

MOLDAGENS, ARTE E OBJETOS DE ENSINO

Arianna Esposito¹

Sophie Montel²

Resumo

Coleções de objetos para fins educacionais recebem hoje em dia atenção especial com o desenvolvimento dos estudos sobre recepção da Antiguidade clássica. De fato, essas coleções nos permitem estudar a evolução no tempo do interesse despertado pela Antiguidade, bem como a história de nossas disciplinas e seus métodos pedagógicos. Neste artigo, propomos analisar a forma como moldagens de gesso, modelos e instrumentos de estudo da Antiguidade foram usados com o propósito de ensinar história da arte greco-romana, com uma atenção particular a algumas tradições nacionais. A reprodução por intermédio de moldagens não é apenas um substituto de um original, é também uma obra de arte, num diálogo entre a obra original, sua interpretação e sua cópia. Em suma, moldagens são obras de arte complexas, ilustrando as idas e vindas entre arte e arqueologia.

Palavras-chave

Recepção da Antiguidade; moldagens de gesso; Arte greco-romana.

¹ Professora Doutora – Université Bourgogne – Franche-Comté, Dijon, França. E-mail: arianna.esposito@u-bourgogne.fr.

² Professora Doutora – Université Bourgogne – Franche-Comté, Besançon, França. E-mail: sophie.montel@univ-fcomte.fr.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

Résumé

À la suite du développement des études sur la réception de l'Antique, les collections d'objets à vocation pédagogique sont aujourd'hui investies d'une attention significative. De fait, ces collections nous permettent d'étudier l'évolution dans le temps de l'intérêt suscité par l'Antiquité, ainsi que l'histoire de nos disciplines et de leurs méthodes pédagogiques. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser la manière dont les plâtres, modèles et instruments pour l'étude de l'Antiquité, ont été utilisés dans l'enseignement de l'histoire de l'art gréco-romain, avec une attention particulière à certaines traditions nationales. La reproduction par le biais de moulages n'est pas seulement un substitut de l'original, c'est aussi une œuvre d'art à part entière, à l'interface entre l'œuvre originale, son interprétation et sa copie. En somme, les moulages sont des œuvres d'art complexes, illustrant le va-et-vient entre art et archéologie.

Mots-clés

Réception; plâtres; Art gréco-romain.

As coleções de moldagens de gesso, ferramentas de ensino e de arquivo de conhecimentos preciosos, mas muitas vezes desconhecidas ou subestimadas, voltam a receber atenção especial³. Em primeiro lugar objetos de atenção estética, reduzidos progressivamente a uma dimensão historicista para fins científicos e a uma desafeccção por causa do seu material, o gesso, as moldagens tinham-se tornado um *corpus vile*⁴, volumoso, desatualizado, sofrendo, além da sua fragilidade material intrínseca, de uma fragilidade de ordem imaterial (Antonini, 2012). Como salientou Giovanna Cassese (Cassese, 2016), se a estética romântica há muito exaltou o valor do original, hoje a questão é muito mais equilibrada: a reprodutibilidade técnica, ainda mais com 3D e o digital, condiciona a nossa percepção das moldagens de gesso⁵ (Haak; Helfrich, 2016; Curtis, 2020). Além do valor documental histórico e estético das cópias, o que está em discussão hoje é o próprio status da imagem (Cassese, 2016: 9). A moldagem é uma forma de arte ou artesanato? A reprodução *através* da moldagem não é apenas um substituto de um original, mas também uma obra de pleno direito, plurívoca, pois deriva simultaneamente da obra original, da interpretação e da cópia; uma obra complexa, porque ilustra o vaivém entre arte e arqueologia.

A pesquisa e as publicações sobre as moldagens acompanharam o movimento ondulatório desta historiografia, com seus altos e baixos (Payne, 2019). Somente com a superação da dicotomia academia/vanguarda, desde a década de 1990, surgiu uma atenção nova e progressiva para estas obras, tanto do ponto de vista da história da arte como da conservação (Cassese, 2016). Este ressurgimento ganhou ainda mais importância quando um novo interesse científico o acompanhou. Suscitado por vários estudos fundamentais, esse novo interesse concebe as

³ O interesse renovado e as primeiras iniciativas de inventário das coleções universitárias nos museus datam do final da década de 1980, período em que se generalizou o uso da informática e da internet (Grã-Bretanha, Holanda e Itália no final da década de 1980, depois Bélgica, Espanha, Portugal e Alemanha desde 2004), com a colocação em rede destas coleções em vários países, da Europa e do mundo, e a criação de portais informáticos (Alemanha, Inglaterra, Escócia, França): Birchler Emery, 2015: 95-101; Baker; Falser; Le Normand-Romain; Marchand; Tocha, 2019: 25-50.

