



As *conversas*, que agora se iniciam, partem do trabalho da artista Manuela Marques, apresentado pela primeira vez ao público e que resulta de vários meses de pesquisa e deambulação pelo Palácio de Versalhes, registrando espaços, atmosferas, pormenores de objetos ou inesperados grafitis, que se transformaram num laborioso labirinto visual, que evita qualquer narrativa. São essas sequências de imagens, a que se acrescentam sons e um vídeo, que possibilitam o diálogo com os objetos da Coleção, também eles ausentes do espaço primordial para onde foram criados e que agora encontram renovadas possibilidades de leitura.

The *conversations*, which are now beginning, depart from the work of Manuela Marques, presented for the first time to the public and the result of several months of research and exploration of the chateau de Versailles, during which the artist recorded spaces, atmospheres, details of objects and unexpected graffiti, and which were transformed into a laborious visual labyrinth that eludes all narrative. These sequences of images, to which sounds and a video are added, allow for a dialogue with the objects of the Collection, which, presented in a different space to the one they were originally created for, now find renewed possibilities of interpretation.

conversas

Manuela Marques e Versailles

MUSEU
CALOUSTE GULBENKIAN



conversations



Manuela Marques e Versailles

A face escondida do sol The hidden face of the sun

Museu Calouste Gulbenkian /
Calouste Gulbenkian Museum
Coleção do Fundador e Galeria do Piso Inferior /
Founder's Collection and Lower Gallery

3 de março a 22 de maio de 2017 /
3 March to 22 May 2017

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Curadoria / Curators

João Carvalho Dias
Nuno Vassallo e Silva

Arquitetura e coordenação técnica / Architecture and technical coordination

Mariana Picarra

com a colaboração de /
with the assistance of
Luísa Ferreira (estagiária / intern)

Textos / Texts

Clara Serra
João Carvalho Dias
Luísa Sampaio
Mário Rosa Figueiredo
Nuno Vassallo e Silva

Registar

Miguel Fumega

Registar assistente / Assistant registrar

Rita Rebelo de Andrade

com a colaboração de /
with the assistance of
Rita Silveira Machado (estagiária / intern)

Equipa de montagem / Construction crew

Carlos Gonçalves
Jacinto Ramos
José António Oliveira
José Leal
Rui Nunes
Inês Pereira

Impressão e molduras / Printing and frames

Atelier Philippe Guilvard (Paris)
Da Vinci molduras (Porto)
Lumen-Imaging Studio (Porto)

Projeto gráfico / Graphic project

Pedro Nara
Luís Moreira

Instalação gráfica / Graphic installation

Logotexto
Paulo Costa

Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian / Central Services Department of the Calouste Gulbenkian Foundation

Luminotecnia / Lighting

Manuel Mileu

Transportes / Transportation

Paulo Gregório

Audiovisuais / Audiovisual materials

Clemente Cuba
José Gouveia

CADERNO / BOOKLET PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

Coordenação / Coordination

Carla Paulino
Ana Teresa Santos

Textos / Texts

João Carvalho Dias
Nuno Vassallo e Silva

Tradução / Translation

Kennistranslations

Revisão / Proofreading

António Alves Martins

Design gráfico / Graphic design

Pedro Nara

Fotografia / Photography

Catarina Gomes Ferreira
(figs. 3, 4, 5, 18, 19; capa, canto superior
direito / Cover, upper right corner)
Carlos Azevedo
(figs. 15, 20)
Margarida Namalho
(capa, canto inferior esquerdo /
cover, left lower corner)

Impressão / Printing

AGIR

Depósito Legal / Legal depot

030000000000000000

ISBN

978-989-8758-34-7

GULBENKIAN_PT

© Fundação Calouste Gulbenkian,
março 2017
© Calouste Gulbenkian Foundation,
March 2017

Agradecimentos / Acknowledgements

Catherine Pégard
(Présidente de l'Établissement public
du château, du musée et du domaine
national de Versailles)

Institut français du Portugal
Jeanne Hollande
Caroline Pagès gallery
Galerie Anne Barraud
André Pinto
Raquel Ramos
Marco Rocha
Jean Philippe Lejeune
André Venturoti Perrotta
Eric Cez
Aurélien Roguin

Manuela Marques agradece às equipas
de l'Établissement public de Versailles e
do Museu Calouste Gulbenkian | Manuela
Marques thanks the teams of the
l'Établissement public de Versailles and of the
Calouste Gulbenkian Museum

PARCERIAS INSTITUCIONAIS
INSTITUTIONAL PARTNERS
INSTITUT
FRANÇAIS
PORTUGAL

INSTITUT
FRANÇAIS
PORTUGAL



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Apresentação
João Carvalho Dias

Num mundo de privilégio, tudo é arte,
ciência, cálculo, mesmo a aparência
do que é simples.¹
(Chamfort)

O jovem Luís XIV caça pela primeira vez em Versalhes aos doze anos², segundo noticia a *Gazette*, a 18 de abril de 1651: «O rei foi procurar na imediação do palácio de Versalhes o prazer da caça». Passada uma década, será dado início aos trabalhos de construção daquele que se tornaria o símbolo maior do reinado do Rei-Sol e a mais eloquente representação do poder do seu monarca fundador.

O «pequeno palácio de fidalgo»³, utilizado por Luís XIII (1601-1643) para a caçada ao veado, apresenta-se como um todo construído em 1668 e o mundo assiste à formação de um mito. A arquitetura de Le Vau, os jardins de Le Nôtre ou as pinturas e decorações de Le Brun, entre outros, imortalizam o primeiro capítulo da história deste fabuloso empreendimento. O palácio torna-se um enorme estaleiro, a maior e mais admirável oficina de todas as artes. Lugar da encenação do poder, laboratório para as ciências ou palco das festas destinadas à corte. Tudo isto é Versalhes.

Cada monarca irá deixar marca indelével nessa intrincada estrutura continuamente edificada, uma verdadeira cidade da e para a corte. A Luís XIV coube o protagonismo de dar início aos trabalhos. A Luís XV (1710-1774), que lhe sucedeu – o único dos três monarcas que habitaram o palácio até à Revolução, a nascer e morrer em Versalhes – cabe a construção do Petit Trianon, obra de transição do Rococó para o Neoclássico.

O monarca seguinte, Luís XVI (1754-1793) e a sua consorte austríaca, Maria Antonieta (1755-1793), irão ainda promover alterações no Petit Trianon e construir *Le hameau de la reine*. Tratava-se de uma pequena aldeia rural, onde a rainha e os seus filhos podiam experimentar uma vida simples entre a Natureza, que crescia livre, como preconizado por Jean-Jacques Rousseau, fora dos constrangimentos impostos pela corte, no ocaso de um mundo que se desvanecia.

Excecionais ventos de mudança sopravam um pouco por todo o lado e Versalhes iria perder o esplendor de outrora, enquanto Paris, que nunca fora verdadeiramente destronada, reforçava o seu protagonismo. A cidade, com os seus palácios e *hôtels particuliers*, as suas lojas, e a intensa atividade cultural rivalizara sempre com Versalhes, apenas lhe faltando a presença continuada do rei.

Enquanto as elites francesas fundavam academias, imprimiam todo o género de literatura, abraçavam as artes ou se apaixonavam pelo exotismo, as cortes europeias e os monarcas de potências distantes, da Sublime Porta ao Reino do Sião, mantinham-se ao corrente das últimas criações, que embaixadores atentos veiculavam.

Conversas

*O que suscita em nós uma grande ideia é quando alguém diz uma coisa que nos leva a pensar num grande número de outras coisas ou quando somos levados a descobrir num impulso algo que só poderíamos vir a entender depois de muita leitura.*⁴

Os cento e cinquenta anos que medeiam a aclamação de Luís XIV como rei (1643) e a execução de Luís XVI na guilhotina (1793) encontram-se amplamente documentados na coleção reunida por Calouste S. Gulbenkian. É como se a França do século XVIII fizesse a sua representação através das artes, da pintura à escultura, da ourivesaria ao mobiliário, dos têxteis à arte do livro, das porcelanas aos bronzes.

A seleção desses objetos foi reavaliada para a exposição no espaço do Museu que reúne a Coleção do Fundador, convocando núcleos em reserva, habitualmente inacessíveis ao visitante. Estabelece-se assim a possibilidade de renovadas leituras e itinerários, ao mesmo tempo que o vídeo e as instalações sonoras da artista Manuela Marques proporcionam um primeiro encontro entre obras históricas e obras contemporâneas. O epicentro da mostra é Versalhes, mas o tema permite extrapolar a sua interpretação anedótica ou histórico-temporal. Versalhes torna-se ideia, possibilidade de reflexão sobre os objetos e a sua representação a partir das propostas que o Museu e a artista apresentam ao visitante.

Esta possibilidade está subjacente ao projeto – *conversas* – que reúne, na Galeria do Piso Inferior no edifício da Coleção do Fundador, conjuntos de fotografias inéditas da artista capturadas em Versalhes. Todavia, a recusa de representação, afasta-as de um papel ilustrativo face ao lugar onde foram realizadas ou aos objetos reunidos no Museu. Elas representam um discurso artístico autónomo, que será tanto mais dialogante com as peças da Coleção, quanto a variedade das questões que lhes colocarmos.



