"EXCELLENTES REPRODUCÇÕES DE TRABALHOS ANTIGOS EM MARFIM". OS *FICTILE IVORIES* DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

"EXCELLENT REPRODUCTIONS OF ANCIENT IVORY CARVINGS". THE *FICTILE IVORIES* FROM THE MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

André das Neves Afonso
MNAA, Assistente das coleções de Ourivesaria e Joalharia; CIEBA, ULisboa,
andreafonso@mnaa.dgpc.pt

RESUMO

As reproduções de objetos artísticos em gesso, galvanoplastia ou fotografia assumiram-se como instrumentos fundamentais no quadro da museologia da segunda metade do século XIX, mais especificamente no contexto das práticas colecionísticas, expositivas e pedagógicas dos museus de artes ornamentais, industriais ou decorativas. A Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) formará coleções desta natureza, seja para fins de ensino académico ou fins museológicos. No presente texto debruçar-nos-emos em torno de uma coleção inédita de trinta e duas peças em gesso que reproduzem placas de marfim esculpido – os designados *fictile ivories* –, atualmente no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), e que resultam de uma importante oferta do South Kensington Museum de Londres, em 1866, à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Analisaremos o fenómeno da importância internacional das reproduções, a oferta realizada pelo museu londrino, a especificidade dos *fictile ivories* neste âmbito e, considerando as limitações de uma investigação ainda em curso, apresentaremos alguns dados de caraterização desta coleção.

PALAVRAS-CHAVE

Fictile ivories | Reproduções | Museu Nacional de Arte Antiga | Academia Real de Belas-Artes de Lisboa | South Kensington Museum

ABSTRACT

Reproductions of artistic objects in plaster, electrotype or photography were considered as fundamental instruments in the museology of the second half of the 19th century, more specifically in the context of the museums of ornamental arts and in their role in collect, display and education. The Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) will form collections of this nature, whether for academic teaching or museological purposes. In this paper we will focus on an inedited collection of thirty-two plaster casts that reproduce carved ivory plaques – the designated *fictile ivories* –, currently in Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) collection, and that result from an important offer of the South Kensington Museum, in London, in 1866, to the Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. We will analyze the phenomenon of the international importance of reproductions, the offer made by the London museum, the specificity of *fictile ivories* in this context and, considering the ongoing research, we will briefly characterize this collection.

KEYWORDS

Fictile ivories | Reproductions | Museu Nacional de Arte Antiga | Academia Real de Belas-Artes de Lisboa | South Kensington Museum

PREÂMBULO

"Why does the Museum have copies, and why is so much space devoted to their display?" (Patterson e Trusted, 2018: 17). Esta é uma questão que certamente ocorre a quantos se deparam com determinados objetos existentes em diversos museus e coleções. Mas é, também, uma questão que, embora complexa, com relativa normalidade se contextualiza considerando o ambiente educativo, a cultura artística e algumas das práticas implementadas por aqueles que construíram a museologia de Oitocentos. É também uma questão que, devidamente refletida e projetada, deverá promover a revalorização dos acervos históricos de reproduções de obras de arte (gessos, galvanoplastias, fotografia), seja pelos seus proprietários ou administradores (museus, instituições de ensino, colecionadores), seja pela comunidade científica e museológica.

É precisamente neste âmbito que surge o presente artigo, onde procuraremos analisar de uma forma contextualizada uma coleção de trinta e duas reproduções em gesso de placas de marfim esculpido – os designados *fictile ivories* – pertencente ao acervo do MNAA. [1]

E o que são os *fictile ivories*? O termo *fictile* provém do latim *fictilis*, que se relaciona com algo feito em terra ou argila por um oleiro; um objeto de cerâmica; algo maleável ou capaz de ser moldado (cf. Rufus-Ward, 2016a: 61). A designação *fictile ivory* reporta-se assim, etimologicamente, à matéria com que eram feitas as referidas reproduções – *gesso de Paris* devidamente tratado, simulando a cor e materialidade do marfim –, ainda que, já desde o século XIX, sirva sobretudo para classificar e denominar uma tipologia muito específica de reproduções em gesso de placas de marfim esculpido (placas únicas, dípticos, trípticos, encadernações de livros, faces de cofres, etc.) de cronologias que vão do século IV ao século XVI. A sua relevância histórica, cronologicamente bem balizada, é apenas passível de se compreender no quadro de um fenómeno mais global relacionado com a importância e com as diversas potencialidades das reproduções artísticas em contexto museológico.

A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DAS REPRODUÇÕES NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO INTERNACIONAL

Se a existência de acervos de reproduções – nomeadamente gessos – era já uma constante no ensino académico de belas-artes nos séculos anteriores, no século XIX intensificam-se como nunca antes as práticas pedagógicas da cópia a partir de reproduções das grandes obras escultóricas, arquitetónicas e ornamentais da Humanidade, ao mesmo tempo que, sobretudo a partir de meados desta centúria, se observará a formação de relevantes e representativas coleções principalmente no âmbito da atividade dos museus ligados às artes ornamentais, industriais ou decorativas. O Victoria and Albert Museum, fundado em 1852 sob a designação de *Museum of Manufactures*[2] e associado à *Government School of Design*, configurar-se-á como o grande centro criador, dinamizador e *exportador* de práticas museológicas com vista à qualificação do desenho aplicado à produção das diversas indústrias artísticas. De facto, no contexto da *Great Exhibition of Works of Industry of all Nations*, realizada em Londres em 1851, gerou-se uma intensa discussão interna em torno da medíocre qualidade estética a que tinham chegado os produtos artísticos ingleses (cf. Patterson, 2012: 62), inserindo-se a criação do museu e de toda uma rede nacional de *schools of design* numa estratégia para solucionar o problema então identificado. Aqui, as coleções museológicas, formadas por objetos de produção antiga e moderna, desempenharão uma função significativa e essencialmente útil e prática – não necessariamente estética ou contemplativa –, servindo de enciclopédia visual do *bom gosto* e do ornamento para o público do museu, para estudantes e artistas e artesãos ligados às indústrias artísticas, procurando qualificar, assim, o gosto de quem

1 Pelas diversas e importantes colaborações, não podemos deixar de agradecer a Benedetta Chiesi, Emile van Binnebeke, Helen Rufus-Ward, Júlia Papp, Luísa Penalva, Maria João Vilhena de Carvalho, Pedro Gaurim Fernandes, entre outros.

2 E à qual se seguiriam as designações de *Museum of Ornamentel Art*, em 1853, e de *South Kensington Museum*, em 1857. Em 1899 tomaria a atual nomenclatura: *Victoria and Albert Museum*.

consumia e de quem produzia e, em última instância, o estatuto e condição do objeto de arte industrial. Esta ideia eminentemente utilitária e prática das coleções ficou soberbamente traduzida nas palavras de Henry Cole (1808-1882), primeiro diretor do museu de South Kensington:

> "People are still apt to look at Museums as mere collections of things 'rare and curious', things for learned people only, for rich people only ; for dillettante only. Prince Albert and his followers looked at them from a very different point of view – the point of view of Science and Art applied to productive industry. What does the architect do who wants to learn his profession? He looks at buildings. What did Flaxman do when he applied himself to pottery? He studied Greek pottery. What did Herbert Minton do to get a rank for his manufactures, which compete successfully with Sèvres? He collected and studied the masterpieces of Sèvres. Why is Mr. Phillipps, the jeweller, trusted to set jewels with good taste? Because he studied the ancient and mediaeval models" (Cole,1873: 913).