⁴ Barbanera, 2000: 57-73, em particular p. 65, para a evolução na percepção das moldagens e a expressão *corpus vile*.

⁵ Os efeitos de replicação, variação, transformação ou mudança de escala próprios da moldagem estavam no centro da exposição *Esculturas Infinitas: Coleções de moldagens na era digital*, resultantes de uma colaboração entre a *École nationale supérieure des beaux-arts* de Paris e o Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa, em parceria com a gipsoteca do Louvre em Versalhes, as oficinas de Arte, Moldagem e Calcografia da Reunião dos Museus Nacionais (França) – Grand Palais e a Faculdade de Belas Artes de Lisboa (4 de dezembro de 2019 - 16 de fevereiro de 2020).

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

moldagens numa perspectiva decididamente pluridisciplinar (Frederiksen; Marchand, 2010; Micheli; Santucci, 2014; Lancestremère; Hofman; Le Fur, 2016; Lagrange, 2017).

Embora os interesses e abordagens científicas tenham mudado, as moldagens em gesso continuam a ser ferramentas educativas, objetos de coleção e instrumentos para o estudo da Antiguidade. Em particular, tornaram possível a realização de projetos para a restituição de monumentos desaparecidos⁶. No século XIX, com a ascensão da arqueologia como disciplina científica e o desenvolvimento das escavações e descobertas na França e na Europa, “a moldagem tornou-se a técnica preferida para a divulgação”, pois permite reproduzir “a forma e o volume dos artefatos, ao mesmo tempo que continua a ser muito fácil de fazer e muito barato” (Morinière, 2020: 145; ver também Proust, 2017, mais especificamente para o século XX). Hoje, as moldagens, até agora abandonadas em repositórios inadequados para a sua conservação, oferecem uma nova perspectiva ao pesquisador e novas modalidades de exposição para os visitantes.

A história das moldagens está ligada à sorte variável das gipsotecas e às mudanças científicas, pedagógicas e culturais que marcaram a história da arte ocidental, particularmente entre o século XVIII e o início do século seguinte (Barbanera, 2000). Criados num contexto histórico e cultural bem definido, as moldagens em gesso documentam uma etapa da história da transmissão de uma obra antiga que, dependendo do período em que foi executada, poderia, por exemplo, ser marcada por restaurações ou desrestaurações, por uma recusa ou, pelo contrário, por entusiasmo por patinas (Beauzac, 2016), com o objetivo de sublinhar o seu significado como obra de arte. As coleções universitárias e acadêmicas permitem a documentação de um avanço deste conhecimento – na encruzilhada da pesquisa e do ensino – das instituições onde estão localizadas (Martinez,

⁶ As tentativas de restituição, como as experiências prévias aos restauros, utilizaram as moldagens, especialmente para os grandes programas esculpidos, como o do Partenon da Acrópole de Atenas (por exemplo, na *Skulpturhalle* de Basileia); algumas exposições sobre a policromia da escultura antiga utilizam a moldagem como suporte de restituição das cores, desde a da gipsoteca de Munich (Brinkmann, Wünsche, 2004), até à do museu da Acrópole de Atenas: *Archaic Color* (31.07.2012 - 31.12.2013); ver também a exposição de Frankfurt am Main, *Bunte Götter-Golden Edition. Die Farben der Antike* (30.01.2020 - 17.01.2021) com o catálogo homônimo publicado em 2020 sob a direção de Brinkmann Vinzenz e Koch-Brinkmann Ulrike. Ver também Martinez, 2016. O recurso às moldagens para a restituição da policromia continua, no entanto, a ser uma solução controversa na era das ferramentas digitais e da 3D: ver em particular Mulliez, 2019.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

2016). Neste sentido, abordando a história destas moldagens, podemos falar de uma história da arqueologia, certamente, mas também de uma história do gosto – um gosto pela Antiguidade –, ou mesmo uma história do olhar, da exposição e da restauração. Entre a renovação da museografia e a adaptação historiográfica, a nova história das moldagens em gesso está resolutamente em fase com o seu tempo, o que enriquece a nossa própria experiência como antiquistas e como curadores de museus: essa nova história levanta questões específicas e a natureza múltipla desses objetos não oculta as suas próprias características.