- 1 Maxence Caron (ed.), *L'art de l'insolence: Rivarol, Chamfort, Vauvenargues*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 2016.
- 2 Luís XIV nasceu a 5 de setembro de 1638 em Saint-Germain-en-Laye. Foi rei desde a morte de seu pai, em 1643 (regência de sua mãe, Ana de Áustria, entre 1643 e 1651); coroado em 1654, morreu em Versalhes, a 1 de setembro de 1715.
- 3 Cit. em Pierre de Nolhac (1859-1936), *La création de Versailles d'après les sources inédites. Études sur les origines et les premières transformations du château et des jardins*. Versailles: Librairie L. Bernard, 1901, p. 19.
- 4 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de (1689-1755), *Essai sur le goût* (1757). O ensaio de onde foi extraído este excerto foi incluído na entrada relativa a «Gosto» (*Goût*), na *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts, des métiers [...] publié par M. Diderot ; & quant à la partie Mathématique, par M. D'Alembert* (1751-1772).

Foreword
João Carvalho Dias

*In high society, everything is artfulness, science, calculation, even the appearance of simplicity.*¹
(Chamfort)

The young Louis XIV hunted at Versailles for the first time at the age of 12,² as reported by the *Gazette*, on 18 April 1651: ‘The king set out to enjoy the pleasure of the chase in the vicinity of the palace of Versailles’. A decade later, the building work began that would turn the palace into the greatest symbol of the Sun King’s reign and the most eloquent representation of the power of its founding monarch.

The ‘small nobleman’s palace’,³ used by Louis XIII (1601-1643) for deer-hunting, was revealed as a unified construction in 1668 and the world witnessed the shaping of a myth. Le Vau’s architecture, Le Nôtre’s gardens and the paintings and decorations of Le Brun, among others, immortalised the first chapter of the story of this astonishing enterprise. The palace became an enormous construction site, the biggest and most remarkable workshop for all the arts. A backdrop for power, a laboratory for the sciences and a stage for court celebrations. Versailles is all of this.

Each monarch would leave his stamp on this intricate structure that was under constant elaboration, a true city of and for the court. The work was begun by Louis XIV. His successor, Louis XV (1710-1774), the only one of the three monarchs who was born and died at Versailles – was responsible for building the Petit Trianon, a work that marks the transition from Rococo to Neo-Classicism.

The following king, Louis XVI (1754-1793) and his Austrian consort, Marie Antoinette (1755-1793), would go on to make alterations to the Petit Trianon and to build *Le hameau de la reine*. This was a small rural village, where the queen and her children could experience a simple life amid ‘untrammelled’ nature, as recommended by Jean-Jacques Rousseau, free from the constraints imposed by the court, as the sun set on a vanishing world.

Powerful winds of change were blowing in all quarters and Versailles was to lose its former splendour, while Paris – which had never truly been usurped – began to play a more important role. The city, with its palaces and *hôtels particuliers*, its shops and intense cultural activity, had always rivalled Versailles, lacking only the constant presence of the king.

While the French elites founded academies, published a wide range of literature, embraced the arts and became passionate about exoticism, European courts and monarchs of distant powers, from the Sublime Porte to the Kingdom of Siam, kept pace with the latest French creations, presented to them by diligent ambassadors.

Conversations

*What triggers a great idea in us is when someone says something that makes us think of a great number of other things or when we are led to suddenly discover something that only seemed possible to understand after a great deal of reading.*⁴

The 150 years between the declaration of Louis XIV as king (1643) and the execution of Louis XVI at the guillotine (1793) are widely documented in the collection assembled by Calouste S. Gulbenkian. It is as if eighteenth-century France is made present through the arts, from painting to sculpture, from gold and silverwork to furniture, from textiles to the art of the book, and from porcelain to bronze.

This selection of objects was re-evaluated for the exhibition in the museum, drawing on collections from the reserves that are not usually accessible to visitors. In this way new readings and journeys through the collection were made possible, while Manuela Marques’s video and sound installations offer a first encounter between historical and contemporary works. The heart of the exhibition is Versailles, but the theme allows anecdotal, historical and temporal interpretations to be extrapolated. Versailles becomes an idea, a possibility for reflecting on objects and their representation, starting from the proposals that the Museum and the artist present to the visitor.

This possibility underlies the project – *conversations* – that puts together, in the Lower Gallery of this building, a group of photographs made by the artist in Versailles and which are exhibited for the first time. By rejecting representation, however, they distance themselves from the role of illustrating the place where they were made or the objects assembled in the Museum. They represent an autonomous artistic discourse, which engages both with the pieces in the Collection, and with the many different questions we pose of them.



- 1 Maxence Caron (ed.), *L'art de l'insolence: Rivarol, Chamfort, Vauvenargues*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 2016.
- 2 Louis XIV was born on 5 September 1638 in Saint-Germain-en-Laye. He was king from the time his father died, in 1643 (regency of his mother, Anna of Austria, from 1643 to 1651); was crowned in 1654, and died in Versailles on 1 September 1715.
- 3 Cited in Pierre de Nolhac (1859-1936), *La création de Versailles d'après les sources inédites. Études sur les origines et les premières transformations du château et des jardins*. Versailles: Librairie L. Bernard, 1901, p. 19.
- 4 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de (1689-1755), *Essai sur le goût* (1757). The essay from which this extract is taken was included in the entry for ‘Taste’ (*Goût*), in the *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts, des métiers [...] publié par M. Diderot; & quant à la partie Mathématique, par M. D'Alembert* (1751-1772).



