

JOANA VASCONCELOS NO PALÁCIO DA AJUDA: DISPOSIÇÕES DE MEMÓRIA COM COR E SOMBRA

Vítor Serrão

Professor catedrático e coordenador do Instituto de História da Arte
e da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

1. Uma Obra Indómita:

Impressões em Trans-Contexto

O Palácio Nacional da Ajuda acolhe a obra de Joana Vasconcelos. Durante cinco meses, a artista expõe cerca de quatro dezenas de peças num percurso que se desenrola, entre o inusitado e a provocação, pelos salões, escadarias e outros espaços no piso térreo e no andar nobre da antiga residência realenga. Trata-se, mais uma vez, de uma atitude desassombrada por parte da artista em oferecer às suas obras um diálogo aberto com os tempos da História: a sua linha vocacional reforça um acento pela integração (e pelo confronto) com espaços dotados de carga aristocrática e simbólica, tal como já ocorrera na exposição realizada no Palácio de Versalhes, França, em 2012.

O nosso olhar de fruidores divide-se entre o perscrutar de uma identidade patrimonial de rosto neoclássico, que respira memórias de fausto e nobreza antiga, e o fascínio por estes objetos invasores imaginados por Vasconcelos, que agora conquistam os salões da Ajuda. A artista cria as suas peças em materiais como rendas e tule, ferro forjado e plástico, tapeçaria e azulejo, boias e joalheria, garrafas e talheres, aço inoxidável e cristais, loiça e fãncaria – tudo sob gestos ritmados de agulha e dedal, *patchwork* e manufaturas populares... E também há *ready-mades* e instalações, por vezes mecanismos complexos, com movimentos induzidos, jogos de luz e cor ou motores rotativos (caso de *Jardim do Éden* [2007-13]), convidando à manipulação e ao deleite da descoberta.

Mas este olhar, só aparentemente dividido entre *tempos* distintos, torna-se unívoco a seguir ao primeiro momento em que as encantações se multiplicam e abrem um campo absoluto de coerência entre as várias seduções visuais, as remissões etnográficas e as pluralidades de leitura – uma unicidade porventura inesperada. E assim se percebe como este modo de apropriação estética de um *lugar com História* é, ele mesmo, uma metamorfose com significados múltiplos e símbolos postos em diálogo – seja, por exemplo, *Destinos Cruzados* (2012), colocada na Sala da Música, evocando nostalgias arcanas e eternas do “ser português”; ou *Alorna* (2013), na Sala Rosa, citação irónica da cerâmica das Caldas da Rainha e da produção regional; ou a tão provocatória *Tropicália* (2013), montada no Toucador da Rainha; ou, ainda, *A Noiva* (2001-05) a animar a grande Sala de D. João IV em comunhão certa com a pintura de José da Cunha Taborda alusiva à Restauração, passando pelo *glamour* de *Marilyn* (2011), que altera a

ambígua imponência oficial da Sala do Trono, senão também *Coração Independente Vermelho* (2005), que conquista a Sala de D. João VI e devolve vivência ao fresco histórico-mitológico de Arcangelo Fuschini que reveste o espaço, sugerindo novos discursos trans-contextuais. Uma palavra, ainda, para a *Royal Valkyrie* (2012), colocada no espaço das exposições temporárias, que foi antiga capela realenga, como se a divindade escandinava da lenda, miscigenada no seio do laboratório têxtil dentro da boa tradição familiar das terras de Nisa, se agigantasse num sonho de rainha perdida em olhar de quimeras...

A esta capacidade de sonhar (e de ironizar) da obra de Vasconcelos, acresce a capacidade de entretecer comprometimentos ideológicos, de assumir causas, razões de denúncia social e luta política – uma vertente indómita (que tem tanto de incómoda como de certa) onde reside, seguramente, muito do seu sucesso junto dos públicos dos nossos dias e explicará a vasta dimensão internacionalizada do seu trabalho.