Não há, provavelmente, melhor campo para testemunhar esta natureza multifacetada da moldagem do que o da pesquisa contemporânea. Tendo desempenhado um papel decisivo na transmissão de conhecimentos, as moldagens adquiriram por isso um pleno valor histórico e patrimonial. Um exemplo eloquente é oferecido pelos estudos sobre a policromia antiga. Nos séculos XVIII-XIX, a maioria dos exemplares de Antiguidades eram feitos em mármore ou, na sua falta, em gesso, por oficinas romanas e por pensionistas financiados pelo governo. Os ideais artísticos do neoclassicismo baseavam-se no mármore e na sua brancura (Lemaistre Leroy-Jay, 2006). Estas repetidas operações de moldagem também contribuíram em grande parte para o desaparecimento dos pouquíssimos traços de cor que poderiam permanecer nos originais (Grand-Clément, 2005). Como demonstrou Ph. Jockey (Jockey, 2015), as moldagens contribuíram, assim, para a descoloração da escultura antiga e para a própria criação do mito de uma Grécia branca. Inversamente, as moldagens têm sido utilizadas nas nossas tentativas de restaurar a policromia da estatuária clássica (Brinkmann, 2015)⁷.

Após uma breve história do nascimento das coleções de moldagem para realçar os momentos chave (por que, quando e em que circunstâncias foram valorizadas ou não?), evocaremos o papel das moldagens nas academias de belas artes, onde o ensino do desenho se baseava na cópia de modelos greco-romanos, e em certas universidades, onde fazem parte das coleções científicas universitárias⁸. Este caminho nos levará a apresentar o caso das coleções na Borgonha – Franche-Comté (França), no coração das nossas pesquisas.

⁷ Ver supra, nota 4.

⁸ Para uma definição de “coleção acadêmica científica”, veja Birchler Emery, 2015.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

Contextos: produção, circulação e recepção das moldagens

As coleções de moldagens da Antiguidade, criadas entre os séculos XVI e XX, são a expressão de um ambiente histórico e cultural caracterizado pela redescoberta da Antiguidade e pelo desejo de a compreender abordando-a e mesmo apropriando-se das suas obras de arte (Schvalberg, 2014: 31-52). A intensa atividade de escavações e o desenvolvimento da disciplina da arqueologia desempenharam um papel essencial: as descobertas interessaram toda a Europa. Ao descobrir as obras antigas, estas escavações expuseram-nas certamente aos olhos de todos, mas também, paradoxalmente, tornaram-nas mais inacessíveis, em razão de sua dispersão em museus distantes (Martínez, 2016). O primeiro objetivo das gipsotecas é de fato este: permitir uma abordagem mais próxima da arte antiga.

As primeiras coleções de esculturas antigas foram formadas em Roma no século XVI, na sequência das escavações bem-sucedidas realizadas na Cidade eterna. Estas escavações forneceram constantemente novos exemplos que foram avidamente copiados, imitados e divulgados: estes modelos estabeleceram os cânones estéticos que permaneceram intactos ao longo dos dois séculos seguintes, um período de renascimento da cultura greco-romana (Barbillon, 2004: *passim*). O fascínio pelas antigas obras-primas (Polignac de; Raspi Serra, 1998), descobertas na antiga *Vrbs* e preservadas em locais prestigiosos, como o *Cortile* (pátio) do palácio papal de Belvedere (Haskell; Penny, 1999: 12), contribuiu para estimular a procura e a propagação de cópias. Este fenômeno está principalmente relacionado com quatro contextos diferentes de produção e recepção (Barbanera, 2000: 58): as oficinas de artesãos e artistas, autores de cópias em gesso de membros isolados ou bustos de esculturas antigas monumentais, modelos tridimensionais para o estudo artístico e o ensino; os salões da Academia Real de Pintura e Escultura (Pinatel, 2000) – “este impulso continuaria, aliás, até ao terceiro quarto do século XX” (Le Breton, 2013: 68)⁹; os gabinetes de curiosidades (ou câmaras de maravilha) de humanistas, eruditos e colecionadores privados dos séculos XVI e XVII, onde objetos naturalistas convivem com obras de arte antiga, cópias em