fig. 6

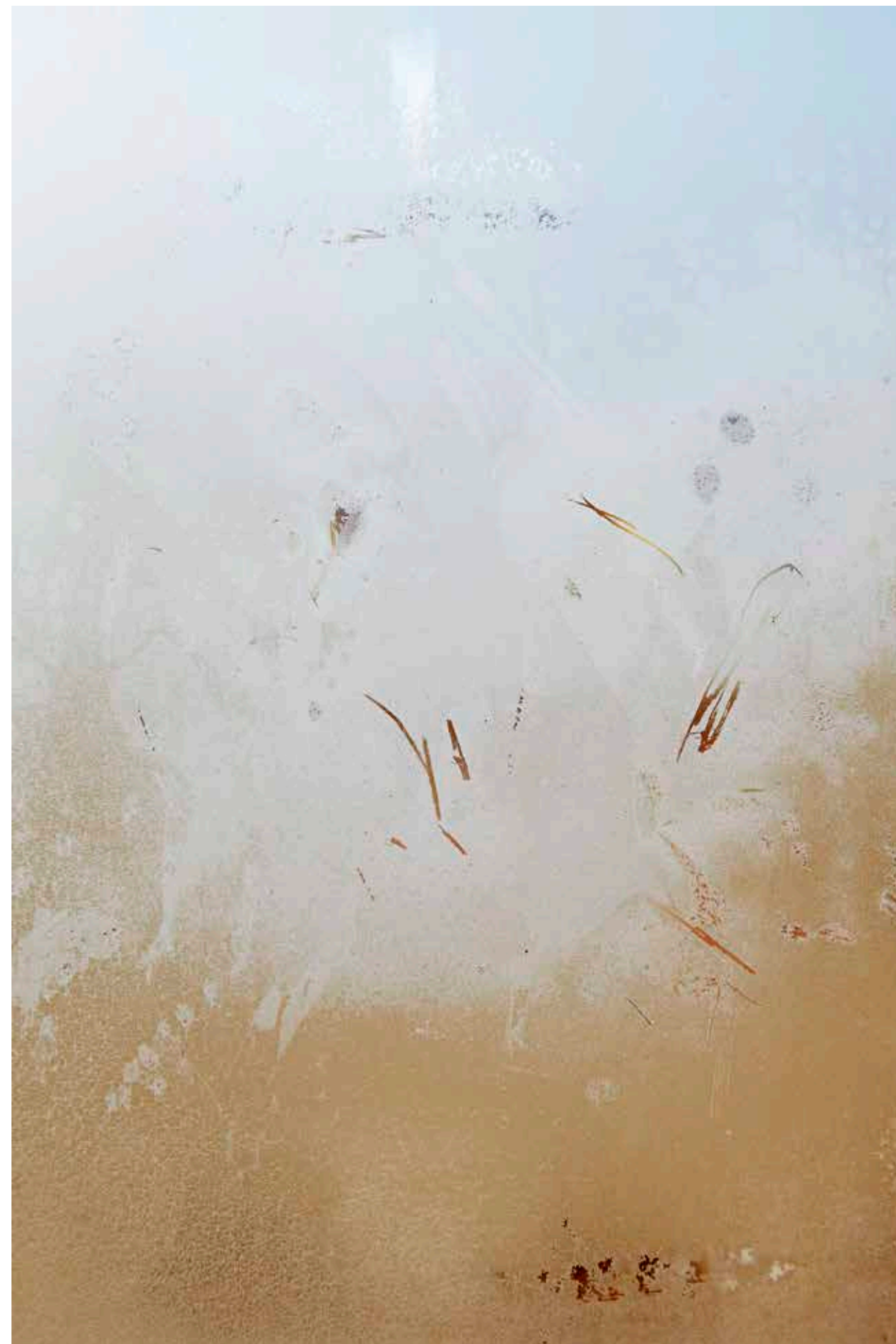


fig. 7

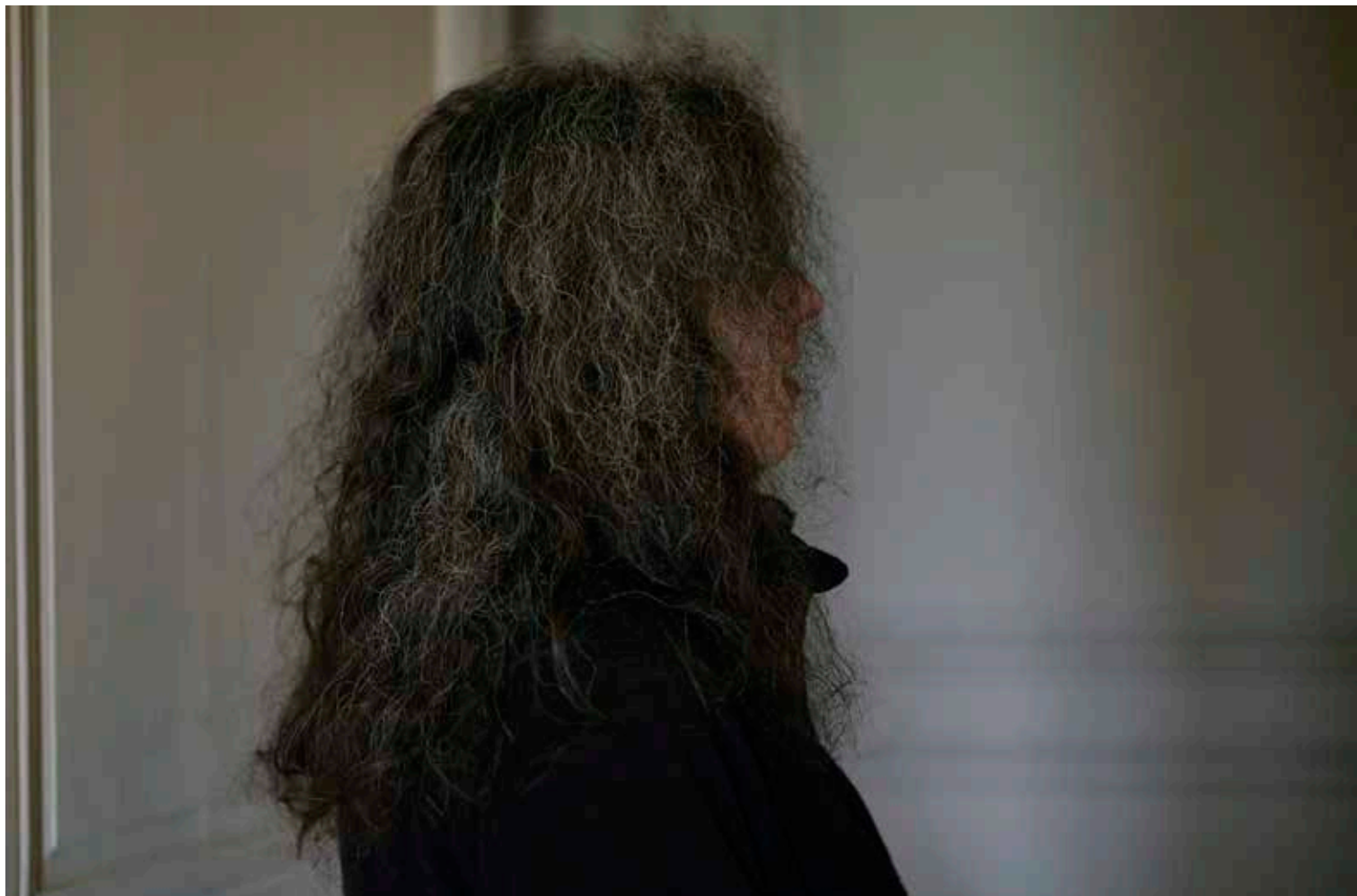


fig. 8



fig. 9



fig. 10

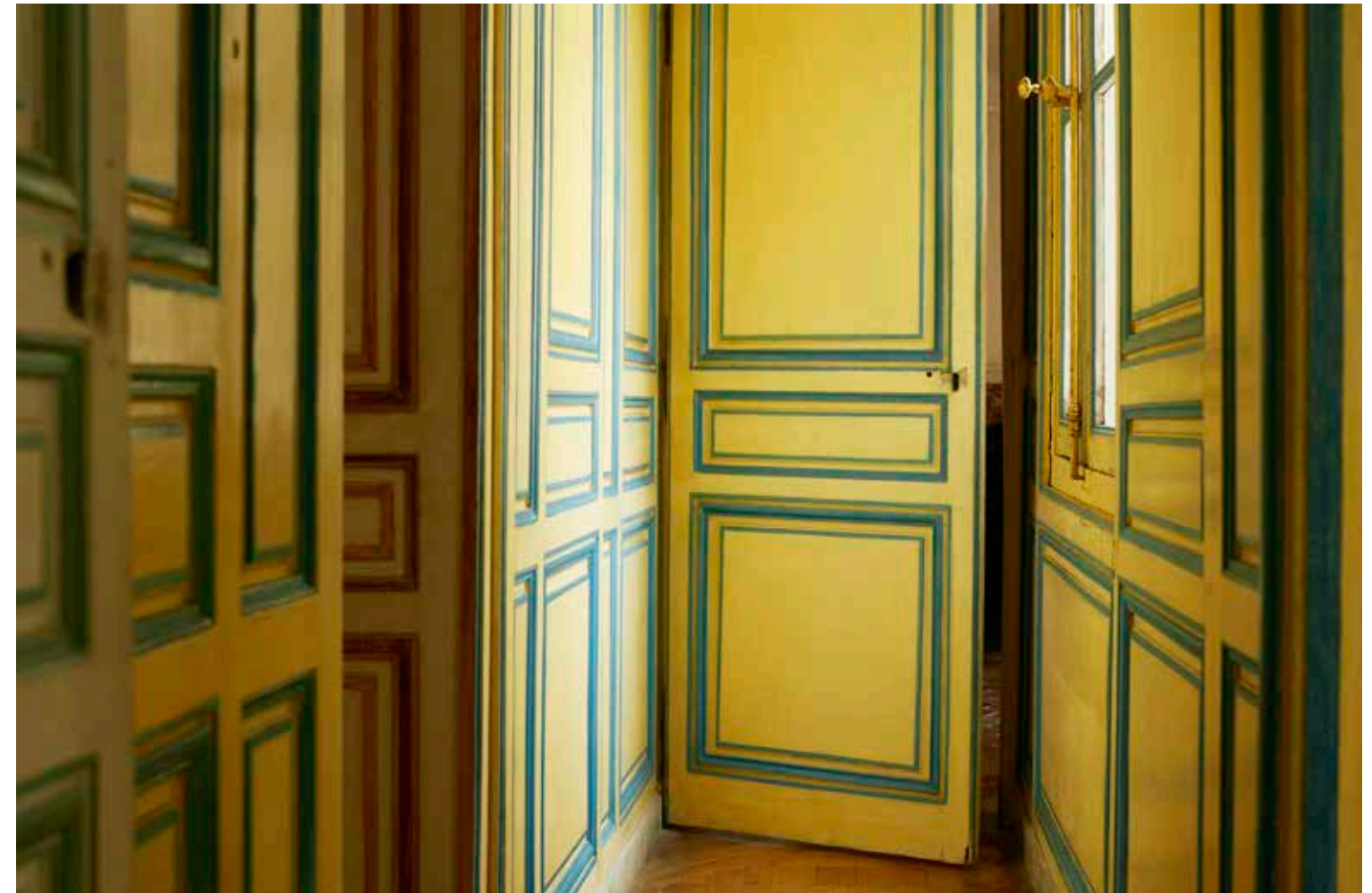


fig. 11

Manuela Marques
A face escondida do sol
João Carvalho Dias

1 Trata-se da obra de Pierre de Nolhac (1859-1936), *La création de Versailles d'après les sources inédites. Études sur les origines et les premières transformations du château et des jardins*. Versailles: Librairie L. Bernard, 1901, pertencente à coleção de Calouste S. Gulbenkian (inv. LM210). Pierre de Nolhac foi um estudioso de Versalhes, sendo responsável por restituir ao palácio a dimensão de símbolo nacional. Foi nomeado *attaché* do palácio em 1887, conservador principal em 1892, aposentando-se em 1920.

Não há uma Versalhes. Existem múltiplas possibilidades para procurar, entender e construir uma ideia de Versalhes, sustentada pela História para uns, arquitetada em mitos para outros, ou construída segundo entendimentos próprios da linguagem artística, dos fenómenos culturais e da análise social que ainda outros não dispensam. A palavra carrega em si mesma um extraordinário rizoma feito de lugares, personagens e ideias que lhe conferem uma carga demasiado explícita ou evidente como contraponto à iconoclastia que ocupa alguns territórios da expressão artística.

É por isso que importa entender o que leva um artista, hoje, a fotografar Versalhes; como surge esse enorme desafio de olhar, através da câmara, um lugar tão magnífico quanto avassalador? No caso da artista Manuela Marques (MM), a proposta foi-lhe lançada, em 2014, por Catherine Pégard, a atual presidente do palácio, e foi assim que o projeto ganhou forma. Catherine Pégard já conhecia o trabalho de Manuela Marques, artista portuguesa radicada em França, parecendo-lhe desde logo que o projeto lhe poderia interessar em termos de pesquisa do ato fotográfico naquele local tão singular.