Deste pensamento de Henry Cole destacaríamos a missão pedagógica que o eminente museólogo atribuía aos museus, nomeadamente através do papel desempenhado pelos bons modelos *artísticos* enquanto elementos de estudo e, consequentemente, de qualificação das indústrias artísticas. Neste mesmo ambiente cultural, as reproduções de objetos de arte – sobretudo em gesso, galvanoplastia ou fotografia – conviverão sem qualquer mácula juntamente com objetos *originais*, como atestam as políticas de incorporação definidas pelo museu londrino desde a sua génese: "Original works are to be obtained as far as possible, but where this would seem to be impracticable, the system hitherto pursued of representing the finest know examples by electrotypes, casts and drawings will be followed… fully to illustrate human taste and ingenuity" (*apud* Grant e Patterson, 2018: 22). As reproduções poderiam também ajudar a colmatar, sem grande dificuldade, determinadas lacunas existentes nas coleções, permitindo apresentar de uma forma mais completa e comparada a evolução estilística e ornamental de uma determinada disciplina artística, num único espaço, num único museu; permitiriam, ainda, disponibilizar ao público reproduções de objetos normalmente inacessíveis, porque geograficamente distantes, pertencentes a tesouros de igrejas, a coleções reais ou a colecionadores particulares; ou, ainda, poderiam circular por várias escolas e museus de província, cumprindo, de uma forma mais abrangente, o seu desígnio instrutivo. É nesta lógica que o South Kensington Museum promoverá, por exemplo, a reprodução em gesso do *Pórtico de la Gloria* da catedral de Santiago de Compostela, em 1866 (cf. Borges, 2018: 46-51); incumbirá Charles Thurston Thompson (1816-1868) de realizar uma campanha fotográfica em Portugal em torno de monumentos nacionais e de objetos das coleções reais, em 1866 (cf. Fontanella, 1996; Xavier, 2014: 263); ou lançar-se-á num grande e ambicioso projeto, em 1880-1881, para executar moldes de mais de trezentas peças de ourivesaria de coleções imperiais, monásticas e particulares russas para produção de galvanoplastias (cf. Grant e Patterson, 2018: 117-127).

Estas práticas promoverão a criação de diversos museus diretamente decalcados do modelo britânico e inspirarão a atividade de muitas outras instituições museológicas, académicas e patrimoniais. Significativa importância nesta dinamização internacional terá a célebre *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefit of Museums of all Countries*, idealizada por Henry Cole e assinada por diversos príncipes de várias casas reinantes europeias, reunidos em Paris, em 1867, no contexto da *Exposition Universelle d'Art et d'Industrie*, onde se afirmará "troughout the world every country possesses fine Historical Monuments of Art of its own, which can easily be reproduced by Casts, Electrotypes, Photographs, and other processes, without the slightest damage to the originals […]. The knowledge of such monuments is necessary to the progress of art, and the reproductions of them would be of a high value to all museums for public instruction" (cf. *Inventory*, 1869: iii). Mas o cerne ideológico de todo este projeto residirá, sobretudo, na tentativa de implementação, por Henry Cole, de um sistema de intercâmbio internacional de reproduções de obras de arte, oficializando e exponenciando universalmente, em certa medida, as práticas já desenvolvidas pelo South Kensington Museum, bem como por outros museus e instituições de ensino artístico e industrial. Assim, e do ponto de vista operacional, é proposto que cada país forme uma Comissão com o intuito de obter reproduções para os museus nacionais e que essa Comissão se corresponda e troque informações com as congéneres estrangeiras de forma a facilitar a aquisição a custos moderados ou o intercâmbio

de objetos. Muitos dos objetivos desta Convenção serão efetivamente aplicados por diversas nações, abrindo-se portas ao desenvolvimento de importantes relações institucionais e à formação e enriquecimento de diversos acervos de reproduções.

FICTILE IVORIES. ESPECIFICIDADES DE UMA CATEGORIA DE REPRODUÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS

Considerando as diversas tipologias de reproduções artísticas, os *fictile ivories* configuram-se como uma categoria muito específica que terá um grande desenvolvimento a partir da década de 1850, ainda que tenham existido casos no século XVIII em que se procurou obter, sobretudo para efeitos de estudo, reproduções em gesso de determinadas placas ebúrneas, como foi o caso concreto do padre e estudioso florentino Anton Francesco Gori (1691--1757), autor da obra *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum* (1759), considerada como o primeiro estudo sistemático sobre marfins (Chiesi, 2016: 29). De facto, é muito interessante notar que o desenvolvimento do fascínio por estas reproduções surgiu associado ao crescente interesse e ao estudo em torno das próprias placas de marfim esculpido, nomeadamente em Inglaterra – que se viria a revelar, por sua vez, um dos principais distribuidores mundiais de *fictile ivories*.[3] A exposição da coleção do húngaro Gabor Fejérváry (1781-1851) no Archaeological Institute of London, em 1853, é considerada como um dos eventos que impulsionou significativamente o estudo deste tema (Westwood, 1876: ix)[4], considerando ainda que, a par dos originais, foram associadas reproduções em gesso cujos protótipos se apresentavam geograficamente distantes, permitindo assim patentear ao público e sobretudo aos estudiosos um *contínuo* visual de espécimes representativos da transição entre a artes romana e a medieval (Papp, 2016: 19). Será esta, de facto, uma das grandes mais-valias dos *fictile ivories*, ao possibilitar a formação de coleções demonstrativas da evolução estilística da escultura e da iconografia de épocas – Antiguidade Tardia, Bizâncio, Alta Idade Média – em que os espécimes escultóricos mais significativos são consideravelmente raros.

Como chegou a indicar Edmund Oldfield (1817-1902) (Wyatt e Oldfield, 1856: 27), "yet it may safely be affirmed, that from this assemblage of mere plaster copies more knowledge is to be obtained of the history of the art they are intended to illustrate, than from any single cabinet of originals in Europe". O mesmo autor afirma ainda, num prefácio do *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings in various collections*, de 1856, que a compra de uma série completa de reproduções em gesso apresenta menor dispêndio do que a compra de um único original, ainda que tais afirmações se possam considerar como algo propagandísticas ou com intuitos exacerbadamente comerciais considerando que o referido catálogo apresenta uma dimensão de listagem dos *fictile ivories* comercializados, desde 1855, pela Arundel Society. Ainda assim, e em particular nesta época, o objeto artístico original apresentava-se como um *specimen* e não tanto como um *unicum*, sendo que um semelhante valor documental poderia ser extraído de uma reprodução (Olovsdotter, 2016: 43). Aquando da existência de importantes coleções de originais, a integração de reproduções serviria perfeitamente para completar as lacunas internas existentes na sequência cronológica, tipológica e temática das mesmas.

A Arundel Society foi uma instituição londrina fundada em 1848. A sua missão central consistia na promoção do conhecimento sobre arte (Ledger, 1978: 1), procurando divulgar as obras artísticas dos grandes mestres europeus, nomeadamente os italianos e flamengos, através de publicações de monografias e gravuras, cromolitografias e aguarelas que reproduziam diversas obras de arte, nomeadamente pinturas a fresco. Pouco tempo depois da sua fundação, a Arundel Society terá uma importância fundamental na divulgação e disseminação dos *fictile*

3 Existiram também, noutras geografias europeias, outras oficinas de moldagens em gesso que igualmente produziram *fictile ivories*, nomeadamente o *Atelier du Moulages* dos museus reais de Bruxelas (atual Musées royaux d'Art et d'Histoire) (cf. Binnebeke, 2014: 81-92).