⁹ A formação das academias de Belas Artes da segunda metade do século XVII, nascidas como uma resposta teórica à educação artística técnica de ateliê, favorece a proliferação de coleções de esculturas antigas, que se tornam então verdadeiras ferramentas didáticas, indispensáveis às escolas de arte. Na base do ensino da pintura e da escultura, encontra-se a ideia de “correção anatômica”, cuja escultura antiga é um modelo. A presença destas cópias em gesso nas oficinas dos escultores é uma constante no final do século XIX, como atesta ainda hoje a oficina de Bourdelle por exemplo (Barbillon; Godeau; Simier, 2017).

gesso de partes isoladas de estátuas clássicas (bustos, membros, mãos, etc.) ou reproduções em pequena escala; as cortes reais, onde coleções de esculturas antigas eram tanto objetos de prestígio como de decoração.

Os originais de antigas obras-primas eram ciosamente guardados pelos pontífices romanos. Esta situação ajudou a estimular a produção de cópias em mármore ou bronze para as casas reais. Na França, a política de aquisição de moldes e gravuras começou com François I, que queria criar uma “Itália francesa” em Fontainebleau. O castelo tornou-se, assim, um importante centro artístico na Europa. As moldagens de bronze feitas pela Primaticcio (Pressouyre, 1969; Jestaz, 2000) serviram de arquétipos para amantes, artistas e colecionadores de arte (Haskell; Penny 1999: 7-8) e contribuíram, através da escolha deste meio, para a descoloração irreversível da estatuária grega (Lemaistre Leroy-Jay 2006: 36-39; Jockey, 2015: 153-154).

Durante o reinado de Luís XIV, que desejava construir uma “nova Roma” em Versalhes, várias centenas de cópias em gesso e seus moldes (relevos e estatuária) foram reunidos no Louvre, em particular na sala de Antiguidades do rei (Le Breton, 2013: 67). A Academia Real de Pintura e Escultura ofereceu uma educação estética a gerações de artistas que se formaram em contato com as moldagens. Foi em 1794 que a oficina de moldagem do Louvre foi oficialmente fundada (Rionnet, 1996) para preservar este patrimônio e permitir a transmissão de modelos e lições de arte “em benefício do povo e dos seus artistas” (Lebrun, 2016).

No século XVIII, confirmou-se o fenômeno da “*invasão pacífica*¹⁰” das moldagens em pátios, academias e casas particulares, onde continuaram a servir de veículo para a divulgação do classicismo, refletindo ao mesmo tempo o gosto dos seus proprietários. Em meados do século XVIII, a situação econômica de muitas famílias romanas nobres mudou. Tiveram de vender as suas antigas coleções de arte antiga. Roma tornou-se rapidamente um centro internacional para o mercado de arte, embora muitas obras famosas tenham sido compradas pela cidade e pelo Papa para impedir a sua exportação (Giuliani, 2006: esp. 687).

A afirmação de uma burguesia cada vez mais rica e culta incentivou a criação de novas coleções privadas: na virada dos séculos XVIII e XIX, a moldagem torna-se o símbolo de uma “democratização da arte” (Jockey, 2015: 176-177). Este fenômeno é importante para compreender o lugar que as moldagens vão ocupar nas futuras estratégias pedagógicas.