«Logo que comecei a ir ao encontro de Versalhes, com o objetivo específico de dar início ao meu trabalho, fiz várias visitas sem que verdadeiramente tenha fotografado, apenas tomado notas, fazendo um reconhecimento visual», revela a artista. De facto, a extraordinária densidade do espaço poderia tornar-se um fator de inibição, algo que não viria a acontecer. Havia no entanto que questionar o que fotografar num lugar tão cheio de história. Como lidar com a carga simbólica que Versalhes transporta? É como se todo o *Ancien Régime* pudesse materializar-se num único lugar e esse lugar estivesse ali diante da artista. «Pouco a pouco a palavra *repérage* acabaria por adquirir todo o seu significado. Versalhes é um lugar onde nos podemos perder. Há uma espécie de vertigem visual que acontece. É um lugar de história; é, mais precisamente, o lugar da História. Mas posso dizer que no meu trabalho Versalhes se tornou “o espaço da história”», particulariza Manuela Marques.

As opções da artista estão mais ou menos evidentes nas fotografias que escolheu apresentar nesta exposição. Estas organizam-se em conjuntos que, contudo, dialogam entre si e com outros núcleos, cujos títulos ajudam a estruturar: *espace*, *or*, *reflet*, *verre*... Exceção apenas para suivante, o único retrato na exposição, que nos recebe junto a um livro aberto, que não temos a possibilidade de folhear¹.

A artista que se tornou *flâneur*, deambulando pelos espaços mais recônditos do palácio, que percorreu corredores destinados ao uso privado da antiga corte ou que funcionam como espaços de passagem a quem hoje lá trabalha, abordou as mil possibilidades que se lhe ofereciam. O lugar tornou-se seguro, mas não por isso menos desafiante. O espaço impôs-se e foi então que se começou a desenhar uma espécie de labirinto visual: «essa admirável vertigem que ocorre pela sucessão dos espaços e pela profusão dos pormenores. Foi isso que quis dar a conhecer, retirando a narrativa visual. Uma coreografia de linhas que jogam, à vez, sobre o vertical e o horizontal, o que me pareceu uma evidência e fazia sentido na minha pesquisa artística de uma forma mais geral» (MM). Este jogo de linhas encontra-se patente na série *espace*, afirmando-se em *lit bleu* e *paravent*.

A imagem tem uma linguagem própria que é construída no seio da própria imagem, torna-se verdadeiramente autónoma do objeto representado ou do lugar histórico que lhe é subjacente, ainda que não perca a possibilidade de sugerir um referente. São conjuntos de imagens constituídos por continuações que assentam na repetição, que produzem por vezes um efeito caleidoscópico. «A princípio não sabemos exatamente o que vemos; são sequências que dão a impressão de nos perdemos nelas, de deixarmos de saber o que observamos; uma vertigem então...» (MM). A ausência de narrativa é porventura a maior causadora dessa vertigem que nos transporta para outras possibilidades de reconhecimento. Ainda que Manuela Marques afirme que a História (com H maiúsculo) esteja sempre presente, pois não há como evitá-la no território de Versalhes, o facto é que ela não se manifesta de forma direta, «mas pode ser lida através dos reflexos, dos espelhos, dos vidros gravados pela multidão de

peessoas que visitam Versalhes numa espécie de peregrinação laica. Os sons, as paredes, os corredores... os índices» (MM); a artista parece encontrar nestes elementos uma mediação para o peso da História que considera desmedido num lugar como Versalhes. Em algumas fotografias existe uma atmosfera que pode corresponder à evocação de uma presença efémera, que dificilmente se consubstancia. Os índices sugerem que essas multidões efémeras, mas sempre renovadas, registam na derme interior do palácio a sua comparência, como se dissessem: «Eu estive aqui.»

Todas as fotografias que Manuela Marques registou em Versalhes são exclusivamente de interiores, espaços fechados mas nunca claustrofóbicos. A possibilidade de encontrar a solução para o labirinto em *espace*, a procura de descodificação do lugar em *reflet*, ou ainda o entendimento dos planos estabelecidos com maior ou menor perceção em *verre* promovem pontos de fuga, ainda que no interior do plano.

Para a artista, Versalhes é um lugar sem limites, onde podia continuar a trabalhar: «os interiores envolveram-me tanto, que ainda não saí para o exterior. Há demasiadas histórias... o que não deixa de ser espantoso uma vez que desenvolvo há bastante tempo um trabalho sobre a paisagem, no qual, mais uma vez, o reflexo, a ilusão ótica estão presentes» (MM). O espaço exterior – paisagem –, tão continuamente registado por Manuela Marques, no qual as sombras e os jogos de claro-escuro parecem citar a grande lição da pintura, encontra nesta exposição o seu lugar em registo-vídeo. Na verdade, torna-se eloquente a forma despretensiosa como esse extraordinário momento se associa ao núcleo da exposição, que ocupa a galeria do Museu Calouste Gulbenkian dedicada às artes francesas do século XVIII, com obras da Coleção cujo epicentro e mote é justamente VERSAILLES.

Há livros da biblioteca de Calouste S. Gulbenkian que prenunciam ou testemunham a arquitetura da «grande casa» da corte francesa, os seus jardins com jogos de água magníficos, tão irreais quanto pragmáticos na sua afirmação de poder. Em contraponto, o vídeo de Manuela Marques capta, quase que inadvertidamente, uma paisagem de água sólida, branca, enquadramento poético em fundo sonoro, distante, que a realidade intermitente dos veículos que se interpõem, em primeiro plano, não consegue anular. «Esse vídeo foi realizado durante a minha primeira visita a Versalhes. É portanto um vídeo de registo (*repérage*). Foi para mim surpreendente, dado que o som resulta do efeito de repetição de uma orquestra que toca na Galeria dos Espelhos...» (MM). Nada podia ser mais apropriado àquilo que os espaços da galeria convocam: um som distante, tantas vezes presente na corte de Versalhes, de Luís XIV a Luís XVI, de Lulli a Salieri ou a Gluck. «Esse som que se infiltrou pela multiplicidade dos espaços, dificilmente audível, representou um momento forte, como se algo viesse até mim através da história do lugar» (MM). Será que o vídeo se poderia tornar um *still*, grave, silencioso, como a paisagem com o seu manto de neve? Manuela Marques nega essa possibilidade: «O som nega essa possibilidade. Por outro lado, nesse dia específico nevava com intensidade, cobrindo, pouco a pouco, a paisagem, apagando o contorno. É igualmente esse jogo visual que ocorre no interior [cf. a série *verre*]. A questão da abstração, para mim, é importante neste trabalho. Uma linha de fuga que atravessa o tempo e a história». Essa linha de fuga que Manuela Marques evoca pode constituir um elemento congregador entre as suas imagens, por vezes desfiguradas, que procuram a abstração, e a complexidade dos espaços e dos objetos na exposição do Museu, que, embora reais, desenvolvem esquemas iconográficos de grande subjetividade que apelam a códigos de leitura nem sempre reconhecíveis.

Versalhes, esse organismo vivo, concebido por Luís XIV como cidade da corte, palco de todos os luxos e excessos, cria a possibilidade de Manuela Marques, no trabalho que nos apresenta nesta exposição, propor uma ideia de encenação de um espaço, como se nos encontrássemos num teatro, «uma vez que a teatralidade em Versalhes é uma evidência...».

Manuela Marques The hidden face of the sun João Carvalho Dias

1 The work in question is Pierre de Nolhac's (1859-1936), *La création de Versailles d'après les sources inédites. Études sur les origines et les premières transformations du château et des jardins*. Versailles: Librairie L. Bernard, 1901, from Calouste S. Gulbenkian's collection (inv. LM210). Pierre de Nolhac was a Versailles scholar, responsible for restoring the palace to the status of national symbol. He was appointed palace *attaché* in 1887 and chief curator in 1892. He retired in 1920.

There is not one Versailles. There is a multiplicity of possibilities for discovering, understanding and constructing an idea of Versailles: for some it may be sustained by History; others may build it from myths, while still others draw on their own understanding of artistic expression, cultural phenomena and social analysis. In itself, the word contains an extraordinary rhizome formed of places, characters and ideas that confer on it an overly explicit or obvious connotation, a counterpoint to the iconoclasm present within certain territories of artistic expression.

This is what makes it important to understand what drives an artist, today, to photograph Versailles; how did the enormous challenge of looking through a camera at a place that is as magnificent as it is overwhelming come about? In the case of artist Manuela Marques (MM), the project took shape in response to a proposal made to her in 2014 by Catherine Pégard, the site current president. Catherine Pégard was already familiar with earlier work by this Portuguese artist based in France, and she believed that the project might interest her as a way of investigating the photographic act within this unique place.

'As I started to discover Versailles, with the specific objective of making a start on my work, I visited it various times without really photographing, just taking notes, carrying out a visual reconnaissance', the artist reveals. The extraordinary density of the space could in fact have become an inhibiting factor, but this didn't happen. What she had to consider, however, was what to photograph in a place so full of history. How should she tackle the symbolic content conveyed by Versailles? The entire *Ancien Régime* seemed to come alive in just one place, right in front of the artist. 'Little by little the word *repérage* (location scouting) took on its full meaning. Versailles is a place where we can lose ourselves. A kind of visual vertigo takes place. It's a place with history and, more specifically, it's the place of History. In my work, however, I could say that Versailles became "the space of history"', explains Marques.