4 Esta coleção encontra-se hoje incorporada no World Museum de Liverpool. Cf. *National Museums Liverpool, Gabor Fejérváry Collector*. Disponível em http://liverpoolmuseums.org.uk/wml/collections/antiquities/british-european/ivories/related-person-65014-1.aspx (2019.5.11).

ivories, apresentando e lançando as suas coleções para venda ao público no contexto do encontro anual desta instituição em 1855, tendo então sido realizada uma conferência sobre marfins bizantinos, medievais e góticos pelo arquiteto e historiador Matthew Digby Wyatt (1820-1877), que devidamente a ilustrou com moldagens em gesso (Rufus-Ward, 2016b: 155).[5] Esta *lecture*, intitulada *Notices of Sculpture in Ivory, Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art,* será publicada, com melhoramentos e correções, em 1856, conjuntamente com o já referido *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings in various collections*, onde são então descritas e apresentadas as coleções de *fictile ivories* disponibilizadas para venda ao público pela Arundel Society.

Esta coleção resulta, sobretudo, da transferência, para esta instituição londrina, e para além dos respetivos direitos, de um conjunto de materiais associados à execução destas reproduções em gesso (nomeadamente moldes ou matrizes dos originais), produzidos e coligidos pelo estudioso de marfins e membro da Society of Antiquaries Alexander Nesbitt (1817-1886), pelo medievalista e conservador do British Museum Augustus Wollaston Franks (1826-1897) e pelo entomologista e arqueólogo John Obadiah Westwood (1805-1893). Estes materiais haviam sido obtidos no contexto de diversas visitas a museus e tesouros de igrejas europeus para fins de estudo e execução de moldes (Wyatt e Oldfield, 1856: 27; Westwood, 1876: xi).

No que concerne ao processo tecnológico associado à produção destas reproduções consideram-se, sobretudo, três momentos: em primeiro lugar deveria executar-se um molde em negativo a partir do objeto original, sendo normalmente utilizada a *gutta-percha*, uma resina extraída de uma árvore homónima sobretudo exportada da Malásia (Patterson, 2012: 67; Grant e Patterson, 2018: 37). Seguidamente, o molde estaria apto a receber o *gesso de Paris*. Na eventualidade de serem necessárias mais reproduções da mesma peça, poder-se-ia optar por produzir, a partir do molde, uma matriz em gesso, ou por executar uma matriz em cobre através da técnica da galvanoplastia. Esta matriz ficaria em *arquivo*, permitindo no futuro não mais aceder ao objeto original – mas apenas à matriz ou *type* – aquando da realização de novas reproduções, limitando eventuais danos nos objetos originais. Para a execução de múltiplas reproduções teriam que ser novamente executados moldes de *gutta-percha* a partir das referidas matrizes. Posteriormente, então, seriam extraídas as reproduções definitivas em *gesso de Paris* que, de forma a conferir maior resistência e similaridade de cor e matérica com o marfim, seriam ainda saturadas em estearina e, se necessário, policromadas a aguarela.[6]

Será curioso notar em alguns casos referidos por Westwood (1876: xi), nomeadamente aquele onde Ferenc Pulszky (1814-1897) (que herdou a já referida coleção de Gabriel Fejérváry), observando um *fictile ivory* da coleção do primeiro, julgou ver um original da sua própria coleção. A grande similitude com os originais era, efetivamente, uma extraordinária mais-valia para esta tipologia de reproduções. Tal resultaria, também, numa manifesta qualidade observável na produção destes espécimes – e esta qualidade devia-se, sobretudo, ao trabalho de Giovanni Ferdinando Franchi (c.1811-1874) que, como seu filho Giovanni Antonio Franchi, e através da firma G. Franchi & Son., lideraram o processo de produção de *fictile ivories*, executando, em particular, as séries comercializadas pela Arundel Society.

Natural de Lucca, na Itália, Giovanni Ferdinando Franchi foi um importante *formatore*, produtor de *fictile ivories* mas também de galvanoplastias (cujo processo electroquímico, como vimos, serviria também para a produção dos *fictile*). Terá uma atividade muito intensa e estreita com o South Kensington Museum, fornecendo várias tipologias de reproduções para as suas coleções e, também, disponibilizando-as, em inventários ou catálogos do museu, para venda a terceiros. Com a sua morte, em 1874, e a cessação da atividade da sua firma (o seu filho já havia morrido alguns anos antes), todo o negócio da empresa – gessos e galvanoplastias – será adquirido pela Elkington & Co., um gigante fabril na área da eletrometalurgia e um dos fornecedores de galvanoplastias do South Kensington Museum (cf.

5 Em meados do século XIX era prática comum a apresentação de moldagens em gesso como materiais didáticos e ilustrativos no contexto da realização de conferências. Integravam-se, inclusivamente, sistemas de rodas em esculturas em gessos de maiores dimensões de forma a facilitar o seu transporte para os auditórios (cf. Rufus-Ward, 2016b: 155).

6 Para informações mais detalhadas sobre o processo técnico de execução dos *fictile ivories*, cf. Wyatt e Oldfield, 1856: 27; Westwood, 1876: x-xi.

Westwood, 1876: xi; Patterson, 2012: 65; Bilbey e Cribb, 2007: 169).[7]

Tendo em conta a importância atribuída pelo South Kensington Museum às reproduções de obras de arte e ao seu papel na educação artística e na qualificação do desenho aplicado às indústrias artísticas, bem como a popularidade em torno dos *fictile ivories*, o museu londrino iniciará, desde muito cedo, a formação de uma coleção que ultrapassará o milhar de espécimes. Tal como em relação a outras categorias de reprodução artística – gessos, galvanoplastias, cromolitografias, fotografias, gravuras –, para as quais o museu organizará catálogos ou inventários das suas coleções e que, através dos diversos fornecedores, disponibilizará ao público centenas e centenas de objetos para venda, situação semelhante ocorrerá com os *fictile ivories*. De facto, o South Kensington Museum acabará por tomar conta de parte da comercialização dos gessos da Arundel Society (Rufus-Ward, 2016a: 64) e, a par destes, comercializará igualmente reproduções fornecidas diretamente pela firma G. Franchi & Son.[8]

Todo o interesse gerado em torno destas coleções bem como toda a *máquina* montada para a sua produção e distribuição originou a formação de inúmeras coleções um pouco por todo o mundo, seja no Reino Unido e na Europa continental, seja em geografias tão distantes como dos Estados Unidos da América até à Austrália.

Serão vários os motivos que concorrerão para o declínio destas coleções e da sua importância na museologia, no colecionismo, no ensino artístico e nos estudos histórico-artísticos, desde os finais do século XIX até meados do século XX, nomeadamente o desenvolvimento de alguns movimentos de *design* (Bauhaus, *Basic Design Movement*) que o afastarão das artes e ofícios tradicionais; o crescente culto da autenticidade e unicidade do objeto artístico (e da sua *aura*); o receio em torno da questão das falsificações; ou, ainda, o desenvolvimento e vulgarização da fotografia como método de reprodução de obras de arte e a sua cada vez mais acessível e constante presença em catálogos que se sobreporá à semelhante função ilustrativa que haviam desempenhado as reproduções em gesso ou as galvanoplastias (cf. Rufus-Ward, 2016a: 66-67).