2. Uma Obra de Paciência, em Confronto e Diálogo com o Espaço Áulico

Dizemos muitas vezes que a História da Arte mais não é do que a disciplina que busca reabrir diálogos com as obras, conversas que foram interrompidas pelas conjunturas do tempo e que, ao serem retomadas em novas circunstâncias, deixam perceber o seu sentido em função dos “pontos de vista” assumidos no ato de criação.

São, aliás, esses “pontos de vista” – como diria Aby Warburg em velhos textos fundadores da Iconologia – que aqui se confrontam, em lentas transmigrações de saberes, e de prazer, com o nosso olhar contemporâneo. Já Catherine Pégard, aquando da exposição no Palácio de Versalhes, observara a força dialógica da obra de Vasconcelos, que integra o espaço em moldes trans-contextuais muito fortes e que ultrapassa as fronteiras de um tempo preciso. Discutindo-se embora a oportunidade de uso do conceito de “neo-barroco” para “catalogar” as suas peças, tal como já foi sugerido por Jean-François Chougnat, Gilles Lipovetsky e outros críticos (elas seriam uma espécie de “Barroco permanente”, seguindo a conceção de Eugénio d’Ors...), nem por isso as inesgotáveis incursões da artista no reino da provocação e da malícia deixam de ter um saber de *arte sem-tempos*, à margem de rótulos estilísticos, que lhe fortalece as energias vitais: um saber antigo

com raízes vernáculas (portuguesas) e uma capacidade de aglutinar memórias ao substrato da *paciência*.

Será por tudo isto que vem à memória o que dizia Baltazar, personagem fictícia do *Quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell (1958), e alegado amigo do poeta Constantin Kavafy, a respeito da intemporalidade: “A única maneira de permanecermos fiéis ao tempo – escreve Baltazar – consiste em intercalar as realidades, porque em cada ponto do tempo as possibilidades são infinitas na sua multiplicidade. Viver (criar arte) é escolher. Reservar perpetuamente o nosso juízo, escolher perpetuamente”. Ou, como afirma ainda noutro lugar daquele conjunto de novelas: “A vida é breve, a arte uma longa paciência.”

Eis, assim, Vasconcelos mostrada em cores e formas, em atrevimentos e sedução, experiências abstratas, derivas *kitsch* e autocitações de propostas, retomas de temas que já se tornaram traços de identidade artística e ícones verazes da artista – um “claro-escuro” face a face com tapeçarias, vitrinas de pratas e porcelanas, paredes de estuques e frescos do século XIX que nos convida à descoberta da sua obra, que o mesmo é dizer, ao descobrimento da Ajuda, um dos mais emblemáticos e também mais desconhecidos e mal-amados monumentos da paisagem patrimonial de Lisboa.

Eis que se cruzam assim, num processo de *nachleben* tão caro a Warburg, *camadas de tempo* distintas, citações de formas aparentemente dissonantes, mas afinal consistentes, criando objetos que fazem sentido através das pontes em que se articulam todos os discursos plausíveis. Este é, portanto, o aparente paradoxo: percebemos melhor o *monumento* que é o Palácio Nacional da Ajuda, com as suas luzes vivas (algumas obras-primas desde sempre reconhecíveis como tal, caso das de Joaquim Machado de Castro, estatuário à *la grande maniera romana*) e os seus espaços de sombra (muitas das coleções e campanhas decorativas que persistem desapreciadas), perscrutando o trabalho de Vasconcelos, que aqui se oferece ao nosso descobrimento. Percebemos com maior clareza os fios temáticos destas peças, situados entre uma estética que se alimenta da cultura popular e a sofisticação extrema, disponibilizando-nos a contextualizar o espaço arquitetónico neoclássico em que elas se abrigam.

3. Arte que se Apropria do Tempo Histórico e Multiplica “Pontos de Vista” Cáusticos

Não terá sido tarefa fácil para Vasconcelos responder ao convite para intervir na complexidade e frieza grandiloquentes do Palácio Nacional da Ajuda. A intromissão das suas peças no percurso dos visitantes passa por um reconhecimento trabalhoso do *espírito do lugar*, que só verdadeiramente se pode sentir caso se descubram as valências do espaço emprestado...