¹⁰ Francis Haskell e Nicholas Penny, citados por Barbanera, 2000: 58.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

Se o século XVIII foi a era dos colecionadores privados, o século XIX marca o desenvolvimento de coleções públicas nos museus europeus. A produção e a distribuição comerciais de moldagens encontravam-se principalmente na Alemanha, mas empresas importantes existiam em outras cidades. Durante anos, o Museu Britânico manteve as suas próprias oficinas para a produção de moldagens: na década de 1870, Napoleone Martinelli operou grandes lojas de distribuição em Atenas (Barbanera, 2000: 63). A procura de moldagens foi tanta que, juntamente com as oficinas dos mais ricos museus da Antiguidade em Londres, Paris e Berlim, surgiram fábricas privadas especializadas, dirigidas por grandes empresários: August Gerber em Colônia (Nichols, 2006), Domenico Brucciani em Covent Garden em Londres, Sabatino de Angelis em Nápoles, Giuseppe Lelli em Florença, Pietro Pierotti em Milão, Gilliéron & Son em Atenas, Caproni Brothers em Boston, entre outros (Schreiter, 2012: esp. 18-19; Mitsopoulou, 2021).

A antiguidade na origem da renovação

A formação artística, baseada em modelos antigos, e o trabalho de copiar ou restaurar Antiguidades dos residentes da Villa Medici tinham até então inculcado nos artistas um vocabulário estritamente antigo. Na França do século XIX, assistimos a importantes mudanças institucionais, culturais e estéticas (Bonnet, 2006), que modificaram a função das coleções de moldagem. Ao mesmo tempo, o interesse pelo progresso científico revelase na importância do trabalho arqueológico, que por vezes teve uma influência explícita nos artistas (Barbanera, 2000; Lemaistre Leroy-Jay, 2006: 43; Schvalberg, 2014: 78-83). A partir de 1870, a ascensão gradual da arqueologia, após grandes campanhas de escavação – em Delos, Delfos e Olímpia, entre outras – deu às coleções de moldagem um papel de *laboratorium*, através da constituição de séries analógicas e tipológicas que permitiram observar, no caso da escultura antiga, reconstruções, restituições e correções¹¹. As novas descobertas levaram Charles Thomas Newton (1816-1894), arqueólogo e curador das Antiguidades Greco-Romanas no Museu Britânico, a propor a sua teoria da *Chain of Art* (Cadeia de Arte) encorajando o estudo e a classificação do material arqueológico de acordo com o desenvolvimento cronológico e sugerindo assim alterações às configurações das exposições do museu (Whitehead, 2009: 77 - cap. 2; Payne, 2019). Além disso, duas grandes coleções, os mármore de Egina, adquiridos pela Glyptothek em Munique, aberta em 1830 (Barbanera, 2000:

¹¹ Barbanera, 2000: 68 sobre a restituição da policromia a partir dos fragmentos de Olímpia; 69 para o conceito de *laboratorium*.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

58-59), e os mármore de lord Elgin, adquiridos pelo Museu Britânico em 1816 (St. Clair, 1988), permitem o acesso à uma arte grega autêntica. A história destes dois conjuntos diz muito sobre os museus e sobre a ideologia arqueológica no início do século XIX (Dyson, 2006: 133-134). O modelo grego clássico perde gradualmente a sua supremacia como resultado de novas escavações arqueológicas, que alimentam tanto coleções públicas como privadas - com a coleção arcaica do Museu do Louvre, enriquecida por peças da coleção Campana (Coletivo, 2018) - e graças a publicações científicas - como as de Heinrich Schliemann. A escultura francesa apropriou-se, assim, da arte arcaica como uma nova referência grega¹². Esta mudança é também de primordial importância para a evolução do ensino universitário.

Acima de tudo, com a industrialização do século XIX, as moldagens tornaram-se um instrumento educativo para a formação de artesãos que deveriam aprender as técnicas de desenho e da escultura não para fins artísticos, mas para a produção de objetos manufaturados. Neste movimento, orientado conjuntamente para as artes, a indústria e o desejo de educar o gosto do público - especialmente o das novas classes médias - professores, escolas de arte e administrações governamentais partilhavam o mesmo objetivo (Lahalle, 2006). Isto levou à constituição de coleções de museus, à organização de exposições e à criação de novas escolas para artesãos: o *South Kensington Museum* em Londres (1857)¹³, o *Museum für Kunst und Industrie* em Viena (1863) e o *Musée des Arts décoratifs* em Paris (1882) são exemplos famosos. Este fenómeno é também atestado pela coleção de moldagens da *École de dessin de Genève*, fundada em 1751 para a aprendizagem e a formação de artesãos: visava desenvolver o sentido estético dos futuros especialistas genebrinos da relojoaria e da ourivesaria então em pleno desenvolvimento (Baumer; Fivaz, 2011; Fivaz, 2012: em particular 291-292; Baumer; Fivaz, 2013: em particular 179-180; Meylan, 2016: 99 ff, 162 ff). A *Accademia di Belle Arti di Carrara* (1769) garantiu, a partir de 1924-1925, o ensino artístico, a fim de produzir obras de arte, e a aprendizagem do artesanato do mármore, oferecendo aos estudantes o