The artist's choices are fairly clear in the photographs she selected for this exhibition. They are organised in sets, entering into dialogues within and between them, whose titles help to provide a structure: *espace*, *or*, *reflet*, *verre*... The sole exception is *suivante*, the only portrait in the exhibition, presented to us alongside an open book which we cannot read.¹

Becoming a *flâneur*, the artist wandered through the palace's most hidden spaces, followed corridors designed for the private use of the former court, or which function as passageways for those who work there today, and approached the thousands of possibilities available to her. The place became comfortable, though not less challenging as a result. The space imposed itself and it was then that a kind of visual labyrinth began to form: 'this remarkable vertigo that occurs due to the succession of spaces and the profusion of details. That was what I wanted to reveal, removing the visual narrative. A choreography of lines that play, simultaneously, vertically and horizontally, which seemed obvious to me and which fitted in with my artistic practice more generally' (MM). This play of lines is evident in the *espace* series and stated more forcefully in *lit bleu* and *paravent*.

Each image has its own language, formed deep within the image itself, and becomes completely autonomous from the object it depicts or the historical place where it exists, even if a referent is still suggested. The groups of images consist of continuations based on repetition, sometimes producing a kaleidoscopic effect. 'At first we don't know what we have seen; they are sequences that make us feel we are lost in them, that we no longer know what we are seeing; a vertigo...' (MM). The absence of narrative is perhaps primarily responsible for this vertigo that transports us to other possibilities of recognition. Despite Manuela Marques's statement that History (with a capital H) is always present, since there is no way of avoiding it within the territory of Versailles, the fact is that it does not manifest itself directly, 'but can be read through the reflections, mirrors, the glass etched by the crowds of people who visit Versailles in a kind of lay pilgrimage. The sounds, the walls, the corridors... the signs' (MM), the artist seems to find in these elements a way of mediating the weight of History that she believes to be excessive in a place such as Versailles. In some

photographs there is an atmosphere that could correspond to the evocation of an ephemeral presence, which barely takes shape. The signs suggest that these ephemeral yet constantly renewed crowds record their presence on the inner skin of the palace, as if saying 'I was here'.

All the photographs that Manuela Marques made in Versailles are of interiors, spaces that are closed but never claustrophobic. The possibility of finding a solution to the labyrinth in 'espace', the attempt to decode the place in 'reflet', or even the understanding of planes interpreted with varying degrees of perception in 'verre' generate vanishing points, albeit within the plane.

For the artist, Versailles is a place that has no limits, where she could keep on working: 'the interiors absorbed me so much that I didn't even go outside. There are so many stories... which is also intimidating since I've been working on landscape for quite some time, where reflection and optical illusion are also present' (MM). The exterior space – landscape – so consistently recorded by Manuela Marques, in which shadows and the play of chiaroscuro seem to reference the important lesson of painting, finds its place in this exhibition as a video recording. There is in fact something eloquent about the unpretentious way that this atypical moment is linked to the exhibition, in the Museum's gallery of eighteenth-century French art, of works from the Collection whose essence and motto is, precisely, VERSAILLES.

There are books from the Calouste S. Gulbenkian library that herald or bear witness to the architecture of the 'great house' of the French court, its gardens of magnificent fountains, as unreal as they are effective in their reinforcement of power. As a counterpoint, Manuela Marques's video almost inadvertently captures a landscape of solid white water, a poetic framing of distant background sound that persists despite the intermittent reality of the intervening vehicles in the foreground. 'This video was made during my first trip to Versailles. For that reason it's a video record (*repérage*). It was surprising for me, since the sound comes from the repetitive effect generated by an orchestra playing in the Hall of Mirrors...' (MM). Nothing could be more in keeping with what the gallery evoke, a distant sound, so often present at the court of Versailles, from Louis XIV to Louis XVI, from Lulli to Salieri and Gluck. 'That sound that infiltrated the myriad of spaces, barely audible, was a powerful moment, as if something came to me through the history of the place' (MM). Would it be possible for the video to become as still, silent and sombre as the landscape with its blanket of snow? Manuela Marques says not: 'The sound makes this impossible. On the other hand, on that particular day it snowed intensely, covering the landscape little by little, erasing its contours. The same visual game happens inside [as in the *verre* series]. The question of abstraction, for me, is important in this work. A line of flight that crosses time and history.' This line of flight that Manuela Marques conjures is perhaps an element that unifies her sometimes distorted images, which seek out abstraction, with the complexity of the spaces and objects in the Museum exhibition that, while real, generate highly subjective iconographic schemes, which call on codes of reading that are not always recognisable.

Versailles, this living organism, conceived by Louis XIV as a city for the court, a place filled with every type of luxury and excess, makes it possible for Manuela Marques, through the work she presents in this exhibition, to suggest the staging of a space, as if we were in a theatre 'since the theatricality of Versailles is beyond question...'



Paris - Versailles e o comércio de luxo
Nuno Vassallo e Silva



- 1 *Documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal*, I, Lisboa, 1935, p. 13.
- 2 *Ibidem*, p. 61.
- 3 Marie-Thérèse Mandroux-França (ed.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Paris, 1996-2003.
- 4 Martin Chapman, «The Marchands-Merciers – The dealers of luxury goods», in *Royal Treasures from the Louvre*, San Francisco, 2012, p. 109.
- 5 Penelope Hunter, «Louis XV style», in *Rococo, The continuing curve, 1730-2008*, New York, 2008, p. 73.
- 6 Stéphane Castelluccio, «Le Marchand Mercier Laurent Danet», in *Le Commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Bern, 2009, pp. 53-60.
- 7 Carolyn Sargentson, *Merchants and luxury markets*, London, 1996, pp. 64-66.

Em 1726, o recém-nomeado agente de Portugal em França, Francisco Mendes de Góis, recebe longas instruções para recolher informações detalhadas sobre as mais diversas encomendas artísticas do rei de França, desde as baixelas de prata e seus ourives às peças de mobiliário, dos modelos das carroças aos trajes que exibia. Francisco de Góis procuraria ainda saber «quais são as Princesas, ou Damas de melhor gosto, e que melhor conhecimento tem da verdadeira moda, e saber estas, que joyas tem, tanto de grossa pedraria, como da mais ordinária, [...] e destas joyas, assim como das mais preciosas na grandeza das pedras, como das mais lindas no feitio, e de maior novidade na moda, mandará Vm. vários debuxos...»¹.

Como as principais cortes europeias, a Casa Real portuguesa procurava nas oficinas de Paris os modelos mais modernos e de «verdadeira moda», numa efetiva renovação da imagem real de que Versalhes era exemplo máximo, sendo o local onde se buscava inspiração e, simultaneamente, onde se desejava ser reconhecido.

Não foi por mero acaso que a riquíssima caixa de ouro e diamantes encomendada por D. José, em 1756, e executada na oficina de Pierre-André Jacquemin, *joyaillier du Roy* foi também levada «a Versalhes a mostrar a Madama de Pompadour»², como noticiou o nosso embaixador D. Luís da Cunha. Para além da panóplia de objetos que o mercado oferecia, Paris registava um grande desenvolvimento no campo editorial, com a impressão de obras de grande valor encadernadas pelos maiores mestres, assim como de estampas.

Foi em Paris, em 1724, que D. João V confiou aos *marchands-libraires* Jean e Pierre-Jean Mariette uma das suas mais importantes encomendas: a recolha de gravuras segundo obras dos grandes mestres, reunidas em cento e seis volumes ricamente encadernados por Padeloup, encadernador de Luís XV³.

A afirmação internacional das oficinas e das *boutiques* de luxo em Paris foi fortemente impulsionada pelo patronato real de Luís XIV às manufaturas reais, notavelmente a dos Gobelins, iniciativa de claro sentido político na afirmação da imagem do poder real. No século XVIII, esta seria dominada pelos comerciantes de obras de luxo, os *marchands-merciers*, mercadores que agiam como verdadeiros intermediários entre as oficinas e as clientelas, influenciando a própria evolução do gosto tanto no desenho dos interiores como no mobiliário e na parafernália de tipologias de objetos ornamentais ou na própria joalheria⁴. O seu espírito empreendedor e criativo, associado às principais oficinas de marcenaria e de bronzes artísticos e aos ourives da prata e do ouro, deixou-nos um legado extraordinário dos mais diversos objetos que ornamentavam os interiores da época, sobretudo com a enorme divulgação de espaços de fruição íntima, como pequenas câmaras e alcovas, tal como sucedeu com as renovações de Luís XV em Versalhes⁵, e que conduziu à conceção e à produção de inúmeras peças com vista à sua decoração. Às grandes tapeçarias e telas que adornavam as aparatosas salas de Estado privilegiavam-se agora as pequenas telas, os desenhos e os objetos de clara fruição íntima.

O universo quase inesgotável de obras no mercado é bem ilustrado com o caso de Laurent Danet, *marchand-mercier* instalado na rue Dauphine, fornecedor de Luís XIV sobretudo de peças de pedras duras montadas em metais preciosos, algumas das quais se podem admirar no Museu do Louvre. O *marchand* negociava ainda estofos, tecidos de grande valor, tapeçarias, porcelanas orientais, pinturas antigas, esculturas, relógios, lustres e joias⁶.

