eduardo Viana (1881-1967), dat ondanks de verschillende impressionistische variaties, komen zij niet weg uit de hoek van het Naturalisme, en het publiek kon het werk niet waarderen. De nog zwaar aanwezige conservatieve opinie drukte een stempel op het publiek, zeker wat betreft het “analfabetisme” op gebied van kunst, uit de Portugese kunstkringen en zijn publiek. Impressionisme, dat deels afhankelijk was van het dagelijks stadsleven, en de Symbolische beweging die een reactie op de onmenselijke industriële samenleving was, kon geen steun van het Portugese publiek krijgen. Zij weigerden deze nieuwe kunstuitingen omdat de verandering en innovatie niet werden begrepen. Zoals in het voorgaande hoofdstuk vermeld, was Portugal nog diep begraven in een ruraal leven, en de nieuwe artistieke stijlen overleden in deze culturele samenleving, gelijk bij de geboorte. Ondanks de vrijmoedigheid van de impressionistische exposanten, werden zij door de critici in de kranten, verstoten en belachelijk gemaakt. Vooral twee kranten, die zich aan de rechts politieke kant positioneerden, waren betrokken in een spannende dialoog met Bentes⁹⁸, dit m.b.t. enkele werken die tentoongesteld werden. Manuel Araújo (?-?) door de krant *O País*, noemde de werken

96 – In França, 2009, pag. 21.

97 - Emilia dos Santos Braga (1867 - 1950) was een Portugese schilder verbonden aan het naturalisme. Schilderleerling José Malhoa (1855-1933) en Emilia Santos Braga werkten voornamelijk met olie en pastel, maar ook beoefenden zij tekenen, door zich te wijden aan portretten en de vertegenwoordiging van bloemen en menselijke figuren. Regelmatig deelgenomen aan tentoonstellingen van het artistieke Gilde en de Sociedade Nacional de Belas Artes Nacional (SNBA –Nationaal Gemeenschap van Fijne Kunsten) (1e medaille, 1901). Het werd bekroond in alle tentoonstellingen in Parijs, Madrid, Rio de Janeiro en San Francisco. Vanaf 1904 wijdden zij zich aan het onderwijs door het geven van schilderlessen aan groepenmeisjes die naar zijn atelier kwamen.

98 - Manuel Bentes schreef regelmatig in kranten en tijdschriften, en was bevriend met vele van de Portugese modernisten van die tijd, zoals Amadeo. In deze periode, is hij een actief criticus in de Portugese kunst samenleving, waar hij vooral de academies van Porto en Lissabon en zijn naturalisten flink bekritiseerde.

“...artistiek kinderspeelgoed...”⁹⁹ en Higinio de Mendonça (?-?) uit de *Novidades* noemde de kunstenaars “...een verzamelingen van gekken.”¹⁰⁰. Nog meer opmerkingen geschreven door deze twee journalisten¹⁰¹:

*“Definieert een schildergenre dat op een mislukking lijkt, en niet in de meeste gevallen, een kwalitatieve zorgvuldige observatie, en wanneer een kleur willekeurig geplaatst wordt, produceert een amalgaam dat min of meer begrijpelijk is, maar die ofwel worden geschilderd uit geheugen ofwel door het tekenen uit een foto of een origineel beeld.
.. als kunstwerken, hebben ze geen enkele waarde.”*¹⁰²

*“Er zijn in Frankrijk een aantal kunst freaks die allerlei uitspattingen verzinnen...
... met ratjetoe verf ... op een afdeling van een gekkenhuis uitgevoerd.”*¹⁰³

Bentes had ook in Parijs gestudeerd en heeft daar de nieuwe kunstuitingen kunnen ervaren. Hij was niet alleen een kunstenaar maar ook een kunstcriticus, zijn meningen worden verscheidene malen in de kranten gepubliceerd, zo ook de tegenreactie, aan Mendonça en Araújo, en dit gaf een interessante dialoog. In een antwoord van Bentes aan Araújo, een dag later, schreef Bentes dat ook hij (Araújo) vroeger “... boze kreten tegen de conventies in de kunst...” had geuit, maar dat hij nu “... snel aan het verouderen was...”. Verder zegt Bentes, over Araújo mening betreft het Impressionisme: “...hij praat over een impressionisme dat hij nooit gezien heeft.” en “... Hij (het impressionisme) is nog niet binnen onze grenzen, maar jij (Araújo) bent nooit buiten de grenzen gegaan!”¹⁰⁴. Met Mendonça, gaat Bentes nog een stap verder:

*“Er zijn in Portugal ontelbaar veel onwetende mensen op het gebied van kunst die de grootse blunders maakten door bepaalde uitspraken te doen; zonder kennis van alle artistiek begrippen ... schreven zij dingen, gaven zij kritiek en printten dit in de kranten.
... We willen vrij zijn! Vluchten van het dogma scholing, opgelegd door leraren en, zo mogelijk, buiten de invloeden van de scholen blijven, omdat we geloven dat kunstenaars maar één school hebben - de natuur; en als enige dogma – de liefde.
... De kunst kent geen systemen, het heeft emoties. ... en trilt met een bepaald aspect van de natuur die trillingen afbeeld, maakt een kunstwerk, ongeacht welk proces word gebruikt.”*¹⁰⁵

99 - In O País uit 27/3/1911

100 - In *Novidades* uit 25/3/1911

101 - França noemde deze twee journalisten: “...die ook middelmatige amateur schilders zijn.”. In França, 2009, pag. 24.

102 - “*Define um género de pintura falhado na maioria dos casos de qualidade de observação criteriosa e onde um aglomerado de cores postas a esmo produzem uma amálgama de cambiantes mais ou menos compreensíveis mas que tanto podem ser pintados de memória como pelo desenho de uma fotografia como em face do original. ... Não têm valor de obra de arte.*”. In Manuel Araújo in O País uit 27-3-1911

103 - “*Existem em França uma série de malucos em arte que inventa toda a espécie de extravagâncias... com mixórdia de tintas... executadas na dependência de qualquer manicómio.*”. In Higinio de Mendonça in *Novidades* uit 25-3-1911.

104 - In Sterque da Silva, 2008, pag. 16.

105 - “*Existe em Portugal um sem-número de ignorantes em coisas de arte que inventa os maiores desacertos; e com os miolos vazios de toda a compreensão artística,... escrevem coisas, chama-lhes críticas e espetam-nas nos jornais... Queremos ser livres! Fugimos aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e, quanto possível, às influências das escolas, porque cremos que os artistas têm uma só escola- a natureza; um dogma único- o amor... A arte não tem sistemas, tem emoções. ... Quem vibrar a um aspecto da natureza e transmitir essa vibração produz uma obra de arte, use não importa qual o processo.*”. In Manuel Bentes in A Capital uit 7-4-1911.

Deze wisseling van meningen over kunst waren één van de eerste die in kranten geschreven werden. Er werd soms, flink gediscussieerd, maar nu ging de discussie, op een voor vele verfrissende wijze over kunst, en dat was uniek. Politiek werd met dit soort discussies onder tafel geschoven, en dat had de Portugese samenleving vaak even nodig. Door de uiteenlopende uitgesproken meningen, die vaak negatiever dan positiever waren, is het niet verbazend dat veel kunstenaars, die in Parijs studeerden, in de buitland gebleven zijn, in Frankrijk maar ook in Duitsland en Brazilië. Velen zochten de weg van “Natuur” of van de “Liefde”, toen ze nog in de academies van Parijs waren of de ateliers van Montparnasse rondliepen, maar zouden uiteindelijk als docent aan de bestaande academies van Porto of Lissabon les gaan geven, zoals de kunstenaars, Silva Porto of Marques de Oliveira, al eerder deden. Tussen 1905 en 1914, bleef meer dan de helft van de 20 studenten/kunstenaars die in Parijs gestudeerd hadden, in Parijs of omgeving, zij zouden nooit naar Portugal terugkeren als kunstenaars¹⁰⁶.

Na de mislukte pogingen om het Impressionisme in te voeren in Portugal, werden er door vele kunstenaars een reeks van exposities opgezet, die andere soorten werk vertoonden. Deze werken werden beter ontvangen door de critici, het publiek en de politieke macht. Verschillende *Humoristas* (humoristische) exposities, die in de jaren '10 en '20 van de 20^{ste} eeuw werden gehouden, hadden veel acceptatie van het publiek, maar ook van de culturele Portugese samenleving. Tijdens deze exposities werden werken tentoongesteld, waar kenmerken van de sociale Portugese maatschappij werden blootgelegd, altijd in karikatuurformaat van politieke satire en het antiklerikale. Sterker nog, veel van deze kunstenaars zouden in het humorisme hun toevlucht nemen en creëerden zelfs een aantal werken van goede kwaliteit. Zo begon, bijvoorbeeld, Amadeo zijn carrière als beeldend kunstenaar, tijdens zijn architectuur studie¹⁰⁷.



Afb. 16 - **A cabeça** - Santa-Rita Pintor
c. 1910. Olie op canvas. Afm. 65,3 x 46,5 cm.
Privé collectie

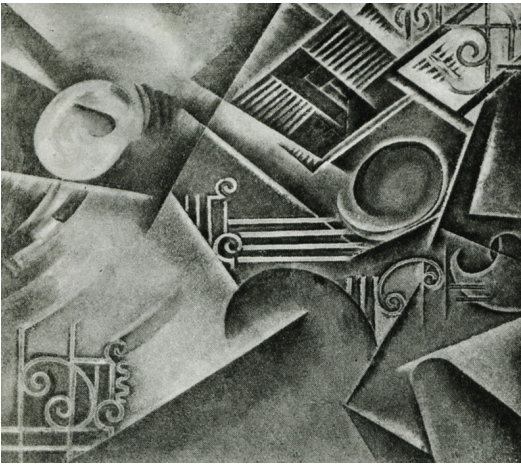
Het leven was niet gemakkelijk voor de kunstenaars in Portugal, die met hun werk bij de moderne stroming van de contemporaine kunst uit Parijs aansloten. Hun creatief proces, en kijk op de wereld van de beeldende kunst, werd niet gewaardeerd (of begrepen). Hoewel Portugal zich niet duidelijk aansloot bij de nieuwe stromingen uit Parijs, was dit bij Amadeo en Santa-Rita, een ander verhaal. Santa-Rita heeft gelijk vanaf het begin, de frisse wind die de nieuwe kunstuitingen van de toenmalige hoofdstad van de schilderkunst bracht, goed in zich opgenomen. Een goed voorbeeld hiervan is, zijn enthousiasme met het Futurisme. Een stroming die hij vanaf zijn vroegste opkomst volgde, en regelmatig tentoonstellingen van de Italiaanse oprichters bezocht¹⁰⁸. Uit deze periode dateren drie van zijn werken, waar de kunstenaar het Futurisme, samen met Kubistische elementen, goed aanpakt. Het eerste werk van Santa-Rita is één van de weinige schilderijen die van deze kunstenaar zijn overgebleven (zoals de *Orpheus nos Infernos*, in pag. 34). *A cabeça* (Het hoofd - Afb. 16) uit c.1910.

De lijnen in het schilderij zijn strak en gebogen zodat de vorm van het hoofd niet alleen door vlakken gemaakt wordt. Eerder is de interactie van de boogvormige oppervlakten, met sommige langwerpige stroken en door een gedraaid effect van deze, dat de verschillende delen van de gezicht zichtbaar maakt. De interne dynamiek van het figuur heeft een duidelijk kubistische

106 – In Antão Coimbra, 2012, pag. 215.

107 – In França, 2009, pag. 42.

108 - In França, 2009, pag. 42.