¹² Schvalberg, 2014: 157-199 “Primeiras brechas no modelo grego clássico” e 293-318, “O modelo grego em ação, entre uma Grécia bárbara e o arcaísmo sublime”. Consultado em 2016 Martinez.

¹³ Os museus são concebidos na Inglaterra vitoriana como instrumentos de educação. Na tradição do século XVIII, eles possuem grandes galerias onde são expostas as obras-primas sobre as quais os alunos artistas aprendem seu ofício. É o caso dos grandes museus de belas artes como a *National Gallery* (1824), ou o *South Kensington Museum* (que se tornou o *Victoria and Albert Museum* em 1899) e da sua coleção de moldagens: ver, por exemplo, os trabalhos de Geslot, 2010; veja também Payne, 2019.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

domínio de uma profissão (Laghi, 2002; Meloni, 2014; Laghi, 2015: 36): uma experiência, em suma, semelhante à da '*Bottega rinascimentale*'.

A partir da década de 1860, questões pedagógicas e educativas estão incluídas na agenda de exposições universais (Matasci, 2017), onde artefatos industriais, artesanais e obras de arte são comparados, “tanto o antigo, o tradicional e o distante têm parte relacionada na representação exótica e colonial do mundo” (Hilaire-Pérez, 2014: 19; Martinez, 2016). O ano de 1867 aparece em particular como um ponto de viragem, combinando a Exposição Universal de Paris, o Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-Históricas e a inauguração do Museu de Antiguidades Nacionais de Saint-Germain-en-Laye (Gran-Aymerich, 2001). Estas grandes quermesses, que são as exposições universais, oferecem “a possibilidade de colocar a trajetória educativa dos seus países num contexto internacional, de avaliar as suas lacunas e atrasos e, sobretudo, de retirar ensinamentos a fim de legitimar propostas de reforma” (Matasci, 2017: 126). A sua implementação é ditada não só por uma vontade comparatista, mas, pelo menos no que diz respeito à arte antiga, por uma adesão à teoria histórico-artística de Johann Joachim Winckelmann, que esteve na origem do nascimento da arqueologia ensinada nas principais universidades europeias. Estas últimas, verdadeiras reservas em que as coleções de moldagens convergem numa percentagem muito elevada, destinadas não só aos estudantes, mas também a um público mais vasto – de artistas, conhecedores, amadores ou simples visitantes –, oferecidas tanto “à contemplação e ao estudo”, constituem “vetores de difusão de uma Antiguidade modelo cuidadosamente escolhida pelos professores” (Morinière, 2013). É o caso, nomeadamente, da *Kunsthalle* de Basileia que, instrumento de formação artística no início, se impõe, mais tarde, como suporte cultural de pleno direito.

Enquanto as coleções arqueológicas floresceram em toda a Europa, o final do século XIX marcou uma mudança geral no gosto estético (Barbanera, 2000) e favoreceu a dissolução, e em alguns casos a destruição completa, das gipsotecas¹⁴. Nos casos mais afortunados, as coleções foram transferidas de escolas e academias para museus universitários, onde mantiveram o seu valor didático. Por exemplo, no início do século XX, a Faculdade de Letras de Lille celebrou um acordo com a Escola de Belas Artes para permitir aos artistas aprendizes irem para a universidade desenhar e modelar, a partir das moldagens e fotografias na origem do

¹⁴ Nas décadas de 1880 e 1890, as coleções de moldagens foram relegadas a um segundo plano e começou um verdadeiro fascínio pelos originais (Wallach, 1998: 46-50).

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

futuro Instituto de História da Arte (Benoit, 1901: em particular 538; Morinière, 2013).