Algumas imagens tornaram-se, aos nossos dias, verdadeiros inventários visuais do trato de mercadorias de luxo na Paris de Setecentos. Watteau, na sua tela *L'Enseigne de Gersaint*, de 1721, retratou a *boutique* de Edme François Gersaint, aberta para a rua, com profusão não só de pinturas antigas, uma das especialidades do comerciante, mas ainda de espelhos de sofisticadas molduras em talha, relógios aparatosos com montagens em bronze ao estilo «Boulle», conjuntos de toilette e objetos preciosos⁷. Esta imagem conheceu grande divulgação através da gravura de Pierre Aveline. Vinte anos mais tarde, o comerciante especializava-se em obras de proveniência oriental acompanhando a apetência das clientelas. O célebre cartão comercial que em 1740 François Boucher gravou para a sua *boutique* – «A la Pagode», agora na Pont Notre Dame –,

apresenta, ao centro, um contador lacado, porventura chinês, num conjunto de objetos exóticos e naturais – conchas, corais –, uma verdadeira câmara de maravilhas, não da época dos Descobrimentos, mas do século XVIII.

A considerável capacidade de os *marchands-merciers* se capitalizarem permitia-lhes importar porcelanas e lacas preciosas da China e do Japão, encomendar serviços de prata ou caprichosos móveis com trabalho de ebanistas, bronzes cinzelados e dourados, e mesmo placas de Sèvres ou de pedras duras, reunindo um conjunto de fabricantes na produção de uma mesma obra, o que, seguindo as rígidas normas das corporações dos ofícios mecânicos, altamente especializadas, não teria sido possível. Séculos de práticas e desenvolvimento de trabalho oficial foram então revolucionariamente associados a obras de imenso apelo visual.

Na Coleção Gulbenkian, a famosa mesa-secretária de Martin Carlin, associando o trabalho do bronze a placas de porcelana de Sèvres pintadas por Charles-Nicolas Dodin, porventura executada para o mercador Simon-Phillipe Poirer, é exemplo maior do labor criativo destes agentes do gosto⁸.

Uma das produções mais notáveis que nos legaram foram as obras de cerâmica e as lacas orientais montadas em bronze. Dada a raridade dos exemplares de prata ou de ouro, fundidos ou desmontados com a revolução de 1789, chegou-nos, todavia, um conjunto considerável de peças com montagens em bronze tidas logo na época como de grande valor.

A redescoberta da arte do Extremo Oriente em França, e que se disseminou um pouco por toda a Europa, deveu-se em grande medida aos ecos das duas embaixadas provenientes do Sião, de 1684 e 1686. Esta última, foi acolhida por Luís XIV de modo magnificente na Grand Gallerie de Versalhes, como registou Charles de Brun num desenho, tendo mesmo a decoração preparada para a solene receção, com obras de mobiliário em prata, passada a gravura por Jean Dolivar⁹. A corte fascinou-se perante as inúmeras ofertas constituídas por porcelanas, maioritariamente chinesas, lacas e têxteis¹⁰.

Todavia, a porcelana chinesa já era bem conhecida em França através do comércio luso-oriental. Os famosos versos de Paul Scarron sobre a feira de Saint-Germain, redigidos nas primeiras décadas do século XVII, bem o ilustram:

Ménez-moi chez les Portugais

Nous y venons à peu de frais

Les marchandises de la chine

*Et la porcelaine fine...*¹¹

As porcelanas chinesas, sobretudo as monocromáticas, como as *céladon*, gozaram de grande apreço no século XVIII, sobretudo pelas possibilidades quase infindáveis que a sua ornamentação com bronzes dourados e cinzelados permitia.

Em outubro de 1750, Madame de Pompadour adquiria a Lazare Duveaux, pela considerável soma de 3600 libras, quatro porcelanas de *céladon*, duas em forma de cornos e as outras em forma de peixes guarnecidas de bronze dourado a ouro. As valiosas peças de *céladon* registaram um sucesso imenso, conhecendo-se vários exemplares com jarros em formas de peixes, geralmente carpas, sendo o conjunto do Museu Calouste Gulbenkian um dos mais completos pela presença da jarra central. Um grupo de *céladon* montado em bronze, entre os quais uma carpa, encontra-se representado sobre a pedra de lareira no retrato do conhecido colecionador barão de Besenval, pintado nos finais do século XVIII, por Henri-Pierre Danloux (National Gallery, Londres).

Porém, o gosto por porcelanas montadas, porventura europeizadas, não se reduziu à corte de Versalhes. Já em 1706, Laurent Donet mandava montar em bronze dourado, e mesmo em prata, peças de porcelana chinesa para o eleitor da Baviera¹². Certamente, como convinha na época, as montagens em metal alteravam tanto a forma das próprias porcelanas como as suas funções: pratos podiam ser invertidos e transformados em tampas de potes, duas taças sobrepostas podiam criar um perfumador e assim por diante, em múltiplas combinações. O mesmo espírito europeizador prevaleceu com o recurso à laca

oriental em obras de mobiliário, nas quais os bronzes artísticos realçavam tanto as linhas dos móveis, elevando-se ao longo das pernas, contornando gavetas e cunhas lateias, como unificavam os elementos díspares que os constituíam. Numa só obra reuniam-se os painéis de laca chinesa, japonesa ou mesmo francesa, como os «vernís Martin» ao gosto oriental. Obras importadas – como cofres, escritórios ou mesmo biombos lacados –, povoadas de animais, de figuras humanas, de paisagens ou de elementos arquitetónicos, como pagodes, viam os seus painéis desmantelados e cortados para ficarem mais estreitos, sendo aplicados sobre as superfícies quase sempre curvas dos móveis da época.

Regressando aos exemplos de Duvaux, em maio de 1750, época de ouro no que diz respeito ao gosto pelas lacas orientais, o *marchand* vendia a M. de Belhombre um armário em forma de biblioteca, facheado em madeira da Índia, com portas de verniz do Japão com relevo, guarnecido de bronze dourado, por 600 libras. A 22 de novembro do mesmo ano, a favorita real recebia uma cómoda lacada «à pagodes» enriquecida de bronze dourado, por 2400 libras. Já em abril, dois biombos lacados «à pagodes» haviam sido adquiridos por M. Machard, por 96 libras¹³.

Em Paris não se fornecia apenas a corte de Versalhes – embora alguns comerciantes, como Thomas-Joachim Herbert, não deixassem de ter uma loja junto ao palácio –, mas toda a Europa.

A enumeração das casas reinantes com agentes em Paris, ou as aquisições diretas durante deslocações à cidade, é tarefa difícil dos eleitores alemães, da Casa de Bragança, dos reis da Suécia, da Holanda, da Dinamarca, de Turim e de Nápoles, sem esquecer a Corte dos Romanov. Em Portugal, citemos ainda as Casas de Aveiro, Cadaval, Abrantes, Galveias, todos clientes das principais oficinas de ourives parisienses, desviando-se das habituais oficinas alemãs de Augsburgo onde, aliás, se considerou inicialmente encomendar a baixela de D. João V¹⁴. Por vezes, seria o próprio representante da Casa Real, que procurava, dentro das suas possibilidades, satisfazer as suas necessidades e gostos, nem sempre com êxito, como foi o caso da condessa de Sardezas que perguntava a Francisco Mendes de Góis, «desde quando era moda em Paris as criaturas barbadas não responderem às senhoras?»¹⁵.

Estas encomendas não tiveram papel de somenos importância: muitas influenciaram com grande expressão as produções locais, com as oficinas ávidas de novos modelos para agradar às crescentes clientelas, criando uma corrente ornamental comum em todo o continente europeu, chegando mesmo à América do Norte, sem contudo deixarem de exprimir o gosto e sensibilidades regionais.

O desenvolvimento do comércio de luxo em França no século XVIII revela significativamente uma rutura com o passado, seja do ponto de vista social, económico, mas fundamentalmente simbólico. Rompeu-se com a hierática organização corporativa das oficinas tradicionais – a corporação dos *marchands-merciers*, que permitia uma total liberdade na natureza das mercadorias que comercializava – e reforçou-se a crescente importância atribuída ao consumo de objetos de luxo já não apenas como afirmação de poder, socialmente muito mais alargado e generalizado. Brilhos de um mundo em rutura que culminará com a revolução de 1789 e que se projetará ao longo do século seguinte com a produção em massa de objetos luxuosos.

¹³ *Livre-Journal de Lazare Duvaux*, pp. 66 e 49.

¹⁴ Nuno Vassallo e Silva, «Les commandes royales portugaises à Paris, au XVIIIe siècle», in *Le Commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, p. 314.