Afb. 17 - **Perspectiva dinâmica de um quarto ao acordar** - Santa-Rita Pintor
c.1912. Olie op canvas. Afm. Onb.
Gepubliceerd in Portugal Futurista,
1917



Afb. 18 - **Cabeça = linha – força. Complementarismo orgânico**
Santa-Rita Pintor
1913. Gouache op papier. Afm. onb.
Gepubliceerd in Portugal Futurista,
1917

afkomst, waar het in sommige aspecten op een Afrikaanse masker lijkt, zoals die van en *Les Femmes d'Alger* (1906-07), een van de bekendste werken van Pablo Picasso (1881-1973)¹⁰⁹. Toch suggereert het iets origineels, met een futuristische "tint". De andere werken zijn een evolutie van dit werk, waar de kunstenaar steeds meer een eigen esthetisch beeld opzoekt, op basis van zijn eigen ervaringen uit (waarschijnlijk) de futuristische tentoonstellingen. De "*Ruído de um quarto sem móveis*" (Geluid van een slaapkamer zonder meubilair) is een schilderij waar alleen de naam van het werk bekend is. Het werk werd verwoest (zoals veel van zijn werk) er is daarom ook weinig bekend over zijn beeldende uiterlijk. Het is gemaakt in de periode van dit derde voorbeeld, "*Perspectiva Dinâmica de um quarto ao acordar*" (Dynamisch perspectief van een slaapkamer tijdens het wakker worden- Afb. 17), en vanuit de titel bekeken, heeft het waarschijnlijk met de vorige voorbeeld, samenhangende elementen.

In dit werk van Santa-Rita, heeft een belangrijke transformatie plaatsgevonden. De verschillende elementen en objecten zijn bij elkaar gekomen en "uitgerekt", in een proces dat wordt verzameld in architecturale fragmenten (Hoe de wanden en muren bewust zijn geschilderd om de verschillende elementen van de slaapkamer in een beeld samen te brengen). Bernardo Pinto de Almeida (1954-)¹¹⁰, gaat verder betreffende dit werk van Santa-Rita, hij beschreef dit werk als "*...een zeer intelligente synthese, die zich bewust is van de beste momenten van het synthetische kubisme van Picasso en Juan Gris.*"¹¹¹. De ruimte van de slaapkamer is volledige geometrisch gemaakt, om vervolgens, de verschillende stukken meubilair beter in het schilderij te plaatsen. (bed, rails, ramen, tafels, enz.). In dit schilderij, dat beschouwd wordt als een van de beste van Santa Rita¹¹², laat hij zien, dat hij veel begrip voor de toepassing van de compositie heeft. Volgens Pinto de Almeida, "*De overgang van het analytische kubisme¹¹³ naar het synthetische kubisme¹¹⁴ is door de belichaming van een fundamenteel element van de kubistische taal: het plan. Deze overgang vond plaats al in de werken van Braque en Picasso, vanaf het einde van 1911, maar dan met de resterende rechttheid van de grafische tekens.*"¹¹⁵. Zijn traject als beeldend kunstenaar, waar hij een duidelijk onderzoekservaring levert, wordt snel afgebroken in een café aan de Montpaarnasse wijk, toen Santa-Rita aan het einde van 1912 een (flinke) ruzie met de Portugese

109 - In França, 2009, pag. 43

110 - Bernardo Pinto de Almeida (1954-). Woont en werkt in Porto. Hij is hoogleraar aan de ESBAP in Porto. Heeft tientallen publicaties op zijn naam staan, waar vooral de Portugese kunst van de laat 19de eeuw begin 20ste eeuw, op gebaseerd zijn.

111 - "*... numa síntese muito inteligente que está a par dos melhores momentos do cubismo sintético de Picasso e de Juan Gris.*" In Pinto de Almeida, 2016.

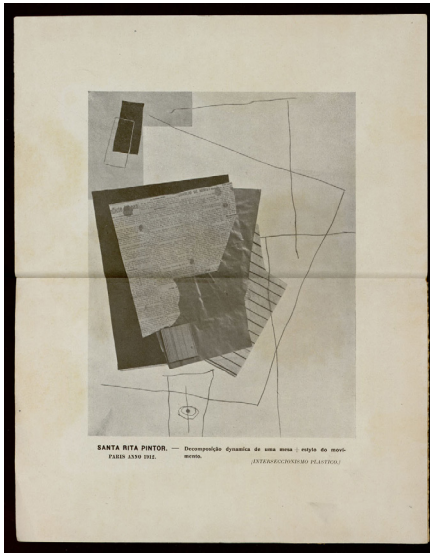
112- In Pinto de Almeida, 2016.

113 - In het analytisch kubisme is er geen onderscheid tussen het voorwerp en de achtergrond. Lijnen en kleurvlakken worden geometrische vormen. Het perspectief wordt uit verschillende standpunten opgebouwd.

114 - In het synthetisch kubisme worden vormen uit het platte vlak uitgeknipt en tot een collage gemaakt. Ook wordt , in sommige werken, tekst(en) toegevoegd. Allerlei materialen worden op het schilderij geplakt. Ook een overzetting van de collage naar een 3-dimensionale vorm is mogelijk. Met als enige tegenstelling in deze vorm van het kubisme worden de dingen weer samengesteld.

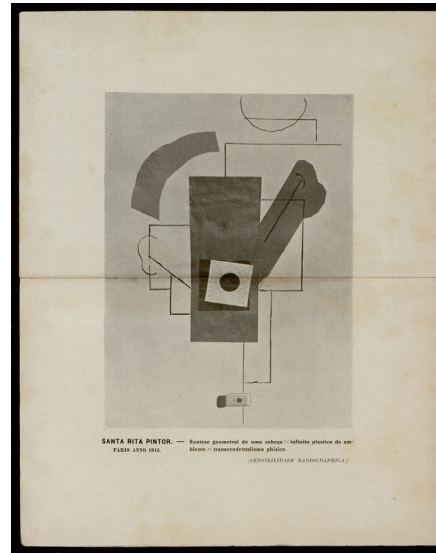
115 - "*A passagem do cubismo analítico ao cubismo sintético faz-se através da corporização do elemento fundamental da linguagem cubista: o plano. Essa passagem deu-se já nas obras de Braque e de Picasso, a partir do final de 1911, mantendo-se porém a rectilinearidade dos sinais gráficos.*". In Pinto de Almeida, 2016.

116 - Hoofd = Lijn - Kracht. Organisch complementarisme



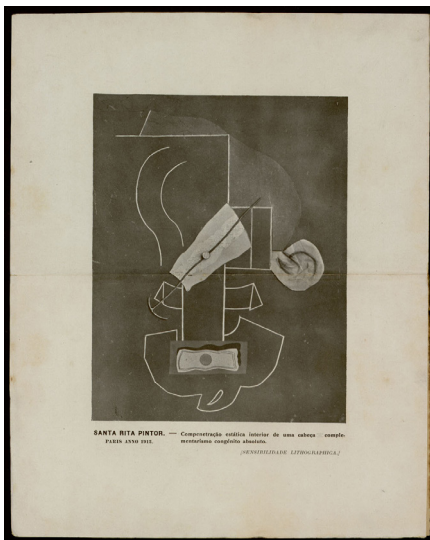
Afb. 19 - **Decomposição dinamica de uma mesa + estylo do movimento (INTERSECCIONISMO PLASTICO)**¹¹⁷

Santa-Rita Pintor
1912. Colage van papier en stof. Afm. onb.
Gepubliceerd in Orpheu nr. 2, 1915.



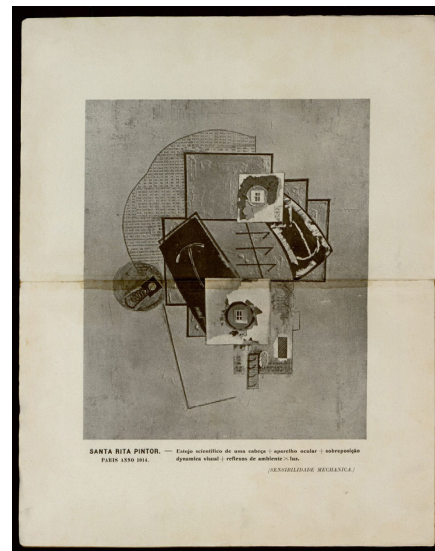
Afb. 20 - **Syntese geometral de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (SENSIBILIDADE RADIOGRAPHICA)**¹¹⁸

Santa-Tita Pintor
1913. Colage van papier en stof. Afm. onb.
Gepubliceerd in Orpheu nr. 2, 1915.



Afb. 21 - **Compenetração estática interior de uma cabeça = complementarismo congénito absoluto (SENSIBILIDADE LITHOGRAPHICA)**¹¹⁹

Santa-Rita Pintor
1913. Colage van papier en stof. Afm. onb.
Gepubliceerd in Orpheu nr. 2, 1915.



Afb. 22 - **Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinamica visual + reflexos de ambiente x luz (SENSIBILIDADE MECHANICA)**¹²⁰

Santa-Rita Pintor
1914. Colage van papier en stof. Afm. onb.
Gepubliceerd in Orpheu nr. 2, 1915.

117 - Dynamische ontleding van een tafel + beweging stijl (Plastische Interseccionisme)

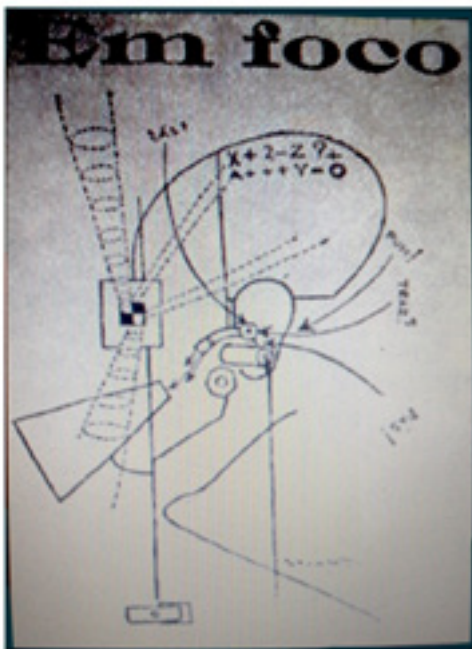
118 - Statische penetratie in de binnenkant van een kop = absoluut aangeboren complementarisme

119 - Statische penetratie in de binnenkant van een kop = absoluut aangeboren complementarisme (Lithografische Gevoeligheid)

120 - Geometrische syntheses van een hoofd x oneindige plastisch milieu x fysieke transcendentalisme (Radiografische gevoeligheid).

ambassadeur, João Chagas (1863-1925), in Parijs veroorzaakte. Zoals eerder vermeld, weten we door brieven van Sá-Carneiro aan Pessoa, dat Santa-Rita een monarchist was, echter de ambassadeur was een sterke aanhanger van de Republiek. Zonder studiebeurs, en zonder financiële steun, keert Santa-Rita uiteindelijk terug naar Portugal in september van 1914, waar hij het Futurisme in Portugal zal blijven verdedigen. Het is onbekend waarom hij pas in september terug naar Portugal verhuisde, maar gezien het feit dat de Eerste Wereld Oorlog al begonnen was (in 28 Juli 1914), en de Duitse troepen in september bij de grens van Frankrijk waren, is het aannemelijk dat Santa-Rita de Franse hoofdstad verlaat vanwege deze omstandigheden. Van de periode tussen zijn schilderij, de *Perspectiva dinâmica de um quarto ao acordar* uit 1912, en de terugkeer naar Portugal in 1914, is weinig bekend van zijn werk, alleen dan enkele bekende projecten van hem, studies (vooral collages) die later in verschillende edities van het tijdschrift *Orpheu* en *Portugal Futurista*¹²¹ (Portugal Futuristis) werden gepubliceerd. Door de foto's die gemaakt zijn voor deze edities, het is mogelijk zijn onderzoek binnen het futurisme, en vooral het Kubisme, te analyseren toen hij nog in Parijs werkte. In deze studies, gaat de kunstenaar steeds meer analytisch werken, waar hij de theorieën van Boccioni gebruikt, die hij een eigen interpretatie geeft, in collage formaat, waar hij op eigen wijzen de futuristische theorieën, in een kubistisch formaat zijn werk afbeeldt.