Urge, portanto, descobrir a Ajuda, atenuar essa primeira imagem, que oferece aos lisboetas e ao público, de ser um monumento *difícil*, espaço sombrio e inacessível, elitista e fechado e, por alguma maneira, nunca ultimado (que a própria família real troca por Queluz), a fim de se entenderem melhor as suas valências artísticas. Afinal, a história do monumento está escrita e investigada no essencial: Ayres de Carvalho publicou um livro incontornável, *Os Três Arquitectos da Ajuda* (1976), que documenta as vicissitudes por que a obra passou. A construção remonta a 1795 e teve fases funestas num processo nunca verdadeiramente ultimado. Tudo começou com um incêndio, como lembra a propósito José-Augusto França noutro livro de referência, *A Arte em Portugal no Século XIX* (1967): em 1794, ardia a Real Barraca da Ajuda, espaço que albergara a corte desde o fatídico sismo que assolou Lisboa em 1755, e o velho arquiteto Manuel Caetano

de Sousa projeta a obra de um palácio, considerado todavia desproporcionado, e excessivo de ornamentos, o que levou à rápida substituição do programa, facilitado pela morte, em 1802, daquele que fora o “último dos arquitetos pombalinos, homem de estilo arcaizante, que enterra consigo uma época e um gosto.”

A retoma do projeto, a cargo de José da Costa e Silva e do genovês Francesco Saverio Fabri, seguiu fielmente o Neoclassicismo, numa definição de gostos que, citando ainda França, se mostra “mais civil, ou mais cívica e, portanto, mais moderna de residência régia”. A obra reinicia-se em 1802 com direção desses dois arquitetos da “nova geração” e, em poucos anos, assume-se “o primeiro grande monumento nacional em que as formas do academismo neoclássico se vieram impor (...): o monumento em si, tal como podemos apreciá-lo hoje (apesar de inacabado), oferece uma definição de neoclassicismo italianizante que em parte alguma do país tem tão segura expressão.”

Vasconcelos percebeu as *nuances* que determinam as várias fases da construção régia e é, por isso, que a sequência das obras expostas segue um *accrochage* em que o discurso proposto acentua as valências plurais dos salões, ora neoclássicos, ora ainda de um barroquismo anacrónico, ora já de ressonâncias românticas, ora de estereis revivalismos cosmopolitas. Eis o exemplo de *Coração Independente Vermelho* enfrentando o mal-amado fresco de Arcangelo Fuschini – pintado em 1828, mandado cobrir em 1862, alvo de casual “redescoberta” em 2008, recém-restaurado em 2010 e, finalmente, devolvido ao olhar dos visitantes, sem contudo atenuar as impressões de fragilidade academizante que se lhe atribui – e contribuindo para apaziguar os olhares, acentuando um forte “testemunho feminino” que se adequa às ninfas fantasistas e às damas de corte retratadas a acompanhar Neptuno no triunfo do regressado D. João VI e da família real. Se “as pinturas que restam na Ajuda são duras, de desenho estereotipado, colorido incerto, sem inteligência”, como disse França reportando-se a nomes como o de Fuschini, o acento dialogal que decorre desta exposição parece devolver a estas obras um interesse esquecido através de um olhar cúmplice, que nos faz descobrir ironias e sentir a bitola de possibilidades amparada pelo reconhecimento possível de um gosto oficial em tempos de crise.

O Palácio Nacional da Ajuda foi mal-amado durante muito tempo. Continuamos a vê-lo como sede de organismos estatais ligados aos museus e ao património cultural. Esquecemo-nos, porém, que ele foi *moderno*, na medida do possível no Portugal de alvares de Oitocentos: o “mau gosto alemão” (como se caricaturava o *rocaille* do tempo de D. José) foi aqui em definitivo enterrado, sintetizou-o bem França ao lembrar justamente as novas referências que a Ajuda incorpora, sejam o espírito do palácio real de Caserta, em Nápoles (começado com desenho de Vanvitelli), que deixou em Costa e Silva uma “impressão inolvidável”, seja o cruzamento dessa influência napolitana com as que decorrem do gosto da arquitetura *palladiana* de Veneza.