A COLEÇÃO DE *FICTILE IVORIES* DO MNAA

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A VALORIZAÇÃO DAS REPRODUÇÕES NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO PORTUGUÊS

No contexto português (sobretudo lisboeta), e neste ambiente em torno da formação de acervos de reproduções com fins museológicos, Francisco de Sousa Holstein (1838-1878) desempenhou um ativo papel desde que assumiu o cargo de vice-inspetor da Academia, em 1863.[9] No *Relatorio ácerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes*, datado de fevereiro de 1864 – "documento programático" do trabalho já feito e da sua estratégia para o futuro (Xavier, 2014: 114) – apresenta, desde logo, a ideia da criação de um *Museo d'ornamentos* com reproduções em gesso de elementos ornamentais de monumentos portugueses, "que sem duvida seria m^to^ proveitoso p^a^ os nossos industriaes e fabris".[10] Em rigor, ambicionava, sobretudo, uma profunda reforma na ARBAL em que o ensino das artes aplicadas à indústria tivesse um

7 Cf. *National Portrait Gallery, British bronze sculpture founders and plaster figure makers, 1800-1980 – F*. Disponível em https://www.npg.org.uk/research/programmes/british-bronze-founders-and-plaster-figure-makers-1800-1980-1/british-bronze-founders-and-plaster-figure-makers-1800-1980-f (2019.5.11).

8 Veja-se, por exemplo, uma pequena nota, a este respeito, presente na publicação *Inventory of the reproductions in fictile ivory from ivory carvings* […], de 1869:"The Fictile Ivories published by the Arundel Society can only be obtained by application to the official agent for re-productions, Arundel Society's Rooms, South Kensington Museum, care being taken to quote the Society's No. as noted in parentheses, thus 'Arundel Society (I.a.)' and prince. Those reproduced by Messrs. Franchi and Son for the Science and Art Department, can be obtained direct from Messrs. Franchi, 15, Myddelton Street, Clerkenwell, London, E.C.'" (*Inventory*, 1876: 1).

9 Fundada em 1836 e instalada em parte do Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, a Academia de Belas-Artes de Lisboa foi estabelecida com os objetivos de estudo das belas-artes e de "unir num só corpo de Escóla todas as Bellas Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, vulgarisar a sua pratica, e de a aplicar ás Artes Fabriz" (*Estatutos*, 1842: 6).

10 Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (AMNAA), Relatorio ácerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/3, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0010.

papel mais autónomo e consistente, considerando o exemplo do Science and Art Departement e do South Kensington Museum que era já tido como modelar: "Quando se reformar a Academia convem crear n'ella duas grandes divisões: a artística na forma que se disse no relatorio passado, e a industrial organizada como o está o Art Department em South-Kensington Museum, e com succursaes nas principães Cidades".[11] Neste sentido, irá trabalhar na formação de uma coleção de *artes industriais* e na sua organização em salas da Academia. Esta entidade museológica, que ficará conhecida como *Museu de Arte Ornamental,* acabará por não se assumir como um museu *ipsis verbis*, seja por não se encontrar aberto ao público (apenas em 1879 seria garantida essa possibilidade), seja por apresentar uma dimensão formal e legal algo frágil (Xavier, 2011/2012: 69-70; 90; cf. Bastos et al., 2012: 49-50). Nas suas *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal* – publicação editada em 1875 e associada à reforma que se procurava fazer do ensino das belas-artes e da organização dos serviços de museus, monumentos e arqueologia –, Sousa Holstein apresentará ainda um projeto de criação de um *Museu Central* ao qual estariam associadas várias secções, nomeadamente um *Museu de arte industrial*.[12] A coleção deste núcleo museológico poderia em parte ser composta por reproduções em galvanoplastia, fotografia e gesso e desejavelmente deveriam estar-lhe associadas as respetivas oficinas de reproduções, permitindo o enriquecimento do próprio acervo, a venda e o intercâmbio de objetos ([Holstein], 1875: 27-33).

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), muito crítico da reforma que então se preparava – e que acabaria por não se concretizar –, foi também um grande defensor do papel pedagógico e didático das reproduções e cópias em contexto museológico (Leandro, 2014: 421). Manifestando um profundo conhecimento relacionado com a realidade internacional do ensino do desenho, dos museus de arte aplicada à indústria e das suas coleções e oficinas de reprodução (cf. Vasconcelos, 1879), procurará contribuir para a qualificação da realidade museológica e industrial portuguesa. Contudo, e como sintetizou Sandra Leandro, se "a inexistência de um Museu de Arte no país era um motivo de vergonha nacional", todos os projetos relacionados com museus industriais se haviam manifestado assaz inoperantes (Leandro, 2014: 417), sejam as iniciativas das décadas de 1860 e 1870 (nomeadamente as de Sousa Holstein), sejam, também, as das décadas seguintes, nomeadamente os efémeros museus industriais e comerciais de Lisboa e do Porto, criados em 1883 (cf. Leandro, 2014: 425-513).[13]

Em relação aos ecos da Convenção de 1867 em Portugal e aos seus verdadeiros impactos práticos no país, estes não se encontram ainda devidamente estudados. Contudo, pouco mais de dez anos depois deste evento, Joaquim de Vasconcelos manifestará que Portugal não soubera aproveitar todo o contexto internacional de trocas de reproduções gerado após 1867, ainda que, como o próprio refere, Portugal tenha aderido à Convenção (Vasconcellos, 1879: 153-154; cf. Lisboa, 2001: 285). Caso efetivamente existisse uma comissão nacional responsável por este assunto, esta deveria enquadrar-se no âmbito do Ministério dos Negócios Estrangeiros, como havia acontecido em Inglaterra (Mendonça, 2014: 186). De facto, tal Comissão parece ter existido, como se verifica nalguma correspondência enviada por Sousa Holstein para os vogais de uma designada *Comissão de Permutações* onde, em ofício de 1877, colocara à disposição dessa Comissão uma coleção de reproduções em gesso de ornatos e estátuas existentes em monumentos portugueses com o intuito de a mesma ser enviada "à Comissão estrangeira que já estiver habilitada para em troca dar a esta Academia, exemplares de ornatos e estátuas do seu país".[14]

11 AMNAA, Relatorio ácerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/7, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0027.

12 No *Projeto de lei* e *Projeto de decreto* redigidos pela Comissão nomeada pelo Governo para estudar e propor a referida reforma, o designado museu central surge com a designação de *Museu Nacional de Arte e Indústria* (*Relatório*, 1876: 9-12; 33-39).

13 Nos anos derradeiros de Oitocentos, Ramalho Ortigão (1836-1915) seria também uma figura de relevância a pugnar pelo papel ilustrativo e pedagógico das reproduções em gesso, galvanoplastia e fotografia, nomeadamente através da sua utilização como elementos auxiliares e de registo no âmbito de um sistema de inventário de património proposto pelo próprio Ortigão na obra *O Culto da Arte em Portugal*. Os acervos de reproduções, formados neste contexto, teriam igualmente uma utilidade acrescida para as escolas primárias, secundárias, de belas-artes e artes industrias, para museus associados a escolas, para oficinas e respetivos operários e, em última instância, poderiam configurar a génese da coleção de um Museu de Reproduções (cf. Ortigão, 1896: 161-164).