¹⁵ Augusto da Silva Carvalho, «Um agente de Portugal em França, Francisco Mendes de Góis», in *Anais*, II série, n.º 2, Lisboa, 1949, p. 228.



fig. 16



figs. 17/18

**Paris - Versailles,
the trade in luxury**
Nuno Vassallo e Silva



- 1 *Documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal*, I, Lisbon, 1935, p. 13.
- 2 *Ibidem*, p. 61.
- 3 Marie-Thérèse Mandroux-França (ed.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Paris, 1996-2003.
- 4 Martin Chapman, 'The Marchands-Merciers, The dealers of luxury goods', in *Royal Treasures from the Louvre*, San Francisco, 2012, p. 109.
- 5 Penelope Hunter, "Louis XV style", in *Rococo, The continuing curve, 1730-2008*, New York, 2008, p. 73.
- 6 Stéphane Castelluccio, 'Le Marchand Mercier Laurent Danet', in *Le Commerce du luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bern, 2009, pp. 53-60.
- 7 Carolyn Sargentson, *Merchants and luxury markets*, London, 1996, pp. 64-66.

fig. 19

In 1726, the recently appointed agent of Portugal in France, Francisco Mendes de Góis, received lengthy instructions to collect detailed information regarding the King of France's diverse artistic commissions, from silverware and his silversmiths to pieces of furniture, from model carriages to the costumes he flaunted. Francisco de Góis also was charged with finding out 'which Princesses or Ladies have the finest taste and the best knowledge of true fashion and, on finding them, discover what jewels they possess, both those with heavy cut gems and the more common kind, [...] and of these jewels, from the most precious in the importance of the stone and the most beautiful in shape to the greatest novelty in fashion, and send various drawings...'¹

Like the other main European courts of the time, the Portuguese Royal House sought in the workshops of Paris the most modern models and those of 'true fashion', in an effective renewal of the royal image of which Versailles was the supreme example, the place where inspiration was sought and, simultaneously, where recognition was required.

It was not merely by chance that the extremely precious box of gold and diamonds commissioned by King Joseph I of Portugal in 1756 and created in the workshop of Pierre-André Jacquemin, *joyaillier du Roy*, was also taken 'to Versailles to be shown to Madame de Pompadour'², as noted by the Portuguese ambassador Luís da Cunha. In addition to the panoply of objects available on the market, Paris showed enormous development in the field of publishing, with the printing of works of great value bound by the finest masters, as well as illustration plates.

It was in Paris, in 1724, that the Portuguese king John V entrusted to the *marchands-libraires* Jean and Pierre-Jean Mariette one of his most important commissions: collecting engravings of works by the great masters, to be brought together in one hundred and six volumes, richly bound by Padeloup, Louis XV's bookbinder.³

International recognition of the workshops and luxury boutiques in Paris was strongly driven by Louis XIV's patronage of the royal manufacturers, notably that of the Gobelins, an initiative with clear political meaning in affirming the image of the king's power. The 18th century was dominated by the traders of luxury goods, the *marchands-merciers*, who acted as true intermediaries between workshops and clients, influencing the development of taste in interior design, furniture, and in the paraphernalia of all types of ornamental objects, as well as in jewellery.⁴ Their entrepreneurial and creative spirit, associated with the main workshops of carpentry and artistic bronzes, and the silver and goldsmiths, left us an extraordinary legacy of the most diverse objects that adorned the interiors of the time, in particular because of the great diffusion of spaces with a more intimate use, such as small rooms and alcoves, as developed with Louis XV's renovations at Versailles,⁵ and which led to the design and production of countless pieces intended to decorate these spaces. The great tapestries and canvases that adorned the spectacular rooms of State now made way for small canvases, drawings and objects for obviously intimate enjoyment.

The almost inexhaustible range of works on the market is well illustrated by the case of Laurent Danet, *marchand-mercier* on rue Dauphine, supplier to Louis XIV, particularly of pieces made of hard stone mounted in precious metals, some of which can be admired in the Louvre. The *marchand* also negotiated upholstery, valuable fabrics, tapestries, oriental porcelains, old paintings, sculptures, clocks, chandeliers and jewels.⁶

Some images have become, in our day, true visual inventories of the luxury trade in 18th-century Paris. Watteau, in his canvas *L'Enseigne de Gersaint*, from 1721, depicted Edme François Gersaint's boutique, open to the street, with a profusion not just of old masters paintings, one of the trader's specialities, but also of mirrors with sophisticated carved frames, ostentatious clocks with bronze mounts in the 'Boullé' style, toilet sets and precious objects.⁷ This image was widely disseminated through the engraving by Pierre Aveline. Twenty years later, Gersaint was specialising in works of oriental provenance, following the tastes of his clients. The celebrated trade card that François Boucher etched in

- 8 Clara Serra, 'Mesa-secretária', in *O gosto «à grega»*, Lisbon, 2007, p. 268.
- 9 Béatrix Saule, 'Quand Versailles était meublé d'argen', in *Quand Versailles était meublé d'argent*, Paris, 2007, pp. 52-53.
- 10 Francis Watson, 'Introduction', in *Mounted Oriental Porcelain at the J. Paul Getty Museum*, 2000, Los Angeles, pp. 9-10.
- 11 Michel Beurdley, *Porcelaine de La Compagnie des Indes*, Office Du Livre, Fribourg, 1982, p. 76.
- 12 Stéphane Castellucio, 'Le Marchand Mercier Laurent Danet', p. 67.

1740 for his boutique 'A la Pagode', then in Pont Notre Dame, shows, in the centre, a lacquered cabinet, perhaps Chinese, amid a group of exotic and natural objects – shells, corals – a true cabinet of curiosities, not from the age of the discoveries, but from the 18th century.

The *marchands-merciers*' considerable ability to capitalise allowed them to import precious porcelains and lacquers from China and Japan, to commission silver dinner services or capricious furniture created by cabinet-makers, chiselled gilt-bronzes, and even plaques in Sèvres porcelain or hard stone, bringing together a group of manufacturers in the production of one single piece, which would not have been possible if the rigid rules of the guilds of highly specialised trades had had to be followed. Centuries of workshop activity were thus innovatively associated in works of immense visual appeal.

In the Gulbenkian Collection, the famous writing table by Martin Carlin, which combines bronze work with Sèvres porcelain plaques painted by Charles-Nicolas Dodin, perhaps made for the merchant Simon-Phillipe Poirer, is one of the finest examples of the creative labour of these agents of taste.⁸

One of the most notable areas of production bequeathed to us are the ceramics and oriental lacquers mounted in bronze. Given the rarity of silver and gold examples, which were mostly smelted or dismantled in the wake of the 1789 revolution, we are still left with a considerable collection of pieces with bronze mounts, which were already considered of great value at the time.

The French rediscovery of the art of the Far East, which spread slightly later throughout the rest of Europe, was in large part due to the impact of the two ambassadorial trips of the Kingdom of Siam, from 1684 and 1686. The latter was welcomed magnificently by Louis XIV in the Grand Gallery of Versailles, as recorded in a drawing by Charles de Brun, with even the decor specially prepared for the solemn reception, with pieces of silver furniture recorded for posterity by the engraver Jean Dolivar.⁹ The court was fascinated by the countless gifts of porcelains, most of them Chinese, lacquers and textiles.¹⁰

Chinese porcelain was already well known in France thanks to Portuguese trade with the Far-East. Paul Scarron's famous verses about the fair of Saint-Germain, written in the first decades of the 17th century, illustrate this well:

Méneez-moi chez les Portugais
 Nous y venons à peu de frais
 Les marchandises de la chine
 Et la porcelaine fine...¹¹

Chinese porcelains, especially monochrome pieces, such as the celadon examples, met with great appreciation in the 18th century, in particular because of the almost endless possibilities of decorating them with gilt and chiselled bronze.

In October 1750, Madame de Pompadour acquired from Lazare Duveaux, for the considerable sum of 3600 *livres*, four celadon porcelains vases, two horn-shaped and the others in the shape of fish adorned with gold gilt-bronze. The valuable celadon pieces, of which various examples are known, were immensely successful, with various examples including some in the shape of fish, generally carp. The set held by the Calouste Gulbenkian Museum is one of the most complete because of the presence of the central vase. A group of bronze-mounted celadon pieces, among them a carp, is depicted on the mantelpiece in the portrait of the well-known collector Baron de Besenval, painted at the end of the 18th century by Henri-Pierre Danloux (National Gallery, London).

The taste for mounted porcelains, although perhaps Europeanised, was hardly limited to the court of Versailles. As early as 1706, Laurent Donet was commissioning pieces of Chinese porcelain to be mounted in gilt-bronze and even in silver, for the Elector of Bavaria.¹² Certainly, and as was usual at the time, mounting in metal altered both the shape of the porcelains and their function: plates could be inverted and transformed into pot lids, two cups placed on top of one another could create a perfumer-burner and so on, in multiple combinations. The same Europeanising spirit prevailed with the use of oriental lac-

- 13 *Livre-Journal de Lazare Duvaux*, pp. 66 and 49.
- 14 Nuno Vassallo e Silva, 'Les commandes royales portugaises à Paris, au XVIII^e siècle', in *Le Commerce du luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 314
- 15 Augusto da Silva Carvalho, 'Um agente de Portugal em França, Francisco Mendes de Gois', in *Anais*, series II, no. 2, Lisbon, 1949, p. 228.

quer in pieces of furniture, where artistic bronze served to highlight the lines of the furniture, rising up the legs, outlining drawers and brass wedges, and to unify the disparate elements constituting it. One single work could combine panels of Chinese, Japanese and even French lacquer, like the 'verniss Martin', in the oriental taste. Imported works – such as coffers, desks or even lacquered screens – populated with animals, human figures, landscapes or architectural elements, such as pagodas, saw their panels dismantled and cut to make them narrower, their surfaces almost always given the curves typical of the furniture of the age.

Returning to the example of Duvaux, in May 1750, a golden age in terms of the taste for oriental lacquers, the *marchand* sold to M. de Belhombre a wardrobe in the form of a bookcase, its façades in wood from India, with doors of Japanese veneer in relief, decorated with gilt-bronze, for 600 *livres*. On 22 November the same year, the royal favourite received a lacquered chest of drawers with pagoda motifs, enhanced with gilt-bronze, for 2400 *livres*. That April, two lacquered screens with pagoda motifs had been acquired by M. Machard for 96 *livres*.¹³

Paris was not just supplying the court of Versailles – although some traders, such as Thomas-Joachim Herbert, still had a shop next to the Palace – but the whole of Europe.