E eis que Vasconcelos sublinha essas impressões e cruzamentos de estilos em peças icónicas do seu caminhar como, por exemplo, o *Coração Independente Vermelho*, com que a nobre Sala de D. João IV se confronta e alia. Neste caso, mais que adequado, é sublime o cruzamento enquadrante com a pintura mural de José da Cunha Taborda dedicada à *Aclamação de D. João IV* (onde França vislumbra a influência francesa de F. A. Vincent e deixa a impressão de que este foi o mais atualizado dos pintores aqui operantes, bem como que foi à sua militância liberal que se deveu o seu apagamento face aos artistas favoritos nas encomendas de corte).

4. Arte com Destinos Cruzados:

Auras e Paraísos de Corações e Valquírias

Tarefa difícil era, à partida, enfrentar e afrontar estas paredes áulicas de austera vivência e estes espaços requintados de decoração aristocrática, na maioria dos casos marcados por um gosto revivalista, fruto de sucessivas remodelações. A estrutura idealizada da Ajuda é, ainda assim, imponente, mesmo apesar dessa grandiloquente frieza que se lhe critica resultante de um racionalismo programático que a longa conjuntura da construção prejudicou – e que com o Romantismo muito se vituperou: “grande e triste inutilidade”, chegou a escrever o conde Raczyński, em 1846, a respeito da Ajuda...!

O olhar-outro que esta exposição convida a disponibilizar é também uma janela de oportunidade para se ver a Ajuda sob outra perspetiva. Percebe-se a qualidade do projeto, de muitas das esculturas, tapeçarias e frescos; e percebe-se, sobretudo, como as vicissitudes políticas, interrompendo as obras por várias vezes, foram introduzindo e alterando gostos, perdendo “unidade e autoridade normativa” – e disso o conjunto se ressentiu... As obras, que seguem curso rápido, interrompem-se em 1807 com a invasão francesa de Junot e a partida da família real para o Brasil; retomam-se em 1813, já morto Fabri, com direção do arquiteto António Francisco Rosa e com decoração de salões; e, à chegada da corte vinda do Rio de Janeiro, em 1821, estava no essencial concluída, ainda que “longe de dar habitação”. É com a regência da infanta Isabel Maria, após a morte de D. João VI, e sob o regime da Carta Constitucional de D. Pedro IV, que as obras se cumprem, ainda que nunca ultimadas na fachada poente e na ala norte, sendo definitivamente suspensas em 1833 (estando já a corte em Queluz).

É neste cenário neoclássico de sombras, com cheiros de decadências arcanas e nostalgias de reis depostos, que os corações rubros, as valquírias, os sardões, as rendas, as instalações-máquinas e outras formas auráticas de Vasconcelos se confrontam – e se diluem, mastigando-se com estes interiores do século XIX que os lisboetas continuam a conhecer tão mal. Por isso, a exposição é um entretecer de destinos cruzados: revelando-se, a obra da artista convida a descobrirem-se, também, as inesperadas competências do Palácio Nacional da Ajuda: sejam, por exemplo, as pinturas murais de Cunha Taborda e Cyrillo Volkmar Machado; as séries de tapeçarias, as porcelanas, o mobiliário, a pinacoteca (que inclui mesmo dois *incêndios* de Diogo Pereira e uma *Santa Face* de El Greco!); e a escultura da “escola” de Machado de Castro. É poderoso o acento discursivo que, com a intervenção de Vasconcelos, acentua o efeito cenográfico das alas palaciais, muito em especial o monumental vestíbulo com vinte e cinco esculturas, nove delas de Joaquim Machado de Castro e do seu “laboratório” (concebidas logo em 1802), outras de epígonos e, ainda, de João José de Aguiar (um bolseiro de Pina Manique em Roma, onde foi discípulo de Canova, que é autor do *Anúncio Bom*, talvez a melhor peça neoclássica do conjunto da Ajuda, já marcado por inflexões de outras origens).