14 Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes (AANBA), Livro de registo de correspondência expedida, cota 2-A-SEC.91, PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0396. Cf. Mendonça, 2014: 186.

UMA DOAÇÃO EXEMPLAR

Recuando alguns anos, verifica-se que algumas das práticas de intercâmbio de reproduções artísticas eram já desenvolvidas anteriormente à Convenção de 1867. Na realidade portuguesa, mais particularmente no âmbito da ARBAL, uma oferta feita pelo South Kensington Museum, em 1866, revestiu-se de especial significado porque numa mesma doação se reuniu, para além de catálogos de museus e coleções, praticamente todo o universo das categorias de reproduções de obras de arte: gesso, galvanoplastia e fotografia.[15] Segundo se pode depreender da ata da conferência ordinária da Academia onde é mencionada esta doação, de 5 de julho de 1866, ela terá sido promovida, em grande parte, por intermediação de John Charles Robinson (1824-1913), um direto *colaborar* do South Kensington Museum que, em 1865, esteve em Portugal ao serviço do museu londrino, tendo privado com Sousa Holstein e conhecido as coleções da Academia (cf. Neto, 2007; Xavier, 2014: 116-118; Mariz, 2018: 4; Fontanela, 1996: s.p.).[16] Pela posição de Sousa Holstein em relação às reproduções, pela relevância do conteúdo doado e pela sua precedência em relação a uma prática que apenas posteriormente se tornará mais intensa, este evento terá certamente marcado um importante papel nos desígnios do vice-inspetor em relação ao enriquecimento da coleção de reproduções da Academia.

Segundo se lê na *Relação dos objectos recebidos do Museum South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866*, foram enviados para a ARBAL

> "Uma estatua de Cupido de Michel Angelo.
> Trinta e trez reproducções em gêsso de placas de marfim e de metal antigas.
> Uma reproducção galvanoplastica do espelho de Donatello.
> Sette photographias dos Cartões de Raphael.
> Um grande album de photographias de esculpturas da Escóla Italiana na edade media. Um catalogo do South Kensington museum.
> Um livro de texto explicativo do Album de photographias.
> O Inventario dos objectos d'arte que compõem as colleções do South Kensington Museum.
> Catalogo da colleção de soulages.
> Catalogo especial da collecção de Retratos em Miniatura do South Kensington Museum."

Considerando o historial das várias coleções da Academia, podemos identificar alguns destes espécimes, hoje em dia, nas coleções da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), da ANBA e do MNAA.[17]

O "Cupido de Michel Angelo" pertence ao acervo da FBAUL (FBAUL, Esc. 677) (Mendonça, 2014: 185), encontrando-se o original na coleção do Victoria and Albert Museum (V&A, inv. 7560-1861). Na realidade, ainda que à data o original fosse tido como um *Cupido* e como obra de Michelangelo, atualmente apresenta-se classificado como um *Narciso*, executado na Roma antiga (copiando um modelo clássico), restaurado pelo escultor florentino Valerio Cioli (c. 1529-1599), cerca de 1560, e novamente intervencionado no século XIX, onde lhe foi acrescentado parte do braço.[18]

Na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes (BANBA) pudemos identificar alguns – não todos – dos documentos enunciados na referida *Relação*, nomeadamente: "grande album de photographias de esculpturas da Escóla Italiana na edade media", que corresponderá ao álbum *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art : A series*

15 AMNAA, Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866, cota AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-002-0002.000003_m0001. Cf. Xavier, 2014: 318; Mendonça, 2014: 94, 185; Lisboa, 2007: 282. Ricardo Mendonça (2014: 185) levanta a possibilidade de se tratarem, antes, do resultado de uma permuta de reproduções, considerando que a representação britânica da *Exposition Universelle* de 1867 apresentará moldagens em gesso de elementos de monumentos portugueses.

16 AANBA, Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, cota 1-A-SEC.16, PT-ANBA-ANBA-F-002-00001_m0361.

17 Tal historial associa-se, resumidamente, à separação da Academia em dois corpos distintos – a Escola de Belas-Artes de Lisboa e Academia em si –, gerada no quadro da reforma de 1881 (cf. Lisboa, 2007: 64-65), dispondo a Escola de coleções de modelos de ensino próprias; à fundação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (MNBAA), gerido pela Academia e integrando as suas coleções, oficialmente aberto em 1884 e *transfigurado* em Museu Nacional de Arte Antiga em 1911; e à extinção da Academia em 1911 com a inerente desvinculação à Escola e ao Museu. A Academia viria a ser restaurada em 1932 com a designação que atualmente possui – Academia Nacional de Belas-Artes –, conservando ainda algumas coleções.

18 Cf. *V&A Search Collections, Narcissus (inv. 7560-1861)*. Disponível em http://collections.vam.ac.uk/item/O70453/narcissus-statue-cioli-valerio (2019.5.11).

of fifty photographs […]", 1862 (BANBA, CC-5); "Um catalogo do South Kensington museum", que poderá corresponder ao *Catalogue of special exhibition of works of art of mediaeval, Renaissance and more periods, on loan at the South Kensington Museum* […], 1862-1863 (BANBA, Q-1-121); "Catalogo da colleção de soulages", cujo título original é *Catalogue of the Soulages Collection by J. C. Robinson*, 1856 (BANBA, P-2-32); e o "Catalogo especial da collecção de Retratos em Miniatura do South Kensington Museum", que corresponde ao *Catalogue of the special exhibition of portrait miniatures on loan at the South Kensington Museum*, 1865 (BANBA, Q-2-1 ou B-4-18).

A "reproducção galvanoplastica do espelho de Donatello" pertence à coleção MNAA (MNAA, inv. 55 e/ou 56 Met; cf. Afonso, 2018: 199-200) e reproduz, pelo processo galvanoplástico, o denominado *Martelli Mirror* da coleção do Victoria and Albert Museum (V&A, inv. 8717:1, 2-1863), à data atribuído a Donatello.[19]

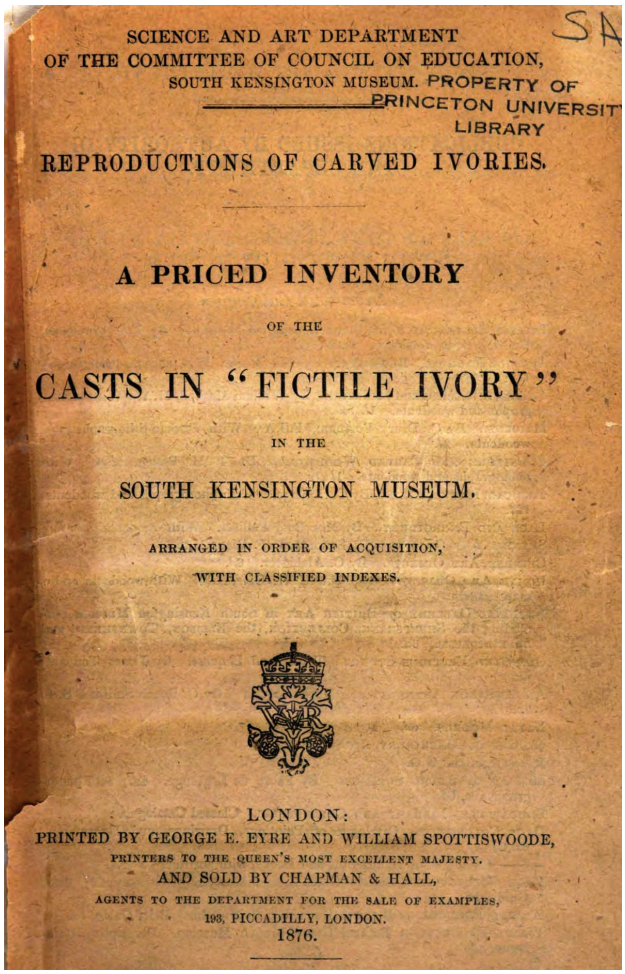
Para o fim desta análise deixámos as "trinta e trez reproducções em gêsso de placas de marfim e de metal antigas". Este conjunto corresponderá com relativa segurança a uma coleção de trinta e duas placas em gesso identificada no acervo do MNAA (Fig. 01) e completamente inédita no que diz respeito ao seu estudo e divulgação, reproduzindo com grande rigor placas de marfim esculpido maioritariamente dos séculos V e VI (no caso deste conjunto de peças do MNAA). Configura-se, assim, com uma desconhecida coleção de *fictile ivories* existente em território nacional, cujo processo de investigação se encontra ainda em desenvolvimento mas sobre a qual podemos, desde já, apresentar alguns dados em torno do seu percurso museográfico e da sua caraterização tipológica, iconográfica e de produção.