Listing all the ruling houses with agents in Paris, or which made acquisitions during visits to the city, is a difficult task, because it includes the German Electors, the House of Braganza, the Kings of Sweden, Holland, Denmark, Turin and Naples, not forgetting the Court of the Romanovs. In Portugal, the Houses of Aveiro, Cadaval, Abrantes, Galveias are also worthy of mention, all clients of the main Parisian silver workshops, straying from the usual German workshops in Augsburg where, indeed, it is thought that King John V's dinner service had been commissioned.¹⁴ Sometimes it would be the representative of the Royal House, who tried as far as possible to satisfy their needs and tastes, not always successfully, as was the case with the Countess of Sardezas, who asked Francisco Mendes de Góis 'since when has it been the fashion in Paris for bearded creatures not to respond to ladies?'¹⁵

These commissions did not play an unimportant role: many influenced local production quite expressly, with workshops eager for new models to please growing clienteles, which resulted in the creation of a common ornamental trend throughout the European continent, which even reached North America, without, however, ceasing to express regional taste and sensibility.

The development of luxury trade in France in the 18th century makes a significant social and economic rupture with the past, but also more fundamentally, a symbolic rupture. It broke with the closed hierarchical organisation of the traditional workshops; the guild of the *marchands-merciers* allowed complete liberty in the nature of the merchandise in which they traded and reinforced the growing importance attributed to the consumption of luxury objects not just as an affirmation of power, but as something much more widespread and generalised in social terms. Splendours from a world in rupture that would culminate in the revolution of 1789 were projected throughout the following century by the mass production of luxurious objects.



fig. 20

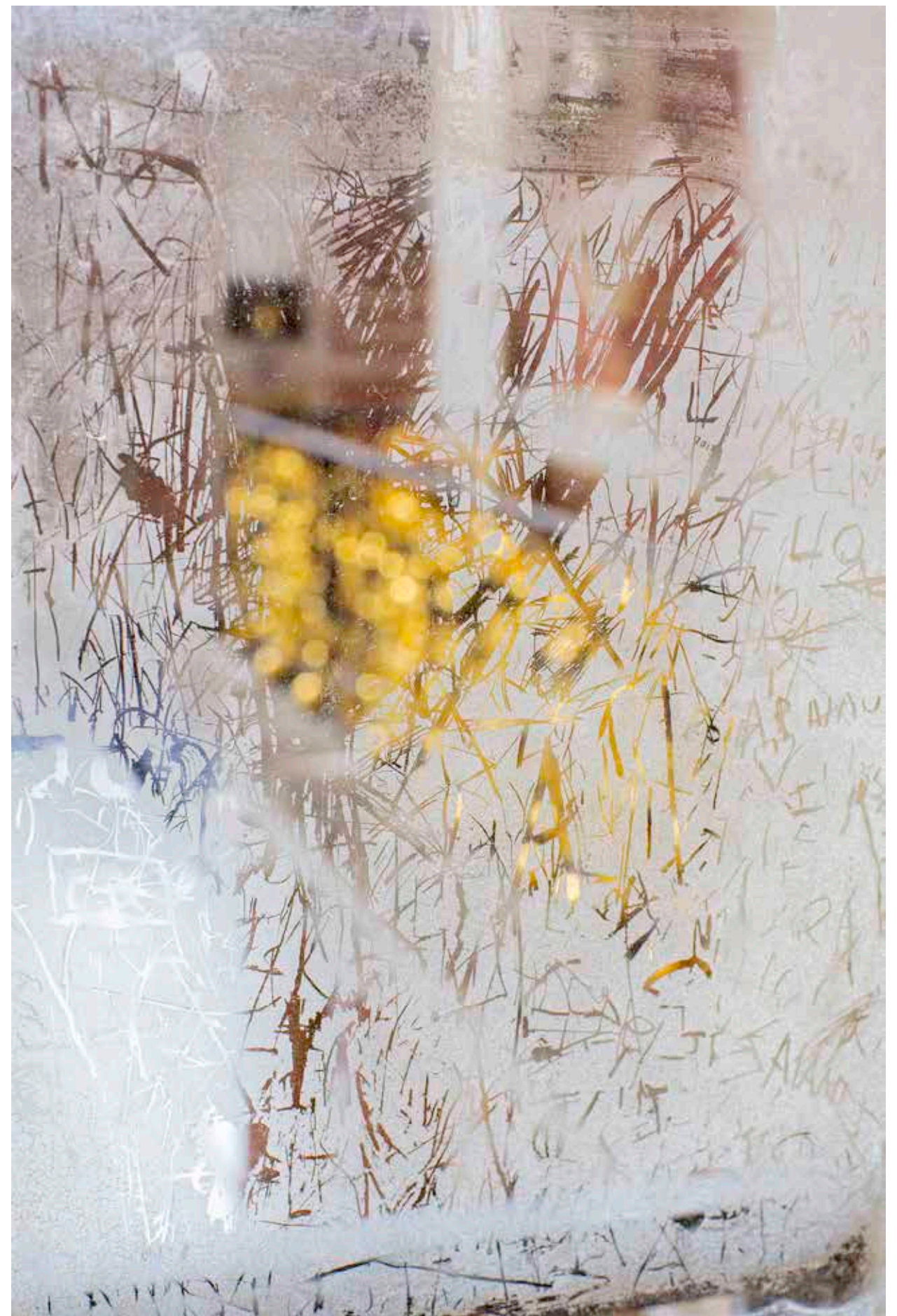


fig. 21

Fig. 1
Manuela Marques
Paravent
2016
165 x 110 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 2
Manuela Marques
Verre 2
2016
140 x 93 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 3
Jean-Marc Nattier (1685-1766)
Retrato do Marechal Duque de Richelieu /
Portrait of the Duke of Richelieu
França / France, 1732
Óleo sobre tela / Oil on canvas
239 x 179,5 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador /
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 96

Fig. 4
O Templo do Amor, Parque do Petit Trianon,
Versalhes / The Temple of Love. Parc du Petit
Trianon, Versailles
Postal ilustrado, reunido por Calouste
Gulbenkian, grande amante dos jardins
de Versalhes e dos seus «belos pássaros» /
Postcard amassed by Calouste Gulbenkian,
a great lover of the gardens and park of
Versailles, and of their 'beautiful birds'
Arquivos Gulbenkian /
Gulbenkian Archives – LIS00412

Fig. 5
Les plans, profils, elevations, des villes, et
château de Versailles, avec les bosquets et
fontaines, tels qu'ils sont a present ; levez sur
les lieux, dessinez et gravez en 1714 et 1715.
Dédiez au Roi. Ce qui s'observe lorsqu'on fait
voir les Bosquets et Fontainea par Ordre de
Sa Majesté.
Paris: Chez Demortain, [1716]
52,2 x 71,5 cm
Biblioteca particular de Calouste Gulbenkian/
Calouste Gulbenkian's private library
E-AAT 5

Fig. 6
Manuela Marques
Verre 3
2016
140 x 93 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 7
Manuela Marques
Verre 6
2016
140 x 93 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 8
Manuela Marques
Suivante
2016
73 x 48 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 9
Manuela Marques
Espace 1
2016
171 x 113 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 10
Manuela Marques
Espace 7
2016
171 x 113 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 11
Manuela Marques
Espace 3
2016
171 x 113 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 12
Manuela Marques
Reffet 2
2016
84 x 56 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 13
Manuela Marques
Reffet 3
2016
84 x 56 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 14
Manuela Marques
Lit Bleu
2016
165 x 110 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 15
Bernard (II) van Risen Burgh (mestre em/
master in 1730), atribuído / attributed
Escrivaninha / Writing desk
Paris, c. 1750
Carvalho, madeiras exóticas, laca e bronze /
Oak, exotic woods, lacquer and bronze
87 x 99 x 50 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador /
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 285

Fig. 16
Hubert Robert (1733-1808)
Le Tapis Vert
França / France, c. 1775-1777
Óleo sobre tela / Oil on canvas
67 x 102 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador /
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 626

Fig. 17
Manuela Marques
Or 5
2016
75 x 50 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 18
Manuela Marques
Or 2
2016
75 x 50 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist

Fig. 19
Autor desconhecido / Unknown author
Três jarras pisciformes /
Three fish-shaped vases
China, século XVIII / 18th century
Montagem / Assembly: Paris, c. 1750-1760
Porcelana *céladon* e bronze /
Céladon porcelain and bronze
33 cm x 16 cm (peça central / central piece);
33 cm x 17,5 cm (peças laterais / side pieces)
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador /
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 124A/B/C

Fig. 20
Jupiter en Raisin
Tapeçaria da armação / Tapestry from the set
Les Amours des dieux
segundo cartões de / after François Boucher
(1703-1770)
Beauvais, 1755
Lã e seda / Wool and silk
372 x 286 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador /
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 281

Fig. 21
Manuela Marques
Verre 1
2016
140 x 93 cm
Cortesia da artista/
Courtesy of the artist



Manuela Marques, Verre 7, 2016, 140 x 93 cm, Cortesia da artista/Courtesy of the artist