Santa-Rita maakt gebruik van de techniek *papiers collé*¹²², zoals door de kubisten vaak werd gebruikt. Onder andere, is dit punt in zijn werk opvallend, omdat hij door werken van andere kunstenaars uit deze periode, hetzelfde werkproces heeft (of moet hebben) kunnen ervaren. Hoewel er speculatie is over de kennis van deze techniek in zijn werk (waar hij dit gezien/ervaren heeft), is het juist door deze techniek mogelijk zijn



Afb. 23 - De titel van deze karikatuur is even bijzonder als die van Santa-Rita's werken: **"Santa-Rita, Santa-Rita, pó, pó, /(...)/Santa-Rita X Pintor+ Vossê!/ Un vermouh cassis...Le nez dans le COU!"**¹²⁶ - Stuart Carvalhais

parcours binnen de kunstkringen van Parijs te visualiseren. Een ander opvallend punt aan deze werken van Santa-Rita, zijn de titels die hij gebruikte om zijn werk te beschrijven. De titel is het startpunt van het onderzoek in zijn werk, waardoor, hij aan de toeschouwer suggereert wat de kunstenaar heeft afgebeeld. Het eist ook een analytisch vermogen¹²³ van de toeschouwer, iets dat niet iedereen in zijn werken heeft kunnen ervaren. De suggesties die hij geeft, zijn direct af te lezen aan de grafische tekens van de compositie, daarna wordt de compositie met een tekening en/of collage in samenstelling vermenigvuldigd en overlapt¹²⁴. Het toevoegen van woorden zoals bijvoorbeeld "Absoluut aangeboren complementarisme" of "fysieke transcendentalisme" aan de titels, kunnen ook worden geïnterpreteerd als een soort code in dienst van de schilder¹²⁵. Met de karikaturen die geplaatst werden in de Portugese kranten, en zelfs getoond tijdens verschillende tentoonstellingen, kon men niet anders dan verwachten dat iemand, de humoristische kant van zijn titels, zou gebruiken. Stuart Carvalhais (1887-1967) een bekende karikaturist en beelden kunstenaar van deze periode, publiceert in *O Século Cómico* (de Komische Eeuw) deze karikatuur van Santa-Rita.

Een ander interessant punt in de *papier-collés* van Santa-Rita is de constante coherentie in zijn onderzoek. Vanaf *A Cabeça*

120 – Deze tijdschriften zullen later in dit werk, uitgebreid beschreven worden

121 – Papier collé is een techniek waar alleen papier wordt gebruikt en verwerkt in een beeldend werk. Stukken kranten, behangpapier, e.d. worden samengesteld om er een beeld van te maken. In sommige gevallen, wordt dit op de stukken papier, geschilderd en/of getekend.

122 – Met analytische vermogen, wordt bedoeld, dat de toeschouwer in het bezit moet zijn van een vermogen door de (eventuele) complexiteit van de beelden van Santa-Rita (en uittrad door de titels van zijn werken) heen te kijken, en door middel van de theorieën waar zijn werken aansluiten, de beelden "op te lossen". Met andere woorden, de verschillende "codes" van Santa-Rita, zijn van enorm belang om zijn werken te kunnen begrijpen. Zoals eerder uit een brief van Sá-Carneiro aan Pessoa vermeldt, "... de dingen die hij schildert slechts door ongeveer tien mensen, in de hele wereld, niet alleen begrepen maar ook gezien worden ... ". Uit een brieven van Sá-Carneiro aan Pessoa, 28/10/1912.

123 – In Pinto de Almeida, 2016

124 – In França, 2009, pag.45

125 – "Santa Rita, Santa Rita, Pó, Pó, /(...)/Santa-Rita X Schilder + U! / Een Vermouh cassis... De neus in de kont!". In *O Século Cómico*, door Carvalhais, van 8-7-1915. Het woord "Pó" is een woord dat vaak door kleuters gebruikt wordt om het geluid van een auto te maken, of een auto te beschrijven. Een Vermouh cassis is een cocktail waar Vermouh wijn met cassis, sodawater en ijsblokjes gemixt worden.

tot deze laatste voorbeelden, zoekt de kunstenaar naar een eigen beeldtaal, duidelijk met bekende theorieën van die periode, maar met steeds meer autonomie, waar in sommige gevallen zijn werk te identificeren is, naast andere werken van zijn tijdgenoten, of, van zijn “kunststroming” genoten. De aspecten van de hoofden in zijn werken, en de verschillende sensorische eigenschappen van de menselijk zintuigen, is een kenmerk waar alleen Santa-Rita in te herkennen is, en dat is uniek binnen de periode. Naast zijn beeldende projecten, zijn er andere projecten die de kunstenaar bezig houden. Door brieven aan Sá-Carneiro weten we, dat hij met een boek over koning D. Carlos I en zijn amateur kunstschilderwerk, bezig was. Verder, verklaart hij nog aan Sá-Carneiro dat hij het monarchistisch regime in Portugal terug zag komen, hij zou dan de directeur van een museum zijn, een “... de jezuïeten terug laten komen ¹²⁶ en de Inquisitie in ere herstellen.” ¹²⁷.

In dezelfde stad waar Santa-Rita zijn studies en beeldend onderzoeken deed, liep Amadeo ook rond. Het is niet bekend of deze twee met elkaar gewerkt hebben, ideeën bespraken en/of vrienden deelden, wat wel bekend is, dat zij dezelfde tentoonstellingen bezochten en wisten hoe het met de Portugese kunst in Portugal ging, of nog correcter, hoe mis het ging. Het is mogelijk deze situaties te schetsen door Almada, die beide kunstenaars kende. Volgens Almada, had Amadeo ten opzichte van Santa-Rita, iets minder het gevolg voor de principes van Marinetti's esthetiek. Hij kende zijn principes, maar voor hem was een andere ervaring, een andere onderzoeksgebied. In feite, heeft zijn kubistische periode, niet langer dan een jaar geduurd, en dat was genoeg voor hem om de essentie van de principes van het Kubisme ook te begrijpen. Abstractionistisch gezien was het ook in lijn, met de eerste demonstraties die een dergelijke richting aan deze stroming gaven. In dit opzicht, zal de complexiteit, en variatie, van het werk van Amadeo ons blijven verbazen ¹²⁸. In een interview aan José Moreira de Almeida (1869-1925) voor de krant *O Dia* (De Dag), verklaard Amadeo hoe hij zichzelf ziet als beeldend kunstenaar:

Moreira de Almeida: - Kunt U vertellen, welke schilderkunst school U behoort?

Amadeo: - Ik behoor aan geen enkele kunstschool! De Scholen zijn stilstaande instituten.

Wij, de nieuwe kunstenaars, zoeken vooral originaliteit. Ik ben een impressionist, kubist, futuristisch en abstractionistisch... Van alles een beetje. Het Impressionisme is de eerste stap naar de nieuwe weg, daarna het Kubisme met een vurige viering van geometrische vormen. Het is van belang om steeds verder te ontwikkelen.

Maar niets van dit, wordt in een school geleerd.” ¹²⁹

Door kennis te maken met Modigliani, in 1910, verandert het artistieke leven van Amadeo enorm. Hij verhuist in 1911 weer, nu naar Rue Colonel Lombes nr. 3, waar hij samen met Modigliani zijn atelier, voor een kort periode deelt. Het in deze periode dat Amadeo, samen met zijn Italiaanse vriend, bekendheid begint te krijgen in de kunstkringen van Parijs. 5 maart 1911, samen met Modigliani, opent hij in zijn atelier, een tentoonstelling met werken van hemzelf en zijn ateliergenoten. In het boek van de expositie, zijn schriftelijke getuigenissen van de aanwezige kunstenaars en andere bekende persoonlijkheden, van o.a. Picasso, Guillaume Apollinaire (1880 - 1918), Max Jacob (1876 -1944) en André Derain (1880 - 1954). Een maand later is Amadeo een van de genodigden voor een beroemde internationale expositie. De *XXVII Salon des Indépendents*, tentoonstelling die een grote belangstelling geniet rond deze periode van het Kubisme, en kort daarna volgt de *Salon d'Automne*. In hetzelfde jaar, leert hij Sonia (1885-1979) en Robert Delaunay (1885-1941) kennen.

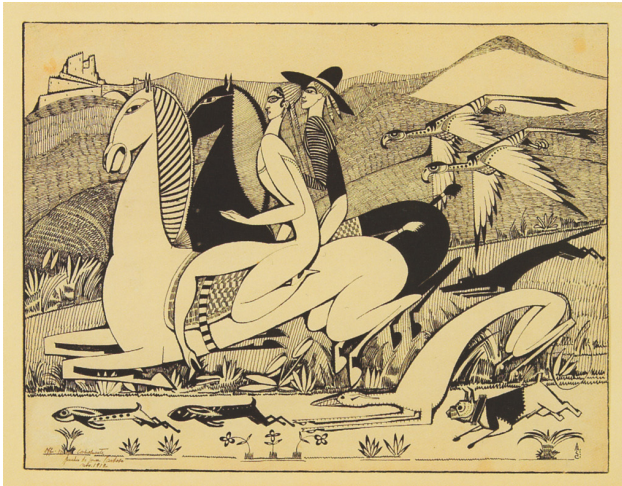
126 - Sinds Portugal een republiek is, heeft de kerk en namelijk de Jezuïetenorde, veel macht verloren. Deze orde wordt zelfs verboden en de jezuïeten priesters moeten het land verlaten.

127 - “... fazer regressar os Jesuítas e reinstalar a Inquisição. ”. Uit een brief van Sá-Carneiro aan Pessoa van 25-9-1915.

128 - In Pinto de Almeida, 2016

129 - Moreira de Almeida: - É capaz de nos dizer a que escola pertence?

Amadeo: Eu não pertenço a nenhuma escola! As escolas estão estagnadas. Nós, os novos, procuramos acima de tudo originalidade. Eu sou Impressionista, Cubista, Futurista, Abstracionista... De tudo um pouco. O Impressionismo é o primeiro passo num rumo novo, Em breve o Cubismo seguirá-se-à como uma forma ardente das formas geométricas. É sempre necessário chegar mais longe. Mas nada disso forma uma escola.”. In *O Dia*, door Moreira de Almeida, 4-12-1916.



Afb. 24 - **Les Faucons** - Amadeo Souza Cardoso
1912. Ink op papier. Afm. 27 x 24,3 cm
Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso



Afb. 25 - **Desenho Futurista (Movimento)** ¹³⁰
Amadeo Souza Cardoso
c. 1912, Grafiet op papier, Afm. 26 x 33,5cm.
Museum municipal Amadeo Souza
Cardoso, Amarante, Portugal



Afb. 27 - **Os galgos** - Amadeo Souza Cardoso
1911. Olie op canvas.
Afm. 100 x 73 cm
Museu Municipal
Amadeo Souza Cardos
Amarante, Portugal



Afb. 28 - **Saut du Lapin**
Amadeo Souza Cardoso
1911. Olie op canvas.
Afm. 50,2 x 61,6 cm
Museu Municipal
Amadeo Souza Cardos
Amarante, Portugal



Afb. 29 - **Avant la Corrida** - Amadeo Souza Cardoso
1912. Olie op canvas. Afm. 60 x 92cm
Privé Collectie



Afb. 30 - **Cozinha da casa de Manhufe**¹³³ - Amadeo Souza Cardoso
1913. Olie op hout. Afm. 29,2x49,6 cm.
Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon, Portugal

133 - Keuken van de huis in Manhufe.