BREVE PERCURSO E CARATERIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE *FICTILE IVORIES*

Fig. 01. Conjunto de *fictile ivories*. G. Franchi & Son (?), Londres, 1854-1866. Gesso. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Arquivo fotográfico)

19 Cf. *V&A Search Collections, The Martelli Mirror (inv. 8717:1, 2-1863)*. Disponível em http://collections.vam.ac.uk/item/O70279/the-martelli-mirror-mirror-case-unknown (2019.5.11).

Se a utilização atribuída pela Academia a esta coleção de *fictile ivories* se encontra por entender, é quase certo que, com a abertura oficial do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, em 1884, a mesma deve ter integrado a sua exposição permanente.[20] (Fig. 02) Ainda que estas peças não sejam especificamente identificadas por Manuel de Macedo (1839-1915) em *O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos* (1892), não obstante poderem estar incluídas nas descrições genéricas de "moldagens reproduzindo esculpturas e decorações architectonicas e alguns restos de fragmentos de estatuaria medieval e da renascença" ([Macedo], 1892: 6); nem sejam visualmente identificadas nas fotografias de galerias do Museu publicadas na obra *L'enseignement des beaux-arts en Portugal* (Viterbo, 1900); estas surgem indubitavelmente referidas por Gabriel Pereira (1847-1911) nas várias edições do opúsculo *Museu Nacional de Bellas-Artes: aspeto geral* (cf. Pereira, 1903, 1904, 1908) relativamente à descrição da *Sala R* : "N'uma vidraça excellentes reproducções de trabalhos antigos em marfim, os famosos dipticos consulares romanos e byzantinos" (Pereira, 1908: 6). Uma listagem de 1912, intitulada *Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Janº. de 1912*, elenca diversas peças, incluindo "33. Reproduções em gesso de placas de marfim e de metal, antigos. Off. P. J. C Robinson – Consultor do Museu do Louvre. [sic] 1866.", não se conseguindo perceber com rigor o objetivo de tal relação.[21] Não obstante, nessa data a coleção ainda deveria figurar na exposição permanente do então já transfigurado Museu Nacional de Arte Antiga, considerando o facto destas reproduções serem referidas na edição de 1913 do *Manual do Viajante em Portugal* de Leonildo de Mendonça e Costa (1849-1922), onde José de Figueiredo (1871-1937), recém empossado diretor da mencionada instituição museológica e colaborador na citada publicação, relata a exposição de "dois medalhões Della-Robia e uma vitrine com reproducções de marfins byzantinos" na *Sala 2* do rés-do-chão (Figueiredo, 1913: 28). Ainda que se torne pertinente procurar compreender com mais rigor a circulação desta coleção nos anos sequentes, é muito provável que estas moldagens em gesso tenham sido retiradas para as reservas museológicas em data não muito distante de 1913, encontrando-se aparentemente já ausentes nas descrições das galerias do MNAA da década de 1920, nomeadamente no *Guia de Portugal* de Raúl Proença (cf. Figueiredo, 1924: 357-374).


SCIENCE AND ART DEPARTMENT
OF THE COMMITTEE OF COUNCIL ON EDUCATION,
SOUTH KENSINGTON MUSEUM. PROPERTY OF
PRINCETON UNIVERSITY
LIBRARY

REPRODUCTIONS OF CARVED IVORIES.

A PRICED INVENTORY

OF THE

CASTS IN "FICTILE IVORY"

IN THE

SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

ARRANGED IN ORDER OF ACQUISITION,

WITH CLASSIFIED INDEXES.

LONDON:
PRINTED BY GEORGE E. EYRE AND WILLIAM SPOTTISWOODE,
PRINTERS TO THE QUEEN'S MOST EXCELLENT MAJESTY.
AND SOLD BY CHAPMAN & HALL,
AGENTS TO THE DEPARTMENT FOR THE SALE OF EXAMPLES,
193, PICCADILLY, LONDON.
1876.

Fig. 02. *Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in 'fictile ivory' in the South Kensington Museum.* […]. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.

20 A este respeito será ainda curioso notar que o Governo inglês, em particular por intermédio do Science and Art Department e do próprio South Kensington Museum, efetuará, em dezembro de 1876, uma oferta de mais de duas dezenas de publicações para a biblioteca da ARBAL, incluindo "Lists of Casts in Fictile Ivory", que deverá corresponder à publicação *Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in 'fictile ivory' in the South Kensington Museum*, de 1876, ainda existente na biblioteca da ANBA (BANBA, Q-1-130). Terá certamente sido, para a ARBAL, um importante instrumento para um melhor conhecimento, estudo e contextualização da coleção. Cf. AANBA, Correspondência recebida - Volume III, cota 1-B-SEC.50, PT-ANBA-ANBA-B-001-00012_m0923-926.

21 AMNAA, Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jano. de 1912, cota AJF, Cx7, P3, doc. 4, PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-M-003-00004_m0009-0010.

De facto, a importância das reproduções em contexto museológico começará a diluir-se neste princípio do século XX, sendo paulatinamente reencaminhadas para as reservas dos museus, transferidas, vendidas, destruídas ou dando-lhes novas utilizações. A quase totalidade das moldagens em gessos da coleção do MNAA (escultóricas, arquitetónicas, ornamentais), provenientes do MNBAA (onde tiveram um peso significativo na organização expositiva) (Fig. 03), serão transferidas, já em meados do século XX, para outras instituições, incluindo os novos gessos obtidos no contexto da *Exposição de Arte Francesa* realizada na Sociedade Nacional de Belas Arte, em 1934, e da *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval,* realizada no MNAA em 1940 (Carvalho, 2017: 309-311). Parte desta coleção de gessos acabou por ser transferida, em 1944, para dependências do Mosteiro de Jerónimos com vista à sua instalação no futuro Museu de Escultura Comparada idealizado por Diogo de Macedo (1889-1959) (que apenas se concretizaria em 1963, no Palácio Nacional de Mafra); e a outra parte seria transferida para a Escola de Belas-Artes de Lisboa, em 1951 (cf. Carnaxide, 2010; Carvalho, 2017: 312; Mendonça, 2014: 313-314). E, no meio desta conjuntura, e considerando o seu valor escultórico e ornamental, qual terá sido o motivo para a não transferência ou para a permanência, certamente já em reserva, da coleção de *fictile ivories* no MNAA? É uma situação que importaria, no futuro, apurar.