Na sua busca de uma iconografia ancorada em sinónimos de identidade e camadas de saberes, Vasconcelos segue, como o mentor da *Arte Povera*, Michelangelo Pistoletto, uma espécie de demanda com vista ao redescobrimento do *outro*, numa reequação crítica da sociedade contemporânea e dos seus cancros (consumismo estéril, preconceito social, novos fascismos) e na senda de uma espécie de *Terceiro Paraíso*, um novo signo de *infinito*. Este conceito parece interessar à artista, bem como o de *aura*, formulado por Walter Benjamin. Esta noção, aliada a outras como as de *singularidade* e de *imagem dialética* (modo de analisar a História global enquanto processo

transformador e não mera evolução linear e positivista), aplica-se bem à visão transmemorial da obra da artista: “A singularidade é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Esta tradição, ela própria, é algo de inteiramente vivo, de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga de Vénus, por exemplo, situava-se num contexto tradicional diferente para os Gregos, que a consideravam um objeto de culto, e para os clérigos medievais, que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma era a sua singularidade; por outras palavras, a sua *aura*.”

Esta dimensão *aurática* está patente, de modo visível, em muitas esculturas e instalações de Vasconcelos. Os mecanismos paragonais de gosto e repulsa, de vanguarda e massificação, de deriva repressiva e rutura, perpassam pela sua obra e será por isso, também, que a proclamação que a artista faz de valores identitários e patrimoniais, no modo quase militante como os encara e enuncia, causa alguma perplexidade entre determinadas elites inseridas no meio artístico da contemporaneidade doméstica – mas a verdade é que tal afirma também, por antítese, um vasto espaço de receção internacional.

5. Nas Origens Era a Terra:

a Prática Artesanal como Alquimia

Nas origens de Vasconcelos está o “saber fazer”: o sabor das coisas simples que se revelam grandiloquentes e que foram nascendo, fruto de um diálogo em coletivo, a partir de memórias culturais e reminiscências de patrimónios arcanos. Este *modus operandi* remete seguramente para Marcel Duchamp, como tem destacado Miguel Amado, até no poder de imaginação em que a artista atinge maestria e com o qual as esculturas ganham nome certo. Mas “mesmo a displicência de Duchamp não esconde o que Joana Vasconcelos manifesta exuberantemente: o jogo com a capacidade de jogar de quem vê as peças e ri, como o artista se riu quando teve a ideia delas”, disse Raquel Henriques da Silva, para quem esta obra projeta, sobretudo, “um conceptualismo carregado de afetividades que questiona o carácter sacral e auto-suficiente com que grande parte da arte se apresenta no espaço social que é a exposição.”

Nas origens está a *meticulosa tradição secular da oficina* – ou, mais do que isso, o “*manufaturar com poesia*”, como a artista se pronuncia a respeito deste seu lento processo de criação. Visita-se o espaço de trabalho de Vasconcelos na Rocha do Conde de Óbidos, em Lisboa, um lugar de efervescentes atividades onde vários trabalhadores-artistas em permanência coabitam com muitas outras pessoas, em zonas de labor operário, com estaleiros especializados, a que se acrescenta a biblioteca de uso, o escritório que gere as encomendas, a administração que articula etapas e funções precisas e até o refeitório da comunidade em que se priva e se discute. Estamos perante um conceito de *laboratório* de arte que acentua este estatuto coletivo de *operários da memória* estruturados sob uma *regra* (tal como a velha organização de um mester), e que conduz ao primado das “*ideias*” motrizes da criação que aí se elaboram.

Pode especular-se sobre até que ponto este tipo de *atelier*, em que a responsabilidade coautoral dos participantes é assumida por inteiro, entronca numa tradição medieval do trabalho de artesãos e artistas onde o anonimato imperava e disciplinadas regras corporativas marcavam a conduta. Mas a verdade é que, se era assim por toda a Europa do Românico e do Gótico, de certa maneira continuou a ser também após o século XVI, pois a própria assunção do conceito da *liberalidade* e individualidade artísticas, com o Renascimento, só epidermicamente alterou esse modo de subsistência no trabalho da arte. Os melhores pintores e escultores portugueses do tempo de D. João III regiam-se por uma