De vriendschap met dit echtpaar zal hij koesteren tot het eind van zijn leven. Door de Delaunay's, leert hij ook andere kunstenaars kennen, onder andere, Francis-Marie Picabia (1879 - 1953), Marc Chagall (1887-1985), Umberto Boccioni (1882 - 1916), en Paul Klee (1879 -1940). Deze kunstenaars zullen in het toekomstige artistieke leven, grote impact op het werk van Amadeo hebben. Zijn werk geniet in de jaren daarna, steeds meer bekendheid. In 1912 publiceert hij een boek/album met de titel "XX Dessins" (XX Tekeningen). Door de Franse pers en zelfs door de Portugese kranten, worden de verschillende tekeningen goed ontvangen door het publiek. Opvallend in de tekeningen die hij publiceerde, zijn de verschillende stromingen die hij gebruikte, Futurisme, Expressionisme, Kubisme, enz., waar hij zijn Amadeo karakteristieken al duidelijk maakt. Vanaf dit moment is duidelijk in zijn werken te ervaren, een erkenning van "Amadeo", door de bepalende wijze (autonome) toets waarop hij een figuur, landschap, enz., weet af te beelden. Steeds meer, wordt Amadeo, gekenmerkt door een hoeveelheid van referenties. Zoals hij later in een interview met Moreira de Almeida beschrijft, zien we dat Amadeo alles begint te gebruiken, waar zijn verschillende onderzoeken zich richten naar een eigen beeldentaal. Het is in dit referentiekader dat schilderijen ontstaan, zoals "Saut du Lapin" (De sprong van de konijn - Afb. 28) of "Os Galgos" (De Windhonden - Afb. 27), allebei van 1911, met een duidelijk uitgesproken decoratieve toets "...die nog steeds, echo's van de Münchens Jugendstil zijn..."¹³⁴, dat als doel hebben, zijn identiteit te beweren, grafische en persoonlijk. Er zijn duidelijk, herinneringen of fantasieën in de ontwerpen van zijn werk, waar de toeschouwer getuigen van is " ...de bouw van een aantal scenario's die meer geschikt zijn voor zijn persoonlijke mythologie (...) Amadeo is dé snelle rijder, één jager met honden en haviken, die door de bergen van Manhufe in galop rijdt (...) om naar zijn huis te komen, dat als een perspectief kasteel op een hiërarchische heuvelgebied ligt "¹³⁵ (zoals in *Les Faucons* - Afb. 24).

Zijn ontwikkeling als autonome kunstenaar, is terug te vinden in werken die hem naar de Armory Show 1913 in New York (herhaald in Chicago en Boston) brengen. In werken zoals de *Avant la Corrida* (Voor de wedstrijd - Afb. 29) van datzelfde jaar, zoekt de Portugese kunstenaar naar een unieke manier om de verschillende elementen van het schilderij (De paarden, de jockeys, het publiek, enz.), en uiteindelijk het thema van het schilderij zelf (het moment net voor het start van een paard wedstrijd) te combineren met verschillende kunststromingen (Futurisme, Expressionisme, Kubisme) wat een "hybride" effect aan de compositie geeft. Hoe hij het gevoel afbeeld van beweging, is een duidelijk toepassing van de principes van het futuristisch *Manifesto*. Ieder werk is een zoektocht naar een beeld, en ieder beeld is een autonoom werk op zich. Dit zijn de kenmerken van de werken van Amadeo van deze periode, waar duidelijk de verschillende invloeden van zijn gevarieerde vrienden en kennissenkring terug te vinden¹³⁶. Het duurt niet lang, eer zijn werken, internationale erkenning beginnen te krijgen. Vanuit een commercieel oogpunt, was het een succes, het resultaat was, dat van de 8 tentoongestelde schilderijen, er 7 aangekocht werden, waarvan 3 door de kunstcriticus Arthur Jerome Eddy. De criticus schrijft later, dat het werk van Amadeo "...in deze periode, licht en verfijnd, maar nog steeds verre van toekomstige ontwikkelingen."¹³⁷. In Oktober van 1913, eindigt de kunstenaar zijn "kunst tournee " met een collectieve tentoonstelling in de I. Salon Der Sturm in Berlijn, waar hij de Duitse schilder Otto Freundlich (1878-1943) leert kennen.

Cozinha da casa de Manhufe is nog een voorbeeld van de variëteit van het werk van Amadeo. Hier benadert de kunstenaar de ruimte van de keuken, van zijn ouderlijk huis in Manhufe, met een duidelijk kubistische taal. De compositie is volledig gemaakt uit de fragmentatie van de verschillende elementen van de keuken, waar de traditionele *een punt perspectief*, wordt totaal onherkenbaar¹³⁸. In deze zelfde periode van *Cozinha da casa de Manhufe* (Afb. 30), slingert Amadeo weer tussen de verschillende paden, met de figuratieve zinspelingen, van het menselijke figuur, het stilleven of het landschap, en schakelt hij tussen de stromingen. Het Abstractionisme wordt ook door Amadeo benaderd, en hoewel het hieronder getoonde werk eerder gemaakt dan de bovenstaande, blijft het een goed voorbeeld van de diversiteit van zijn werk.

Amadeo heeft een foto van een schilderij met dezelfde naam gemaakt, geknipt, getekend en op een kaart geplakt, die hierdoor een witte passe-partout geworden is. Op deze wijze, ontstaat er een nieuw beeld, wat weer leidde tot een nieuw werk. Dit werk heeft "... futuristische kenmerken, of zelfs een dadaïstische houding,

134 - In França, 2009, pag. 38

135 - In Paz Barroso, 2014, pag. 4.

136 - In Sterque da Silva, 2008, pag. 21.

137 - In Paz Barroso, 2014, pag. 7.

138 - In Antão Coimbra, 2012, pag. 225



Afb. 31 - **L'athlète**
 Amadeo Souza Cardoso
 1913. Collage van papier,
 fotopapier, tekst en tekening
 met een balpen op karton.
 Afm. 23,8 x 17,8 cm.¹⁴¹

*avant la lettre*¹³⁹”¹⁴⁰. De woorden zijn samengesteld buiten de middelste abstract compositie, waar deze een nieuwe functie krijgt als een passe-partout, en waar de collage duidelijk gescheiden is, door de witte rand. Dit werk is tentoongesteld tijdens de *Salon d'Automne* van 1913 te Berlijn, georganiseerd door de galerie “*Der Sturm*”, waar onder andere, Fernand Léger (1881-1955), R. Delaunay, en ook futuristisch kunstenaars zoals, Severini, Boccioni, aanwezig waren met hun werken. Er is geen informatie over de reactie van de critici op dit werk van Amadeo, maar zoals veel werk van Amadeo van deze periode, zijn er nog meer getuigenissen van zijn Multi facetten als kunstenaar, en tegelijkertijd, een kunstenaar die nog opzoek is naar een eigen identiteit (of eigen autonomie).

Richting de vakantieperiode van de zomer van 1914, voor hij naar zijn geboortedorp Manhufe gaat, verblijft Amadeo kort in Barcelona. Hier ontmoet hij Antoni Gaudí (1852-1926), maar wordt de Portugese kunstenaar verrast door het begin van de Eerste Wereld Oorlog. Door dit nieuws, verlaat Amadeo Barcelona en reist naar Manhufe, waar hij dacht alleen de vakantie periode te verblijven, echter zal de kunstenaar nooit meer Portugal verlaten Deze gebeurtenissen, de oorlog en zijn “verplichte” verblijf in Portugal, markeren het werk en leven van Amadeo.

In deze fase van het leven van beide kunstenaars, is duidelijk te zien dat zij verschillende wegen gebruiken om hun eigen kunstuitingen uit te drukken.

139 - Met “*avant la lettre*” wordt bedoeld als iets voordat een begrip of term bekend is.

140 - In Antão Coimbra, 2012, pag. 232

141 - *.De atleet*. De verblijfplaats van dit schilderij/collage is onbekend.

Portugal in de Eerste Wereld Oorlog

1916-1918



Afb. 32 - **A Capital** ¹⁴²
van 10 maart 1916.

Portugal nam deel aan de Eerste Wereldoorlog naast de geallieerden, die in overeenstemming was met de richtlijnen van de Republiek, die recent werd opgericht. Engeland, die al lang een alliantie met Portugal had, wilde dat Portugal niet actief deel zou nemen aan de oorlog. In feite, waren er al gevechten tussen de Portugese en Duitse troepen aan de grenzen van de koloniën in Afrika, belangstelling om oorlog te voeren was onvermijdelijk, en in september 1914, werden de eerste troepen naar Afrika gestuurd ¹⁴³. Ondanks deze botsingen, was het officiële standpunt van de Portugese staat duidelijk dubbelzinnig. De links georiënteerde partijen maakten deel uit van de plannen van Frankrijk en Engeland, terwijl de rechts georiënteerde sympathiseerden met de regelingen van de Centrale mogendheden (Duitsland en Oostenrijk-Hongarije). Echter, de gestelde vraag was of Portugal de oorlog zou ingaan of niet, dit aangezien Portugal altijd aan de kant van Engeland en Frankrijk de oorlog zou intreden.

Uiteindelijk, in februari 1916, besloot Portugal, op verzoek van Engeland, alle Duitse en Oostenrijkse-Hongaren schepen, die voor anker lagen aan de Portugese kust, te arresteren. Dit besluit markeert de officiële oorlogsverklaring, op 9 maart 1916 in Europa, van Portugal aan Duitsland (ondanks de gevechten in Afrika sinds 1914). In 1917, worden de eerste Portugese troepen, de *Corpo Expedicionário Português* ¹⁴⁴ naar de slagvelden in Europa gestuurd, richting Vlaanderen. Later zullen nog meer Portugese troepen bij de gevechten in Frankrijk betrokken worden. Tijdens de Eerste Wereld Oorlog werden bijna 20.000 Portugese gemobiliseerd, en verliest Portugal op de slagvelden van Europa bijna 10 duizend man en nog duizenden gewonden. Vanuit een economisch en maatschappelijk standpunt, heeft de oorlog hoge kosten met zich meegebracht t.a.v. het nationale vermogen. Voor de politiek en zijn leiders, waren de doelstellingen in de oorlog geen succes, en dit zou leiden naar een nationale eenheid die nooit zou worden bereikt, de oorlogsgebeurtenissen zouden de politieke instabiliteit verergeren. Het hoogste punt van politiek en sociale onenigheid werd beëindigd in 1926, toen het democratische regime viel en Portugal zich onderdompelt in een lang durend dictatuur regime ¹⁴⁵.

142 - De Hoofdstad
143 - Telo, 2014, pag. 7.
144 - Portugese Expeditie Corps
145 - Telo, 2014, pag. 9-21.

Het terug keer van Amadeo en Santa-Rita naar Portugal

1914 - 1916

Met het geforceerde verblijf in Portugal van Santa-Rita en Amadeo, begint voor beide kunstenaars een nieuw fase in hun carrière. Santa-Rita zal door literaire projecten, zijn visie op de kunst, en hoe de Portugese kunstkringen deze moesten beschouwen, versterken. Volgens hem kan dit maar op een manier, en wel door de weg van de Moderne kunst te kiezen, vooral het Futurisme. Eind 1914, voelt Amadeo zich als een eenling, verloren in de diepten van zijn geboortedorp Manhufe dat tussen Minho en Trás-os-Montes in ligt¹⁴⁶. Verbannen in eigen land, door het geweld dat zich in Europa steeds meer verspreidde. J. França beschreef hem als een "... vast zittende Portugese..."¹⁴⁷, zeker omdat hij aan zijn terugkeer naar Parijs bleef denken, Zeker is het ook, de toestand (of toeval) van zijn geboorte in Portugal, en het grote verschil tussen zijn dorp en Parijs, in een tijd waar, toe hij niet behoort en dat hij zoals zodanig niet volledig erkend is.

Santa-Rita is duidelijk de drijvende motor van de (nog onzekere) futuristische beweging. Door Pessoa, Sá-Carneiro, Amanda, en later, Amadeo, stapt hij in een project dat al eerder begonnen is door Sá-Carneiro (onder ander verantwoordelijk voor de benodigde financiering) en Pessoa . De *Orpheu*. Dit kunst-en-cultuur communicatiemiddel, werd gepubliceerd in Lissabon, en had slechts twee edities, in de eerste twee kwartalen van 1915. Het derde nummer werd vanwege financieringsproblemen geannuleerd. Toch heeft het tijdschrift een opmerkelijke en overblijvende invloed op de Portugese Moderne scène gehad. Zijn "avant-gardistische" literaire stijl, heeft in grote verlenging, de Portugese literatuur geïnspireerd. Ondanks de negatieve impact van de kritiek van zijn tijd, heeft relevantie van dit literaire tijdschrift daadwerkelijk, de modernistische beweging geïntroduceerd in Portugal, waar belangrijke namen van de Portugese literatuur en kunst zich associëren met dit project¹⁴⁸. Gelijk vanaf het eerst nummer, waren de critici alles behalve aardig, en dit verklaart al een deel van de belangstelling voor dit tijdschrift in de Portugese culturele samenleving.