Fig. 03. Sala de Escultura do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, c. 1900. (fot. MNAA, Arquivo fotográfico)

A análise inicial desta coleção, da sua configuração e caraterísticas, permitiu chegar a algumas conclusões que agora cabe registar. A coleção é composta por trinta e duas placas de gesso. Considerando que a oferta do South Kensington Museum consistiu em trinta e três espécimes – quantidade igualmente referida na supracitada listagem de 1912 –, um encontra-se por localizar ou por compreender a sua ausência. É possível observar, em muitas delas, pequenos selos quadrados da *Arundel Society*, em papel, com um determinado código de referência (e.g., "II h" ou "VII g") que remete para a forma como estas peças se encontram categorizadas na já referida publicação *Notices of Sculpture in Ivory* (Fig. 04). Numa peça constata-se a existência de um selo estampado de G. Franchi & Son ("G. Franchi & Son, 15, Myddleton St. *London*") (Fig. 05). Nestas situações, conseguiremos perceber, com mais ou menos rigor, os fornecedores do South Kensigton Museum das respetivas reproduções, ainda que, como já referimos, o fabricante deveria ser, na maior parte dos casos, a firma de Giovanni Ferdinando Franchi. Considerando o início da atividade da Arundel Society na venda de *fictile ivories*, podemos afirmar que, globalmente, as peças do acervo do MNAA terão sido produzidas em Londres entre 1854 e 1866.

Fig. 04. Selo da Arundel Society. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)

Fig. 05. Selo da firma G. Franchi & Son. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)

Verifica-se também, em algumas peças, a existência de etiquetas com referências ao suposto proprietário do objeto original (e.g. "Louvre", "Solty Koff coll."), ainda que, por vezes, a localização seja diferente da atual ou haja inclusivamente erros de informação (possivelmente relacionados com equívocos na colocação das etiquetas ou sobre a real localização do objeto).

O trabalho desenvolvido na identificação e localização dos objetos ebúrneos originais que os *fictile ivories* do MNAA reproduzem permitiu ainda compreender que a maioria das placas corresponde a elementos de um díptico (Fig. 06), possibilitando, assim, organizar e associar os respetivos conjuntos (que não se encontravam formados), entender o respetivo contexto temático e iconográfico, bem como enquadrá-los cronologicamente.

Deste modo, e em resumo, a coleção poderá categorizar-se, temática e iconograficamente, em três conjuntos distintos. Em primeiro lugar, identificam-se os designados *dípticos consulares*, que representam diversos cônsules (os mais altos funcionários do Estado romano).[22] Aqui se insere, a título de exemplo, o volante esquerdo do díptico do cônsul Anicio Fausto Albino Basilio (datado do ano 541, pertencendo o original ao Museo Nazionale del Bargello, de Florença; MNB, inv. 8 Avori) (Fig. 07 e Fig. 08); ou o díptico do cônsul Flavius Anastasius Probus

22 "The consular diptychs specifically were commissioned and distributed as commemorative gifts by the two annually appointed consuls in Rome and Constantinople in connection with their entry into office on the New Year, an occasion since ancient times associated with the turning of cycles, victory and universal regeneration, and celebrated with seven days of public ceremonies and entertainments." (Olovsdotter, 2016: 50)

(datado de 517, pertence à Bibliothèque nationale de France; BnF, inv. 55.296bis). Em segundo lugar, conservam-se os de temática cristã/bíblica, incluindo o díptico com *Cenas da Vida de São Paulo* e *Adão no paraíso terrestre,* do Museo Nazionale del Bargello (final do século IV-início do século V; MNB, inv 20, 19 Carrand), e do qual o MNAA possui apenas reprodução do segundo; ou o tríptico do século X representando a *Crucifixão com Constantino e Santa Helena*, da coleção da Bibliothèque nationale de France (inv. BnF, 55-301). Por fim, existem ainda espécimes com temas da mitologia clássica, como se verifica no díptico *A Musa e o Poeta*, de cerca do ano 500 e cujo original pertencente ao tesouro da catedral de Monza, em Itália; ou o díptico da primeira metade do século V, da coleção da Bibliothèque Municipal de Sens (BMS, inv. MS 46), em França, representando *Helios e Selene* ou *Dionysus e Selene*.

Fig. 06. Reprodução em *fictile ivory* do díptico *A Musa e o Poeta* (reproduz um original em marfim, c. 500, do tesouro da catedral de Monza). G. Franchi & Son (?), Londres, 1854-1866. Gesso. 34,4 x 15 x 1,8 cm; 35 x 14,8 x 2 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)

Fig. 07. Volante esquerdo do díptico do cônsul Anicio Fausto Albino Basilio. Oficina Romana (?), 541. Marfim. 34,5 x 12,9 x 0,6 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florença, inv. 8 Avori (fot. Museo Nazionale del Bargello. Cortesia do Ministero per i beni e le attività culturali – Museo Nazionale del Bargello. Não é permitida a utilização ou reprodução por qualquer meio.

Fig. 08. Reprodução em *fictile ivory* do volante esquerdo do díptico do cônsul Anicio Fausto Albino Basilio (cf. Fig. 7). G. Franchi & Son, Londres, 1854-1866. Gesso. 34,2 x 13 x 1,7 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino).

No que concerne à cronologia de produção das peças originais que a coleção de moldagens em gesso reproduz, podemos identificar duas peças do século IV; uma peça da transição do século IV para o V; sete peças do século V; duas peças datáveis da transição do século V para o VI; catorze peças do século VI; duas peças do século IX; três peças do século X; uma peça do século XVI. Em relação à sua atual localização, em alguns casos diferente da que se verificara no século XIX, nove peças encontram-se em Itália (igrejas e museus); dez em França (museus e bibliotecas); duas na Áustria (museu); sete no Reino Unido (museus); quatro na Alemanha (museu e igreja).

NOTAS FINAIS

Considerando todo o contexto exposto em torno da relevância histórica das reproduções de obras de arte, importa de forma decisiva empreender todos os esforços necessários com vista à identificação e ao estudo de outras coleções existentes em Portugal bem como aos espécimes que foram produzidos em oficinas nacionais e remetidos, através de venda ou intercâmbio, para outros países.

No panorama internacional tem-se assistido a um ambiente de grande entusiasmo em torno destes acervos, seja através de diversas investigações em

curso, de publicações recentemente editadas ou exposições promovidas por importantes instituições museológicas. As funções que estas categorias de objetos poderão ter nos museus de hoje serão, seguramente, diferentes daquelas que motivaram a sua larga produção e disseminação. Mas a sua matricial relevância histórica, ilustrativa e pedagógica contribuirá certamente para uma revalorização destas coleções fundacionais dos museus ocidentais e, consequentemente, para uma melhor compreensão da história e do desígnio original destas mesmas instituições – e a coleção de *fictile ivories* do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia e da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, poderá configurar-se como um paradigmático exemplo disso mesmo.