atividade muitas vezes diluída em coletivismos de “parceria” e, com o Barroco, esse *modus operandi* com laboratórios permanentes de discipulado não deixou de se manter em casos de grandes oficinas inundadas de encomendas: eram os estaleiros de pedreiros e marmoristas que trabalhavam para o arquiteto João Antunes; ou a oficina do *fa presto* Bento Coelho da Silveira, pintor de D. Pedro II; ou a fábrica barroca do pintor de óleo e azulejos António de Oliveira Bernardes; ou, já no fim de Setecentos, o prolixo “laboratório” de Machado de Castro.

Nesse modo tradicional de investigação, conceção e execução faseada se integra a prática de Vasconcelos. É por isso que existe, na sua obra, uma primeira dimensão, incandescente, que busca as raízes nas artes vernaculares do país profundo, sejam a talha dourada dos retábulos de igreja e os reflexos da policromia e do azul-branco do azulejo dos séculos XVII e XVIII, seja a vertente “chá” da construção tradicional, seja o rendilhado dos têxteis em jogos de sedução decorativa, sejam as modulações da terracota e do esgrafito popular. Mas se essa primeira dimensão explica as origens, os percursos e a identidade (os estilemas, digamos assim), não explica a *força* da obra que temos diante dos nossos olhares, que é fruto da *experiência*: é aqui que começa o desafio das possibilidades de intervenção, a senda de novas cenografias, o uso da monumentalidade, o jogo sinuoso dos rendilhados anunciando citações discerníveis, a provocação dos discursos, a busca da exatidão para assumir grandes causas na *política* (a denúncia da xenofobia e da homofobia, por exemplo) e na *cultura* (a salvaguarda dos patrimónios artísticos ameaçados e o convite à sua plena fruição) – para, numa palavra, afirmar (reconfigurar), como artista, o seu *território das artes*.

6. A História da Arte Face a Estas Esculturas e Instalações e à Sua Insubmissão, Desconforto, Mordacidade e Causas

Volta-se ao terreno da História da Arte e pergunta-se: quais as aspirações e obscuros desígnios de uma criação como esta, em busca das luzes – e da luz? Eis um trabalho longo e paciente, como o trans-tempo que se enfrenta com toda a bravura do mundo: como escreveu Lawrence Durrell, e já se citou, “a vida é breve, a arte uma longa paciência”.

As instalações de Vasconcelos aparentam ser, por vezes, paisagens vivas, quase como uma variação do conceito renascentista de *ars naturans*, adequado à busca mítica do *locus amoenus*, mas também aí a tradução se faz através de uma carga político-ecológica de denúncia,

espécie de *non-site* em que diversos signos se sobrepõem e miscigenam, juntando impressões de muitas paisagens reais para o espaço de um salão ou uma galeria (já se viu tal suceder na exposição no Palácio de Versalhes). Este tipo de conceção animista (ontológica), atuando sobre o mundo globalizado, define uma das linhas mestras da produção da artista e revela o que a sua obra nos traz de perene: a impressão renovada de práticas simples, as ferramentas do trabalho rural e da indústria, os modelos da oficina, o cheiro da terra, as cores da natureza, os temores ancestrais, a capacidade de rir com a tateabilidade dos elementos essenciais – um movimento contínuo que se desenha, algures entre o efémero e o inesgotável, a fortalecer o discurso das formas.

Retoma-se a vocação e a justificação da História-Crítica da Arte, buscando sentidos, lastros de memória, todo um território em que a arte e a sua História se continuam a fundir como uma necessidade vital – é assim também com as peças de Vasconcelos... O tratadista Francisco de Holanda chamou a esse campo o *das Águias*; Arthur C. Danto chamar-lhe-ia *Mundo da arte*; eu gostava de reivindicar mais a sua dimensão de *Antropologia das artes*, pois o que mais importa, sempre, é saber apreciar as produções e as valências estéticas dos homens e das mulheres como seres criadores e fruidores.