*"De jongens van de Orpheu, in plaats van naakt in het midden van de straat salto's te moeten geven, gooien zij het papier alle soort gekheden en hopen, handenvrijvend, dat de burgerlijke mens gechoqueerd hen ontleedt."*¹⁴⁹

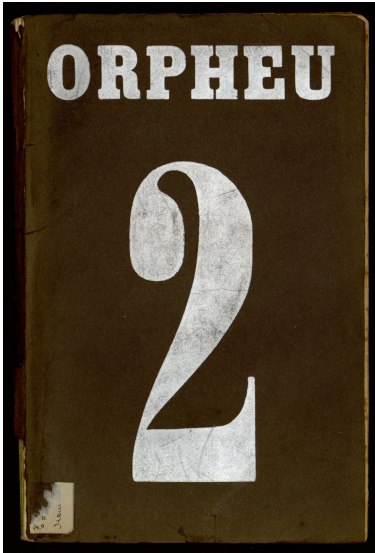
Een groot deel van deze kritiek kwam door teksten die, onder anderen, Pessoa, Almada, en Sá-Carneiro, schreven onder een sterke lading van moderniteit. Met andere woorden, de moderne mens wil (volgens de schrijvers) autonoom zijn (op welk gebied dan ook), dit staat in groot contrast met de conservatieve Portugese samenleving van toen. Zelfs met de nieuwe republiek, blijft Portugal in de "cocon" van de 19^{de} eeuw zitten, veilig maar dicht. De kritieken waren bijna allemaal afkomstig van de *Renascença Portuguesa, de R.R.*, (Portugal Hergeboorte), een politieke beweging met een sterk nationalistische lading. Deze beweging prijst de Portugese zeevaartontdekkers, de oude waarde en normen van de tijd van de monarchie, en tenslotte, een verleden waar vooral de jongere generaties en de laagste klassen van de Portugese bevolking, niet naar terug willen keren.

146 - Minho en Trás-os-Montes zijn twee provincies van Portugal. Ze liggen het meest noordelijk in Portugal, en de plaats waar Amadeo verblijft, Manhufe, ligt hier precies tussen in. Door de berggebieden van deze regio, soms ver weg van de bewoonde wereld. Dat was toen zo en is nog steeds zo.

147 - "... *Português à força...*". In França, 2009, pag.43. De term "*à força*", wordt in de Portugese taal vaak gebruikt als iemand vastzit, of gedwongen is, om iets te doen. bijvoorbeeld, in de gevangenis.

148 - In Soares, 2014, pag. 3

149 - "*Os rapazes do Orpheu, em vez de virem nus para o meio da rua darem cambalhotas, lançam ao papel várias maluções e esperam, a esfregar as mãos, que o burguês escandalizado os decomponha.*". In O Século Cómico, 22-7-1915



Afb. 33 - Voorpagina van
Orpheu nr. 2 1915

De R. R. was de meest bekende tegenstander van de Republiek, en zonder verrassing, een grote tegenstander van de futuristische bewegingen en het traject dat ervoor zorgde dat kunst en cultuur richting het Modernisme gingen ¹⁵⁰.

De relatie tussen de verschillende leden van de *Orpheu* verslechterde en de financiële steun voor dit project, dat bijna volledig door Sá-Carneiro gefinancierd werd, raakte uitgeput. Santa-Rita is vanaf de 2^{de} editie, een belangrijke aanwinst voor het tijdschrift. Onder zijn voorgedij, wordt het Futurisme vanuit verschillende hoeken aan Portugal gepresenteerd. Zijn werken (pagina's 44 en 45), werken van Picasso, en andere modernisten, maar vooral werken van de verschillende Italiaanse futuristen, met een deel van het Marinetti's *Manifesto*, worden in de pagina's van de *Orpheu* gepubliceerd. Voor de eerste keer, heeft het Portugese publiek een daadwerkelijk idee wat voor kunst er in Parijs gemaakt wordt, en wat zijn de kunstuitingen van hét moment. Santa-Rita neemt ook een positie van Kunstcriticus binnen de Portugese Modern kunst in, waar hij door zijn editiewerk binnen de *Orpheu* en andere projecten, steeds meer de tijd voor neemt, waardoor zijn eigen kunstwerken minder te zien zijn ¹⁵¹. De

kunstenaar lijkt zijn rol in het propageren van de werelds kunst te hebben gevonden, maar zijn relatie met andere leden, vooral met Sá-Carneiro, verloopt slecht. Door een brief van Sá-Carneiro aan Pessoa, wordt het duidelijk dat Santa-Rita's, arrogante en "alles beter wetende" kant, in de weg zit:

"De Santa-Rita is echte en grote bron van irritatie. Ik ben moe van de constante vraag over de Orpheu. Nog vandaag, stuur ik samen met een brief van hem, die vandaag is aangekomen. Daar vertelt hij dat is bereid om alle editie van de tijdschrift aan U te laten: hij heeft alleen interesse om zijn poppen en die van Picasso te publiceren." ¹⁵²

Editie nr. 3 komt nooit uit, aan het einde van 1915 ¹⁵³ valt dit tijdschrift uit de Portugese Moderne kunstkringen. De rol van Amadeo in de *Orpheu* is uiteindelijk deels tegenstrijdig. Amadeo is de grootse vertegenwoordiger van de schilderkunst in de groep van de *Orpheu* ¹⁵⁴, door zijn isolatie in Manhufe, lijkt hem dit te hinderen in het contact met de projecten die steeds groter worden in Lissabon. Een belangrijk punt dat de *Orpheu* heeft kunnen bereiken was niet de kennismaking met de Moderne Kunstbewegingen in Portugal, met name het Futurisme, maar ook een duidelijke scheiding aanbrengen tussen Lissabon en Porto. Lissabon heeft deze nieuwe kunstuitingen vrij snel geaccepteerd, echter in Porto was dit een ander verhaal. In noorden van Portugal is men altijd meer traditioneel geweest, een goed voorbeeld hiervan, zijn de nieuwe winden van het republicanisme, die in Porto en in het noorden van Portugal niet volledig geaccepteerd zijn. ¹⁵⁵

Amadeo blijft vooral bezig met zijn kunst. Zelfs in zijn geboortedorp, kan de kunstenaar de tijd en ruimte vinden om door te gaan met zijn werk. Het is dan ook juist hier, dat zijn werk steeds meer een eigen karakter krijgt,

150 – In Sterque da Silva, 2008, pag. 28

151– Vanaf zijn vorige werken, gebaseerd op collages, zijn niet meer kunstwerken bekend. De vraag blijft, of hij nog meer gemaakt heeft, hier zijn echter niet genoeg gegevens bekend om dit aan te tonen.

152 – "O Santa-Rita Deveras e um grande macador. Estou Farto de o aturar aqui com a questao do Orfeu. Hoje Vai uma carta para voce ler e que chegou hoje mesmo. Ai Ja esta disposto a que voce dirija inteiramente a revista: ele so tem interessens em publicar os seus bonecos e do Picasso." . Uit Brief van Sá-Carneiro aan Pessoa. 2-10-1915.

153– De editie nr. 3 wordt pas in 1984 gepubliceerd, met tekst en werken dat in 1915 gepland waren. Deze editie is als een *homage* aan de groep van de *Orpheu* bedoelt.

154- In França, 2009, pag.46.

155 - In Sterque da Silva, 2008, pag. 28

misschien wel door zijn geïsoleerde verblijf in Manhufe, die uiteindelijk als een muze voor hem werkt. Een ander “muze” die invloed op zijn werk gaat hebben, is het ballingschap van het echtpaar Delaunay. Sonia en Robert zijn gedwongen uit Parijs te vluchten, door dezelfde reden als Amadeo (en Santa-Rita). De oorlog wordt alleen maar heftiger en de Delaunay’s, hebben dan ook een eerdere uitnodiging van Amadeo aangenomen om in Minho te verblijven. Aan dit groepscollectief van kunstenaars in “ballingschap” worden later toegevoegd, Almada en Eduardo Viana (1881-1967), een bekende kunstschilder en modernist van de periode. De aanwezigheid van de Delaunay’s is een vruchtbare periode voor iedereen, die deel uitmaakt van deze groep.

Zoals eerder vermeld, had Amadeo niet echt een goede relatie (of was nooit echt verbonden) met zijn landgenoten, en alles dat met Portugal te maken had, inclusief de meer traditionele kant van Portugal. De kleuren, de folklore en de dorpsfeesten, vielen bij hem niet in de smaak. Dit gaat veranderen door zijn verblijf met de Delaunay’s, van augustus 1915 tot maart 1916. Vooral Sonia, sprak vaak met enthousiasme over de picturale aspecten van het populaire Minho. In een brief, beschreef ze haar ervaring in Minho met het nieuwe “kleurpalet”:

*“Het licht was niet te sterk, maar alle kleuren verheven- kleurrijke huizen of van een helder wit, met sobere boeren in lokale klederdracht, de stoffen, lijnen van keramiek van een oude schoonheid met een verbazingwekkende zuiverheid, tussen de menigte hiëratisch ¹⁵⁶ stieren met grote hoorns – je waant je in een dromenland”.*¹⁵⁷



Afb. 34 - **Serrana, poema em côr** ¹⁵⁸
Amadeo Souza Cardoso
c.1915. Gouache op papier. Afm. 23,8 X 33,1 cm.
Museum Municipal Amadeo Souza Cardoso,
Amarante, Portugal.

Het is door deze invloed dat Amadeo een serie van schilderijen maakt. *Serrana, poema de côr* (Afb. 34), is een voorbeeld van. De ondertitel, *poema de côr* (Kleurengedicht), laat geen twijfels over de bedoeling van Amadeo om door woorden zijn werk te maken. Terwijl de kunstenaar expressionistische ervaringen (door de overdrijving van de vorm en de toepassing van kleur) laat zien, het verband met de woorden die hij gebruikt, hoe deze een plaats in de compositie innemen, en in relatie tot elkaar, is er de verleiding om met de principes van het Italiaanse Futurisme, een vergelijking te maken. Er is een duidelijke bedoeling om met geluiden te spelen, met de modulatie van de stem, om met de echo’s gereproduceerd in de bergen te werken. Het is een schilderij dat gezien wil worden (zeker door zijn “flamboyante” kleuren), woorden die kunnen gelezen willen worden, en wanneer de toeschouwer dichterbij komt, die woorden zelfs kunnen horen. De elementen in de bovenste tekst van Sonia, zijn sterk weerspiegeld in dit werk van Amadeo, en zullen dezelfde elementen, een invloed op het werk van Robert hebben.

156- Een vertaling van het woord hiëratisch is Priesterlijk. Sonia bedoelt waarschijnlijk de pose die de stier heeft, tussen de menigte. “... tussen de menigte **goddelijke** stieren met grote hoorns...”

157 - “La lumière n’était pas violente, mais exaltait toutes les couleurs — les maisons multicolores ou d’un blanc éclatant, d’une ligne sobre, des paysans dans les costumes populaires, des tissus, des céramiques aux lignes à la beauté antique d’une pureté étonnante, parmi la foule des bœufs hiératiques à grandes cornes — on a eu l’impression de se trouver dans un pays de rêve.”
Uit de “Correspondance de quatre artistes portugais, Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sônia Delaunay.”. Deze brief maakt deel uit van de collectie van Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon.

158 - Serrana, kleurgedicht. Serrana is de algemeen naam van mensen uit de regio, Minho enz., van Portugal, in dit geval van een vrouw.



Afb. 35 - **La grande femme portugese**¹⁵⁹
 Robert Delaunay
 1916. Wax gemengd met olie op canvas.
 Afm. 180 x 205 cm.
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spain



Afb. 36 - **Canção popular e o pássaro do Brasil**¹⁶²
 Amadeo Souza Cardos
 1916. Olie op canvas. Afm. 76,3 X 65,3 cm.
 Centro de Arte Moderna
 José de Azeredo Perdigão, Lissabon, Portugal.