O desenvolvimento de uma abordagem contemporânea ao próprio conceito de *reprodução* – bem como aos conceitos de *cópia*, *réplica*, *fac-símile*, etc., e às suas variações operativas e semânticas – e aos acervos históricos de reproduções, para além de possibilitar novas interpretações e utilizações museológicas destes objetos e dos conteúdos associados, poderá igualmente potenciar, por um lado, o surgimento de novas ferramentas com vista à partilha de informações e de experiências associadas ao trabalho com estas coleções; e, por outro, permitirá melhor compreender como se originam, na era da tecnologia digital, novos e diversos processos de reprodução (físicos e digitais) e a forma como estes novos meios poderão ser fundamentais para a salvaguarda de património em risco ou para a simples partilha e intercâmbio entre museus e outras instituições patrimoniais. Em certa medida, a *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefit of Museums of all Countries*, de 1867, poderá ter, ainda, um longo e largo caminho a trilhar na museologia contemporânea – para benefício dos museus de todos os países.[23]

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Livro de registo de correspondência expedida, cota 2-A-SEC.91, PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0396.

_____, Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, cota 1-A-SEC.16, PT-ANBA-ANBA-F-002-00001_m0361.

_____, Correspondência recebida - Volume III, cota 1-B-SEC.50, PT-ANBA-ANBA-B-001-00012_m0923-926.

Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866, cota AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-002-0002.000003_m0001.

_____, Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Janº. de 1912, cota AJF, Cx7, P3, doc. 4, PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-M-003-00004_m0009-0010.

_____, Relatorio ácerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/1-3/8, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0027.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, André das Neves – "Reproduzir para ensinar. Uma abordagem introdutória à coleção de galvanoplastias do Museu Nacional de Arte Antiga". SOARES, Clara Moura e MARIZ, Vera (eds.) – *Dinâmicas do Património Artístico Circulação, Transformação e Diálogos*. Lisboa: ARTIS, 2018, 197-206.

BASTOS, Celina et al. – "Testemunhos da memória". PENALVA, Luísa (coord.científ) – *Thesaurus : A Ourivesaria Sacra da Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012, 7-51.

BINNEBEKE, Emile van – "Casting ivories in Exchange? A short history of the Brussels *atelier de moulage*". *Sculpture Journal*, 23.1 (2014), 81-92.

BILBEY, Diane e CRIBB, Ruth – "Plaster Models, Plaster Casts, Electrotypes, Fictile Ivories". TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*. London: V&A Publications, 2007, 153-171.

BORGES, Víctor Hugo López – "The Pórtico de la Gloria". PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The Cast Courts*. London: V&A Publishing, 2018, 46-51.

CARNAXIDE, Jorge Humberto Santos – *O Museu de Escultura Comparada de Mafra: um Projecto Romântico no Estado Novo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010. (Dissertação de mestrado).

23 A este respeito, veja-se o projeto ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage).
Cf. *V&A Research Projects, ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage)*. Disponível em https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage (2019.10.13).

CARVALHO, Maria João Vilhena de – *A Constituição de uma Coleção Nacional. As Esculturas de Ernesto Vilhena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.

Catalogues of reproductions of objects of art: in metal, plaster and fictile ivory, chromolitography, etching, and photography. Selected from the South Kensington Museum, continental museums and various other public and private collections. London, 1869.

CHIESI, Benedetta – "Reproduced Reproductions. Plaster Casts and Photographs in the Philpot Album of Fictile Ivories in Florence". PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 29-41.

COLE, Henry – "Threatened Suppression of the South-Kensington Museum". *Journal of the Society of Arts* (1873, 31 de outubro), 912-915.

Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

FIGUEIREDO, José de – "Museu d'Arte Antiga". COSTA, L. de Mendonça e – *Manual do viajante em Portugal*. 4ª edição. Lisboa: Typ. da «Gazeta dos Caminhos de Ferro», 1913, 27-31.

_____ – "Museu de Arte Antiga". PROENÇA, Raul (dir.) – *Guia de Portugal : 1º volume : Generalidades – Lisboa e arredores*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924, 357-374.

FONTANELLA, Lee – *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1996.

GRANT, Alistair e PATTERSON, Angus – *The Museum and the Factory : The V&A, Elkington and the electrical revolution*. London: Lund Humphries, V&A Publishing, 2018.

[HOLSTEIN, Sousa] – *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organisação dos museus e o serviço dos monumentos historicos e da archeologia: oferecidas á commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma commissão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

Inventory of the reproductions in fictile ivory from ivory carving, selected from the South Kensington Museum, continental museums, and various other public and private colletions. Produced for the use of schools of art, for prizes, and for general purposes of public instruction. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1869.

LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – Uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

LEDGER, Tanya – *A study of the Arundel Society 1848-1897*. Oxford: University of Oxford, 1978. (Tese de doutoramento).

LISBOA, Maria Helena – *As Academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA-FCSH-UNL, 2007.

[MACEDO, Manuel] – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes : Apontamentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

MARIZ, Vera – "From Portugal to England : John Charles Robinson's purchases in the Portuguese art market". *Journal of the History of Collections* (2018), 1-11.

MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis – *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. (Tese de doutoramento).

NETO, Maria João – "Coleccionadores e connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal". *Artis*, 6 (2007), 403-442.

OLOVSDOTTER, Cecilia – "'To Illustrate the History of Art'. John Brampton Philpot's Photographic Collection and the Study and Mediation of Late Antique and Early Medieval Ivories in the Mid-Nineteenth Century ". PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 43-53.

ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896.

PAPP, Júlia – "'Present of Ferencz Pulszky'. John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory in the Hungarian National Museum". PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 9-27

PATTERSON, Angus – "The Perfect Marriage of Art and Industry: Elkingtons and the South Kensington Museum's Electrotype Collection". *Journal of the Antique Metalware Society*, vol. 20 (2012, junho), 56-77.

PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie – "Introduction". PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The Cast Courts*. London: V&A Publishing, 2018, 14-31.

PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes : aspeto geral*. Lisboa: Typ. de Christovão Augusto Rodrigues, 1903; 2ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1904; 5ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1908.

Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'Estado dos Negocios do Reino pela commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico, a organisação do serviço dos museus, monumentos historicos e archeologia, 1.ª parte. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in 'fictile ivory' in the South Kensington Museum. Arranged in order of acquisitions, with classified indexes. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.

RUFUS-WARD, Helen – "Casts of Thousands: British Nineteenth-Century Fictile Ivory Collections". PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016a, 61-67.

_____ – "Typecasting Byzantium: Perpetuating the Nineteenth-Century British Pro-Classical Polemic". MARCINIAK, Przemyslaw e SMYTHE, Dion C. (eds.) – *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2016b, 153-168.

VASCONCELLOS, Joaquim de – *A reforma do ensino de Bellas-Artes III : reforma do ensino de desenho*. Porto: Imprensa Internacional, 1879.

VITERBO, Sousa – *L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal*. Lisboa: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900.

WESTWOOD, J. O. – *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum, with an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.

WYATT, Matthew Digby e OLDFIELD, Edmund – *Notices of Sculpture in Ivory, Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art, Delivered at the First Annual General Meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855, and a Catalogue of Specimens of Ancient Ivory-Carvings in Various Collections*. London: Arundel Society, 1856.

XAVIER, Hugo – "O Museu de Arte Ornamental da Academia de Belas-Artes de Lisboa". *Revista MVSEU*, IV série, 19 (2011/2012), 67-94.

_____ – *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da galeria nacional de pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014. (Tese de doutoramento).