Não são de rosas, naturalmente, estes tempos de globalização. Numa era como a nossa, em que existem perigos de os indivíduos se aproximarem da indiferença e de uma espécie de esquecimento global, urge dar sentido a tais atividades, e aí está a arte como elemento de eloquência por inteiro, e aí estão as disciplinas que a estudam, como a História, a Estética, a Antropologia ou a Sociologia, cujo *métier* é justamente saber explicar (tanto ou mais do que saber descrever) o sentido profundo encerrado nos seus objetos de análise, isto é, a trans-memória acumulada nos traços vivos da produção cultural. Por isso, o *olhar iconológico* reassume uma importância crescente na *praxis* dos historiadores de arte, que perscrutam as obras, e a sua articulação com a *fortuna crítica* (no seu sentido mais positivo e menos positivista) passa a ser, cada vez mais, um campo de estruturação a cumprir de modo sério e responsável. É por tudo isto, também, que a produção de Vasconcelos assume uma maior visibilidade, no seu afã de se descobrir por inteiro, ao mesmo tempo que consegue dissolver-se em espaços do património histórico como é o Palácio Nacional da Ajuda, oferecendo-lhe novos sentidos.

BIBLIOGRAFIA

SOBRE O PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

ATAÍDE, Manuel Maia [coord.], *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, Tomo III. Lisboa: [s.n.], 1988

CARVALHO, Ayres de, *Os Três Arquitectos da Ajuda: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1967

GODINHO, Isabel Silveira; FERREIRA, Maria Teresa Gomes, *Porcelana Europeia: Reservas do Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987

GODINHO, Isabel Silveira, *O Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1987

RODRIGUES, Ana Duarte; *et. al., O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012

SANTAN, Maria Manuela A., *As Tapeçarias da Casa Real Portuguesa em Setecentos: A Colecção do Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de Mestrado.

ZAGALLO, Manuel C. de A. Cayolla, *Palácio Nacional da Ajuda: Roteiro*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1961

SOBRE TEORIZAÇÃO DA ARTE

BELTING, Hans, *L’Histoire de l’Art Est-elle Finie?*. Paris: Jacqueline Chambon, 1999

BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água, 1992

BOLVIG, Axel; LINDLEY, Phillip [eds.], *History and Images. Towards a New Iconology*. Turnhout: Brepols, 2003

DANTO, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998

FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o Ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000

HOBBSAWM, Eric, *Atrás dos Tempos: Declínio e Queda das Vanguardas do Século XX*. Porto: Campo das Letras, 2001

PISTOLETTO, Michelangelo; VATTESE, Angela, *Michelangelo Pistoletto: lo Sono l’Altro*. Turim: Galleria Cívica d’Arte Moderna e Contemporanea, 2000

SERRÃO, Vítor, *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa*. Lisboa: Cosmos, 2007

WARBURG, Aby, *The Renewal of Pagan*

Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance.

Los Angeles: Getty Trust Publications, 1999

SOBRE JOANA VASCONCELOS E A SUA OBRA

AMADO, Miguel, “Ponto de Encontro ou o Regresso da Arte do Real”, in AMADO, Miguel; LEBOVICI, Elizabeth; ZAYA, Octavio, *Joana Vasconcelos: Sem Rede*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2010

CHOUGNET, Jean-François, MÃE, Valter Hugo, LAMARCHE-VADEL, Rebecca, *Joana Vasconcelos: Versailles*. Paris: Skira Flammarion; Lisboa: Leya, 2012

LIPOVETSKY, Gilles, *et. al., Joana Vasconcelos*.

Porto: Livraria Fernando Machado, 2011

OUTRAS FONTES

DURRELL, Lawrence, *Quarteto de Alexandria*.

Lisboa: Ulisseia, 1991

AGRADECIMENTOS

A Joana Vasconcelos e a Miguel Amado, bem como a Lúcio Moura e restante equipa da artista, pelo convite. A Luís Urbano Afonso, a Isabel Silveira Godinho e a Maria Adelina Amorim, por sugestões. A José-Augusto França, com quem discuti o Palácio Nacional da Ajuda tomando café no largo mágico do Jardim da Estrela.