In dit werk van Robert, en andere uit dezelfde periode in Portugal, is er een diep begrip van het licht en de sfeer van Portugal, met name in Minho. J. França versterkte nog het effect dat Robert heeft kunnen bereiken: "... *De meeste menselijke zonnestralen, dichterbij,...*" ; "... *visioenen, waarin de kleuren botsen, verheffen zich met een halsbrekende snelheid. Contrasten van violent gekleurde vlekken, de vrouwen kleding, heldere sjaals met lekkere en metallic groene, pompoenen...*" , "... *vormen in kleuren, de vrouwen verdwijnen onder bergen van pompoenen, groenten, en de zon.*". Het Portugese kleurensysteem werd voor de eerste keer gezien en bewerkt, met picturale intelligentie. De kleurendynamiek werd (eindelijk) begrepen, na veertig jaar van esthetische verkenning door het grootste deel van drie generaties van de Portugese naturalisten, die de impressionistische visie hebben genegeerd¹⁶⁰. Amadeo kon het nu niet meer negeren, het belang van zijn land in zijn werk. Het gebruik van tekst, de felle kleuren uit zijn geboorteregio, en met alle ervaring die hij met de jaren heeft kunnen opbouwen. Het jaar 1916 zal het jaar zijn, waarin Amadeo zijn eigen "kunst" heeft hervonden. Een goed voorbeeld hiervan is de *Canção popular- a russa e o Fígaro* (Afb. 36), uit 1916. Deze schilderijen maakten deel uit van een groep van werken van Amadeo, met min of meer, samenhangende punten. In deze schilderijen verzamelde de kunstenaar alle informatie die hij in Europa heeft beoefend en ervaren . Het is duidelijk anders dan de werken die hij, voor de komst van de Delaunay's, maakte. Het is een Portugal door andere/nieuwe ogen gezien, meer gewaardeerd, waar Amadeo zijn geboortedorp, en geboorteland, lijkt te omarmen, te erkennen en af te beelden. Met andere woorden, in deze werken is ook duidelijk Amadeo's acceptatie van Portugal te vinden. De duidelijke verandering in weergave wordt versterkt door de Portugese elementen, waarbij een figuratie aanwezig is, volledig te identificeren (een boerenhuis, de typische kledingstukken, keramiek potten van de regio, enz.). Interessant in deze schilderijen is de integratie van de ringen¹⁶¹ als decoratieve elementen, en zoals te zien in *Canção Popular e o pássaro de Brasil*, kruisen verwijzingen naar futuristische elementen elkaar (de elektrische kabels), terwijl de penseelstreek en de kleuren steeds meer naar het Expressionisme leiden. Het woord verschijnt in de reproductie van de hoofdtteksten van kranten (of de titel van de krant), vergelijkbaar met de schilderijen

159– De grote Portugese vrouw. De populaire klederdracht van vrouwen in deze regio van Portugal, bestaat uit een grote hoe veelheid lagen kleding over elkaar, waardoor men een indruk van een grote vrouw krijgt. Met het woord grand, bedoeld Robert waarschijnlijk niet dat de vrouw groot was in maat, maar groot vanwege al die kleding.

160 - In França, 2009, pag. 47.

161 – Elementen met invloeden van Robert Delaunay's werk (zoals b.v., Le Premier Disque, uit 1912-1913).

162 - Populair lied en de vleugel uit Brazilië.



Afb. 37 - **Canção Popular - a Russa e o Fígaro** ¹⁶³
 Amadeo Souza Cardoso
 1916. Olie op canvas. Afm. 80 x 60 cm.
 Privé collectie

en collages van, onder andere Picasso, Gris en Braque. GARO voor Figaro en DIA voor de krant De Dag, tijdschriften en /of kranten titels die in de voorkeur van de kunstenaar lagen.

Amadeo verlaat Manhufe eind 1916, om in Portugal zijn werk te promoten, samen met andere Portugese modernisten, organiseert hij een tentoonstelling in Porto, die al snel wordt benoemd als expositie van “De Abstracionisten” ¹⁶⁴. Door de oppositie in Porto van de kunstelite op de nieuwe futuristische kunstuitingen, worden de ongeveer 120 werken van Amadeo niet

op de beste manier ontvangen. Met zware kritiek, en zelfs met fysieke agressie, werd tegen de kunstenaars geuit en een verbod van de politie geëist door Porto’s kunstkringen. Maar deze uitingen waren niet voldoende om Amadeo te demoraliseren. Kort daarna, is deze zelfde tentoonstelling te zien in Lissabon. Hier was de acceptatie van het publiek positiever, en bleef de negatieve kritiek op de tentoonstelling alleen in de kranten aanwezig. Nog onder de invloed van het tijdschrift *Orpheu*, werd de expositie door de meest enthousiasten, benoemd tot “De Futuristen”. Door de minder enthousiasten onder andere de kranten, werd deze expositie iets anders betiteld.

“...het is alsof de ziekte van het Futurisme de grenzen van onze mooie Portugal heeft gekruist.” ¹⁶⁵

“... de materialisatie van de waanzin en de mystificatie van de spot.

...de schilderijen gaan over bekende onderwerpen of ze zijn bekende schilderijen... ¹⁶⁶

De kritiek van de kranten was niet genoeg om de Portugese Moderne kunst, en zijn deelnemers, af te laten wijken van toekomstige projecten. Almada, Pessoa Santa-Rita, en de steeds meer actieve Amadeo, waren druk bezig met de propaganda van zijn Futurisme. De groep was eigenlijk niet een echte eenheid. Almada wordt door zijn uitspraken steeds meer nationalistisch ¹⁶⁷, waar hij in verschillende kranten en tijdschriften opmerkingen schrijft zoals deze: “... Aristocraten uit de ruïnes van Carmo... ¹⁶⁴”; “...Portugal heeft stilgezeten

163 - Populair lied - de Russische en de Fígaro.

164 - In França, 2009, pag. 48.

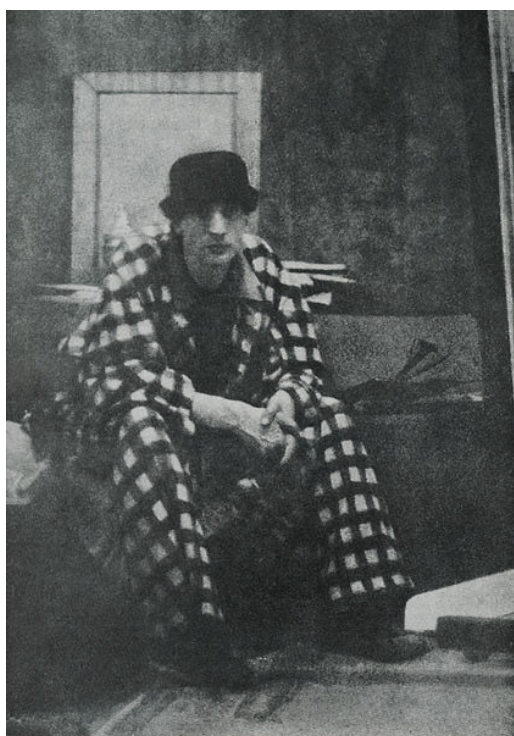
165- “...a doença do futurismo tivesse transposto as fronteiras do nosso lindo Portugal.”. In A Lucta van 7-11-1916

166 - “... a materialização da loucura e as mistificações da troça. ...os quadros reproduziam assuntos e quadros já conhecidos.”. In A Ordem van 6-12-1916

167 - In França, 2009, pag. 48.

168 - “...aristocratas das ruínas do Carmo...”. Het klooster van Carmo, in Lissabon, is sinds de aardbeving van 1755 nooit meer geres taureerd, en is tot de dag van vandaag, een ruïne gebleven. Dit bekende beeld uit Lissabon, wordt vaak gebruikt om de oude monarchie en de edelen van de periode te vergelijken met die van het klooster, in ruïnes.

vanaf Camões en wordt alleen pas wakker in de 20^{ste} eeuw.¹⁶⁹”. Hoewel voor sommigen dit dé correcte richting voor Portugal was (tegen het Classicisme, Academische mentaliteit en het Conservatisme), bleven er zelfs na het verdwijnen van het tijdschrift *Orpheu*, discussies binnen de groep bestaan, waar Pessoa een grote tegenstander was van delen van de ideologie van Almada. Om alles nog te verergeren, verliezen Pessoa en de futuristen, hun “bondgenoot”. Sá-Carneiro pleegde in de zomer van 1916, zelfmoord in Parijs, dit was voor alle deelnemers van de Moderne kunst in Portugal, een groot verlies. Deze poëet, heeft nooit veel vertrouwen in het Kubisme, maar had wel fascinatie voor het Futurisme, en zijn rol was van esthetisch belang voor de kunstwereld¹⁷⁰. Minder sterk ging de vlam van het Futurisme door, en het jaar 1917 wordt gekenmerkt door een aantal conferenties en tentoonstellingen die de plaats van deze stroming alleen maar zullen bevestigen in de Portugese kunst en de culturele Portugese samenleving. Almada heeft rond deze periode, en wellicht door zijn verblijf bij Amadeo en de Delaunay’s in Minho, een sterk relatie met Amadeo gekregen. Tijdens de laatste tentoonstelling van Amadeo in Lissabon, verklaart Almada dat Amadeo een “... genie van de schilderkunst.. “ is en was “... een Portugees die uit een gepijnigd in een belemmerd land in Europa komt..”. Volgens Almada was Amadeo ook “... de eerste echt ontdekking van Portugal in Europa.”¹⁷¹ Maanden later, in april 1917, wordt in Lissabon, onder de regie van Almada, “I Conferência Futurista”¹⁷² geïnaugureerd. Het grote verschil hier, met andere evenementen met een futuristische achtergrond, is de aanwezigheid van vele van de aanhangers van het Portugese Futurisme, Pessoa, Almada, en Santa-Rita. Amadeo is niet aanwezig maar wordt door Almada gezien, als hét voorbeeld dat de Portugese culturele samenleving zou moeten volgen. Hij is de nieuwe Camões. Er zijn verschillende teksten te lezen, waarin vooral de aanwezigheid van Santa-Rita, het meest besproken wordt. Voordat de lezingen begonnen, wordt Santa-Rita, gekleed in een zeer apart uitzijnde “clownesk pyjama-achtig kledingstuk”, aan een halfvolle zaal aan het publiek gepresenteerd. “Toen het publiek zijn natuurlijke expressie verminderde, heb ik de glorie van de futuristische Santa-Rita Pintor te kunnen voorstellen, waarbij het publiek hem ontvangt met een unanieme ovatie.”¹⁷³.



Afb. 38 - Foto van Santa-Rita voor *Portugal Futurista*. ca. 1917. Onbekende fotograaf



Afb. 39 - Voorpagina van eerst en enig nummer van *Portugal Futurista*, 1917.

169 – “*Portugal parou em Camões en recomeça no século XX.*”. Luís Vaz de Camões (c.1524-1580) wordt erkend als een van de grootste Portugese schrijvers, en wordt gezien als Portugees icoon. Hier maakt Almada een standpunt met de enige echte Portugese mijl paal op cultureel gebied, en het vraagt de kunst om herboren te worden vanaf een Portugese icoon, in de 20ste eeuw. De tussenliggende periode, de 19de eeuw, is er niets gebeurd, volgens Almada. Dit is een duidelijke kritiek op het classicistische Portugal van toen, wat nog te zien was aan het begin van de 20ste eeuw.

170 – In França, 2009, pag. 48.

171 – “... génio pintor...” ; “... um português descido da Europa, condoído na pátria entravada.” ; “... a primeira descoberta de Portugal na Europa.”. In Amadeo *Orpheu* pag. 96

172 – I Futuristische Conferentie.

173 – “*Reduzida a plateia à sua inexpressão natural, tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita Pintor, que o publico recebeu com uma ovação unânime.*”. In França, 2009, pag. 49.

Het jaar 1917 eindigt met de (wellicht) laatste futuristische manifestatie. *“Portugal Futurista”*¹⁷⁴ (Afb. 39). Het tijdschrift werd officieel geleid door Carlos Filipe Porphyrius (1895-1970), maar het was vooral Santa-Rita die achter de schermen met de operaties van het tijdschrift bezig was. Met een geplande oplage van tienduizend exemplaren, werd het ego van de kunstenaar meer verheven in verschillende pagina’s van het tijdschrift. Met een grote foto van zichzelf, en een begeleidende tekst van Bettencourt Rebello (1894-1969), waarin hij spreekt over Santa –Rita als: *“psychische gevoeligheid”*; *“... de kunstenaar die het genie van de tijd ...”* en *“... in Portugal, de meest complete synthese van deze tijd van vreemde manifestaties produceert”*¹⁷⁵. Het tijdschrift bevat ook vier reproducties van werken van Santa Rita, die al eerder in Orpheu nr. 2, uit 1915, werden gepubliceerd. In de tweeëndertig pagina’s van het tijdschrift, zijn er drie werken van Amadeo, en het Italiaanse Futurisme wordt ook weer herhaald door de teksten van 1910, van Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo en Severini, met onder andere, gedichten in het Frans door Apollinaire en Blaise Cendrars (1887-1961)¹⁷⁶. Op de laatste pagina’s van het tijdschrift, werd een andere tekst van Almada gepubliceerd, die al eerder in de *“I Conferência Futurista”* werd gelezen. Het *“Futuristische Ultimatum aan de Portugese generaties van de 20^{ste} eeuw”* word als volgt beëindigd:

*“Een volk compleet, is een volk dat het maximale van zijn kwaliteiten
en van zijn valkuilen heeft kunnen verzamelen.
Moed Portugezen, het ontbreekt alleen aan kwaliteiten.”*¹⁷⁷

Het eerste en enige nummer van het tijdschrift werd door de politie in beslag genomen, kort na dit voor de verkoop werd aangeboden. Dit was naar aanleiding van het grove taalgebruik, die in de tekst van *“Almada Saltimbancos”*¹⁷⁸ gebruikt werd. De tekst werd later, in 2014, in een toneelstuk geschreven, en de krant Público heeft een kroniek geschreven door Luís M. Queirós geplaatst, wat een goede beschrijving weergeeft, van de tekst door Alamada geschreven:

*“... het is een tekst van een expliciete brutale seksualiteit, waarin bijvoorbeeld wordt
beschreven, de dekking van een merrie door verschillende paarden, waarbij het
rechtopstaande lid, door een soldaat naar zijn bestemming wordt begeleid ...,
het dorpsmeisje, verlaten door haar militaire vriend, “wrijft haar dijen tegen elkaar
(...) tussen de linnen lakens,...”, zich masturbeert op het binaire ritme van de militairen
“...slapeloos in een snelle marche 1 2 1 2 1 2 1 2 (...) ...”En dan te bedenken dat Almada
deze tekst schreef op 23 jarige leeftijd, en dat in het land dat Portugal, toen...
in 1917 was, het kan alleen ons schrikken.”*¹⁷⁹

174 – Futuristisch Portugal.

175 - n França, 2009, pag. 51.

176– In Setreque da Silva, 2012, pag. 20-21

177 - *“O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem portuguesas, só vos faltam as qualidades.”* In *Portugal Futurista*, November 1917.

178 – *“Saltimbancos”* is een Portugees woord dat het beste beschreven kan worden, als de artiesten die in het circus allerlei acrobatie kunsten uitvoeren.

179 - *“Saltimbancos é também um texto de uma brutal explicitude sexual, seja a descrever, no picadeiro de um quartel, a cobrição de uma égua por sucessivos cavalos, cujos membros erectos são guiados até ao seu destino por um soldado ... seja a espreitar uma ra pariga de aldeia, abandonada pelo seu magala, a “roçar as coxas uma contra a outra (...) nos lençóis de linho”, masturbando-se ao ritmo binário das marchas militares — “sem dormir em passo acelerado marche 1 2 1 2 1 2 1 2 (...)” ...Pensar que Almada escreveu este texto aos 23 anos, e no país que Portugal era em 1917, só pode mesmo espantar-nos”.* In Público uit 21-3-2014.

Volgens Pessoa, wilde de politie het tijdschrift in beslag nemen , toen deze, net in de boekwinkels lag. Het blad ontsnapte eerder uit het editiekantoor, door een “... onverklaarbaar geluk...”, aan de censuur, dit tijdens de grote oorlog. De politie, neerbuigend, heeft “ ... de jongens het grootste aantal exemplaren laten oprapen. “. De ervaring werd niet opnieuw herhaald, niet in dit of enig ander formaat. Het Portugese Futurisme had zijn top bereikt.¹⁸⁰

Tussen de excentriek Santa-Rita, en de “expliciete” Almada, blijft Amadeo werken aan zijn nieuwe beeldentaal. Het is tijdens deze periode, in het jaar 1917, dat Amadeo de meest bekende werken van zijn *oeuvre* produceert. Bekend niet alleen voor het grote publiek maar vooral, door het feit dat de werken na de Delaunay’s verblijf in Minho, Amadeo’s schilder *genre*, en zijn eigenschappen als kunstenaar, een duidelijke en autonomere richting krijgen.

De doeken (zoals afb. 40 en 41) zijn niet echt innovatief, er is van alles en nog wat te zien, Kubisme, Futurisme, en het nog toevoegen van figuratie. Maar plotseling, bovenop een beeld dat een symfonie van kleur is, de elementen die hij al eerder gebruikt had. De viool en de kranten op dit doek “zijn” Kubisme, maar de machines, de mechanische assen en tandwielen, draden, “zijn” Futurisme. De ringen van R. Delaunay, en elementen van de populaire folklore, “zijn” Primitivisme. Deze worden samengesteld met vruchten en insecten, de hechting van glas, spiegels en andere objecten. In de laatste schilderijen van Amadeo worden alle zintuigen op de proef gesteld, dit veroorzaakt door het resultaat van de afgebeelde objecten, woorden en getallen, composities van ritme, kleur, textuur en gelijkde elementen. De geur, door de voorstelling van bloemen, vruchten, parfums; de smaak, ook door de vruchten; het gehoor, door muziekinstrumenten, notities; de tast, vooral door de verschillende texturen, verf - glad, ruw, collages; en het zicht waar alle specifieke elementen van de schilderkunst, zoals de contrasten van kleuren en vormen, gelijkmd glas en spiegels, enz., het visuele effect creëerde. Gemeenschappelijk voor alle schilderijen zijn de woorden en cijfers, de figuren. Ook gemeenschappelijk bij alle schilderijen, het ontbreken van een titel. Het beeld heeft geen dringende tekstuele toelichting, dan die in het werk zelf inzit. Dit is de nieuwe beeldentaal van Amadeo! Er zijn nog kenmerken aanwezig van andere kunstenaars, en elementen die we aan verschillende stromingen kunnen koppelen. Maar de essentie, is van een Amadeo.¹⁸² Het jaar 1917 had Amadeo zijn hoogtepunt bereikt in zijn oeuvre, en het jaar 1918 was het



Afb. 40 - (zonder titel)
Amadeo Souza Cardoso
c. 1917. Olie op canvas, Afm. 93,5 X 93,5cm.
Museu do Chiado, Lissabon, Portugal.



Afb. 41 - (zonder titel)¹⁸¹
Amadeo Souza Cardoso
c. 1917. Olie op doek, 93 X 96cm.
Privé Collectie

180 - In França , 2009, pag. 51.

181 – Hoewel Amadeo geen titel aan dit werk gaf, wordt het vaak benoemd als “*Máquina Registadota*”, Supermarkt kassa.

182 – In Antão Coimbra, 2012, pag.257-262

dieptepunt in zijn leven.

De zelfmoord van Sá-Carneiro in 1916, en het overlijden van de hoofdpersonen van de protagonisten van het Portugese Futurisme, Santa-Rita en Amadeo, deze gebeurtenissen markeren het einde van de eerste fase van het Portugese Modernisme. De Spaanse griep¹⁸³ eist alleen al in Portugal ongeveer 120 000 doden, en waaronder twee kunstenaars. Santa-Rita overlijdt, na een lang ziekbed, op 29 april 1918, Amadeo overlijdt op 25 oktober van datzelfde jaar.

183 - De geografische oorsprong van de griep пандеміе van 1918-1919 is onbekend. Zoals in Nederland, wordt deze epidemie in Portugal bekend als Spaanse griep.

Het Portugees Futurisme, een deel van het modernistisch verleden.

1918 - ...

Met het overlijden van Amadeo en Santa-Rita, en eerder de zelfmoord van Sá-Carneiro, krijgt het Portugese Futurisme nog een “klap” te verwerken wanneer Almada naar Parijs vertrekt. Viana en Pessoa, blijven in Portugal, maar zullen in de volgende periode niet meer dezelfde impact hebben in de Portugese culturele samenleving. Het Portugese Futurisme heeft nog een aantal bijeenkomsten in het centrum en noorden van Portugal, maar halverwege de jaren '20, behoort het Futurisme er tot een deel van de verleden in Portugal. In 1926, Portugal gaat op dat moment weer door een staatsgreep, en tot 1974 is Portugal een dictatuur onder het bewind van António Salazar (1889-1970). Moderne kunst heeft geen echte plaats binnen het nieuwe regime, waar het oude conservatorisme, de oude normen en waarden terugkeren om het land naar het verleden te sturen. Beide kunstenaars, Amadeo en Santa-Rita, zullen pas later de erkenning krijgen die zij verdienen. Door een tentoonstelling, *Exposição Antológica de Amadeo Souza Cardoso* (Anthologie van Amadeo Souza Cardoso) van werken van Amadeo in 1956 in de galerie Alvarez, te Porto. Een jaar later schrijft, J. A. França de eerste monografie over de kunstenaar, langzaam wordt het werk van Amadeo gezien, bestudeerd, geanalyseerd en ervaren. Nu, wordt hij beschouwd als een van de grootse Portugese kunstenaars, deels door zijn verspreide werk in musea, maar vooral door zijn werk binnen het onderzoek dat hij, tijdens de Futurisme periode heeft gemaakt. Dit naar zijn eigen beeld en identiteit. Santa-Rita blijft een groot vraagteken tot de dag vandaag. Van een man die over zichzelf zei, tijdens *I Conferência Futurista* in Lissabon, “...er is hier maar één futurist en dat ben ik! Het Futurisme, dat ben ik!...”¹⁷⁹, is er verder weinig bekend. Zoals Amadeo, is het pas in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, dat zijn naam in de Portugese kunstkringen begint op te komen. Deels door zijn rol binnen de eerste Portugese Moderne kunstbeweging, maar ook deels door de onbekendheid van zijn leven en werk. Zeer recent is er een werk van hem herontdekt (of ontdekt). De “*Paisagem pré-modernista*” (Pre-modernist landschap)¹⁸⁰, uit 1900, eigendom van het Portugese Ministerie van Cultuur. Zoals een vorig werk van Santa-Rita, “*Orpheu nos Infernos*” (pagina 34), heeft dit ook een dubieuze datum, 1900. De kunstenaar was dus, 11 jaar oud! Beelden van het schilderij, zijn ook niet te vinden, iets dat aan de mystiek van zijn leven en oeuvre, blijft bijdragen.

Het korte leven van het Portugese Futurisme heeft een duidelijke impact in de Portugese kunstkringen gehad, waar, op gebied van de Kunsten, de oud Classicisme “omgeving” weinig heeft kunnen doen om de modernistische golven uit Frankrijk te stoppen. In de Portugese samenleving, is deze modernistische beweging ook van invloed op de mentaliteit van het Portugal van toen. Wat erkent moet worden is de invloed van de verschillende literaire bewegingen, die hebben plaats gevonden, sinds het einde van de 19^{de} eeuw. Zoals al eerder getoond, wordt een nieuwe filosofie (welke dan ook) als eerste door de literaire kringen “geassimileerd”. Hier worden al snel theorieën van gemaakt, en voordat de nieuwe ideeën/concepten aan de beeldende kunst worden gepresenteerd, gebruikt en tentoongesteld, is er al een grote discussie geweest, waar een conflict met de bestaande politiek samenleving bijna vanzelfsprekend is. Als er een conclusie is die men uit dit verhaal kan halen is, dat hier duidelijk het woord sterker is dan de penseelstreken, en hoogstwaarschijnlijk de pen beter zal vloeien dan het penseel. In sommige aspecten is deze situatie geen vreemde gebeurtenis. Portugal is niet een land dat bekend staat om zijn beeldende kunstenaars, maar wel, om zijn schrijvers. De “schriftelijke” kunst is de gekozen kunst van de Portugezen en waar het gewicht van woorden een beeldend overzicht van, en over Portugal maakt. Interessanter is de tegenstrijdige factor van kracht van Portugese literatuur en van het grote aantal analfabetische Portugezen. Het is daarom door deze contradictie, het korte levensverhaal van Amadeo en Santa-Rita zo goed samenvat en past in de periode van het Portugese Futurisme. Boeken over de jongen uit Manhufe kunnen (en er zijn) geschreven worden maar over de Lissabonse arrogante “clown” dan kun je beter, een analfabeet zijn.

184 – “...aqui só há um futurista e esse sou eu! O Futurismo sou eu!...”. Santa-Rita tijdens zijn opening speech in de *I Conferência Futurista*.
185 – In *Jornal de notícias*, uit 21-4-2015

De werken en het leven van Santa-Rita en Amadeo, hoewel gebonden aan dezelfde periode, moeten op twee verschillende manieren benaderd worden. Anders zou het ook niet kunnen zijn. Het werk van Santa-Rita eist van de toeschouwer, een meer analytisch vermogen, meer "aandacht" dan het werk van Amadeo. Zijn werk, met alle theorieën en eigen codes erin verstoppt, is een constante zoektocht naar het denkproces van de kunstenaar, en uiteindelijk van zijn werk. Hier speelt ook het feit dat er weinig bekend is van zijn werk, en dat maakt het moeilijk om sommige werken in het proces als kunstenaar, te positioneren. Waar komt een bepaald denkproces vandaan, en wat wordt de volgende stap, binnen het beeldende onderzoek? Het wordt dus, moeilijk om zijn werk in zijn totaliteit te bestuderen, en hoe zijn werken benaderd moeten worden, is door zijn extravagante individualiteit lastig. Uit zijn wel bekende levensjaren, blijkt dat Santa-Rita arrogant, extravagant en in bezit van een enorme ego was. Ongetwijfeld is zijn rol binnen het Portugese Futurisme, zijn moed om mentaliteiten te veranderen, zijn betrokkenheid voor een contemporain Portugal, en zijn stem om het systeem te laten schudden. Hij is het Futurisme! Bij Amadeo zijn het juist de hoeveelheid werken, die maken dat deze kunstenaar iets meer "toegankelijk", is "bij de gewone mens". Door al de verschillende fasen van zijn traject (en de voorbeelden hiervan), is het mogelijk om de kunstenaar beter te leren kennen en zijn werk beter te benaderen. Zeker in zijn latere fase, heeft Amadeo zijn Portugal terug gevonden, en langzaam begint Portugal ook hem te vinden. Het kleurgebruik, de thema's, de herkenbare beelden van Portugal, van een nieuw Portugal, maakt Amadeo een verfrissende en vernieuwde kunstenaar, dat heeft waarschijnlijk de deur voor de Moderne Kunst geopend. In tegenstelling tot Santa-Rita, is er niet veel van hem bekend uit zijn leven. Hij is een denker, wetenschapper, eigenwijs in zijn werk, hij volg wat hij denkt dat goed en correct is. Door constant te ontwikkelen, door constant kennis te verzamelen, zocht hij vernieuwing niet alleen in zijn werk maar ook in de wereld die rondom hem was, in een "non-stop" beweging. Hij is het Futurisme! Amadeo en Santa-Rita hebben Portugal veranderd, en wakker geschud. Zij zijn het Futurisme!

Bronnen

Boeken en Documenten:

- França, J.A., 1992, 3a Editie, A arte Portuguesa de Oitocentos. Livraria Bertrand, Gráfica Maiadouro. Amadora, Portugal.
- França, J. A., 2009, 4a Editie. *A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961*. Rolo & Filhos, SA, Lisboa
- Mónica, M. F., 1996. *As reformas eleitorais no constitucionalismo monárquico, 1852-1910*, *Análise Social*, vol. xxxi (139), 1996 (5.º), 1039-1084. Lisboa.
- Pereira, M. H., 1969. *Demografia e desenvolvimento em Portugal na segunda metade do século XIX* *Análise social* : revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.- Lisboa, Vol. 7.1969, p. 85-117
- Pinto, A. L., Meireles, F., Cambotas M. C., 2006, *Arte Portuguesa* . Porto editor. Uitdrukking Bloco Gráfico Ida, Maia, Portugal.
- Pires de Almeida, M. P. , 2013. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa: *As epidemias nas notícias em Portugal: cólera, peste,tifo, gripe e varíola – 1854-1918*, Lisboa.

Kranten en Tijdschriften:

- <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaNova/RevistaNova.htm>
- <https://archive.org/stream/arteseletras187274ranguoft#page/n25/mode/2up>
- Cardoso, R., *Expresso*. Lisboa, Portugal. Gedownload op 3-5-2016:
<http://expresso.sapo.pt/politica/2015-10-26-Tempos-estao-confusos--Sim-mas-ja-tivemos-51-governos-em-16-anos>
- O Jornal De Noticias:
<http://www.jn.pt/arquivo/2006/interior/porto-expoe-quadro-raro-de-santarita-575541.html?id=575541>
- O Publico:
<https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/sai-pessoa-entra-almada-332134>

Documenten uit Internet:

- Alves, P. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 4, t. 4
http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/3043-3055.pdf
- Antão Coimbra, P. M., 2012. A Palavra na Pintura Portuguesa do séc. XX – Do início da republica ao fim do estado novo, Vol. 1 . Gedownload op 28-3-2016:
[file:///C:/Users/Z%C3%A9%20da%20Silva/Downloads/ulsd65652_td_vol1%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Z%C3%A9%20da%20Silva/Downloads/ulsd65652_td_vol1%20(1).pdf)
- Arlindo, J. C., Marques de Sá, L. A., 2011. *Primeiro Simpósio brasileira da cartografia histórica, Passado e presente dos velhos mapas. - Cartografia Histórica da África - Mapa cor de Rosa*. Paraty, Brasilie. Gedownload op 21-2-2016:
https://www.ufmg.br/rededemuseus/crhc/simposio/CHARLES_ARLINDO_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf
- Coimbra, A. B., 2000. *Paiva Couceiro e a Contra revolução monárquica (1910-1919)*. Braga, Portugal. Ge-

download op 4-5-2016: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/6989/1/Paiva%2520Couceiro%2520e%2520a%2520contra-revolu%25C3%25A7%25C3%25A3o.pdf>

- David, H., 1989. *A mortalidade no porto em finais do século XIX. Congresso: O Porto na época comtemporanea*. Gedownload op 5-3-2016:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MIImmZpruLwsJ:ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2192.pdf+&cd=3&hl=nl&ct=clnk&gl=nl>

- Diogo, M. D., van Laak, D., Middell, M., z.d. *Europe in the Global World ,The truth that lies beneath: European Rivalries and Portuguese African Railways*. Gedownload op 5-3-2016:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hKpoIFPw4O4J:moodle.fct.unl.pt/pluginfile.php/122784/mod_folder/content/0/Europe_in_the_Global_World_Introduction.pdf%3Fforcedownload%3D1+&cd=1&hl=nl&ct=clnk&gl=nl

- Fernandes, P. J., de Meneses, F. R., Baiôa, M. . Zomer 2003. *The Political History of Nineteenth Century Portugal*. Vol. 1, number 1. Gedownload op 2-12-2015: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue1/pdf/fernandes.pdf

- Juchem, M., 2009. *Imagens e Letras do realismo à vanguarda – Intercambio de Influências entre Fotografia, Pintura e Leitura*. Gedownload op 14 – 3 – 2016: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16225/000695020.pdf?..>

- Leandro, Sandra. 2007. *Seminários de Estudos de Arte: Estados de formas I, Évora*.

Gedownload op 19-11-2015: http://www.academia.edu/3703843/LEANDRO_Sandra_coord._-Semin%C3%A1rios_de_Estudos_de_Arte_Estados_da_Forma_I._%C3%89vora_Edi%C3%A7%C3%B5es_Eu_%C3%A9_que_Sei_Centro_de_Hist%C3%B3ria_da_Arte_e_Investiga%C3%A7%C3%A3o_Art%C3%ADstica_2007._ISBN_978-989-95584-3-4

- Marecos, T. L., 2005. *Amadeu de Sousa Cardoso: Um Português na Vanguarda da Tela*. In *Idearte – Revista de Teorias e Ciências da arte – ANO I, n.2 (april/Juni – 2005)*. Gedownload op 28-3-2016:

<http://desenharte.yolasite.com/resources/Amadeo%20Souza-Cardoso.pdf> - Marnoto, R., 2009. *FUTURISMO E FUTURISMOS EM PORTUGAL* Est.Ital.Port.,n.s 4. Gedownload op 30 – 3 -2016:

<https://eg.sib.uc.pt/bitstream/10316/12148/1/Futurismo%20e%20Futurismos%20em%20Portugal.pdf>

- Notário, C., *A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70 The situation of Portugal in Europe at the end of the XIX Century and beginning of XX Century: the 70s generation, Universidade do Porto – Porto – Portugal* . Gedownload op 4 - 3- 2016:

http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art9_rev1.pdf

- Paz Barroso, E., 2014. *Amadeo, Vanguardismo estético e republica*. Gedownload op: 28-3-2016:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/barroso-eduardo-2014-amadeu-vanguardismo-estetico-republica.pdf>

- Sardica, J. M. , 2012, *O poder visível: D. Carlos, a imprensa e a opinião pública no final da monarquia constitucional Análise Social*, 2003, xlvii (2.ª). Gedownload op 13-3-2016:

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1341933211N8jUA9pk3Cj10SO1.pdf>

- Serra, J., 1997. *Portugal: 1910-1940. Da republica ao estado novo*. Gedownload op 4-5-2016:

<http://www.cidadeimaginaria.org/bib/Portugal10-40.pdf>

- Silveira, C., 2010. *Uma Via Original no Naturalismo Português: Henrique Pousão (1859-1884), in Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª.

Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro. Gedownload op 2 – 3 - 2016

http://www.dezenovevinte.net/800/tomo3/index_arquivos/Oitocentos%20Tomo%203%20-%2037.pdf

- Soares, M. A. L., 2014, *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre*

Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu. Gedownload op 5-3-2016: http://run.unl.pt/bitstream/10362/14444/1/Tese_Mestrado_Marta_Soares_15_Out_2014.pdf

- Sterque da Silva, A., 2008. *Futurismo e vanguarda em Portugal e no Brasil: Manifestos dos grupos Orpheu e Semana 22, Porto Alegre, Brasile*. Gedownload op 16-2-2016

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16107/000678468.pdf>

Films en Documentaries:

RTP: Doc, over Santa-Rita: <http://ensina.rtp.pt/artigo/santa-rita-pintor/>

Interview aan Almada in 1969: <https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs>

Diverse Sites:

- Site officieel van Amadeo: <http://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt>

- Site van D. Manuel II dagboek: <http://historiaaberta.com.sapo.pt/lib/doc012.htm>

- Site met teksten van Sá-Carneiro en Santa-Rita: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_15.html

- Site van Bernardo Pinto de Almeida: <http://www.modernismo.pt/index.php/santa-rita-pintor-1889-1918>

- Site met diverse definities: <http://www.encyclo.nl/begrip/avant%20la%20lettre>

<http://www.picasso.punt.nl/category/view/1909-analytisch-kubisme>

<http://www.encyclo.nl/begrip/In%20aeternum>