Moldagens e ensino: ontem e hoje

As primeiras universidades a criar gipsotecas foram as universidades alemãs de Berlim (1696) (Schreiter, 2012: 20), Göttingen (1767) (Gazi, 1998: esp. 87; Barbanera 2000: 58-59; Dyson, 2006: 1) e Bonn (1820) (Barbanera, 2000: 59-61; Bauer, 2002: 119)¹⁵. O fenômeno propagou-se então a todo o continente europeu. As universidades expandiram as suas coleções ao ponto de se tornarem verdadeiros museus, acessíveis ao público. O número crescente de objetos expostos exigiu também uma reflexão museográfica, com uma disposição racional das obras de acordo com critérios cronológicos ou temáticos, a fim de garantir que o visitante pudesse compreender o desenvolvimento histórico e artístico. Durante os séculos XVIII e XIX, as primeiras cátedras de arqueologia nas principais universidades europeias tiveram os seus “gabinetes arqueológicos”, ou seja, uma coleção de moldagens de estátuas antigas destinadas a uso científico e educativo. O ensino arqueológico, considerado então como uma história da arte antiga, baseia-se na convergência, num mesmo lugar, das cópias dos exemplares mais representativos dos diferentes estilos histórico-artísticos identificados por Winckelmann (Barbanera, 2000, *passim*).

Na França, as coleções de moldagens permitem ilustrar *visualmente* as aulas, e isto, de acordo com as ideias apoiadas pelo ministro da Instrução Pública, Victor Duruy (1811-1894), iniciador de um ensino pela imagem e de uma “educação dos olhos”. Através do seu formato e volume, a moldagem permite não só a reprodução fiel do original, mas também a implementação de uma abordagem científica eficaz: a crítica das cópias (Morinière, 2013). As universidades instalam as suas moldagens em bases móveis para que a sua deslocação seja mais fácil. Esta solução permite se aproximar o mais possível das obras e da sua materialidade: é o caso especialmente de Lille e Lyon (Martinez, 2016).

O uso de cópias em gesso no âmbito do método de inspiração filológica da *Kopienkritik* – visando reencontrar os originais gregos através do estudo das cópias da época romana, obtidas materialmente pela reunião das

¹⁵ As primeiras moldagens chegam ao *Akademische Kunstmuseum* em Bonn vindas do Louvre em 1820. Em 1827, 189 moldagens tinham sido inscritas no catálogo da coleção; em 1841, havia 499 moldagens e, em 1844, o número de moldagens tinha aumentado para 614: Geominy, 2013: especialmente 129-141.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

moldagens de diferentes fragmentos de esculturas (Vout, 2018: 192, 203; Payne, 2019) –, também reforçou a importância de reproduzir o mais estreitamente possível as obras a partir das quais foram moldadas. A brancura dos gessos permite fazer abstração dos materiais dos originais, especialmente no caso das cópias romanas em mármore de obras gregas inicialmente em bronze (Morinière, 2013).

Na França da época, a reforma do ensino superior, impulsionada pelo Ministério da Instrução Pública a partir do modelo alemão (Matasci, 2009)¹⁶, levou à constituição de coleções científicas, consideradas indispensáveis: as moldagens se impõem como novos temas de estudo (Morinière, 2018). Várias missões foram então realizadas na Alemanha a pedido do Ministério a fim de estudar o sistema universitário local e, mais especificamente, a organização das universidades, bem como suas abordagens pedagógicas. Maxime Collignon, professor de Antiguidades gregas e latinas na Faculdade de Letras de Bordeaux entre 1876 e 1886¹⁷, viajou além do Reno para observar a organização do ensino da arqueologia clássica e das moldagens. As coleções arqueológicas (originais, moldagens em gesso, impressões de medalhas ou de pedras gravadas, fotografias)¹⁸ constituíram desde então uma ferramenta fundamental para o ensino da arqueologia. Alguns museus alemães de moldagem - o Museu Real de Berlim e os museus universitários de Bonn e Munique - são considerados modelos.

Em 1886, a construção do “*Palais des Facultés*” de Bordeaux permitiu a criação de um verdadeiro museu de moldagens¹⁹ “e isto na linha das disciplinas científicas onde a coleta de objetos renovou o estudo e a pedagogia desde o início do século XIX. O palácio foi construído em 1886.” (Lagrange; Miane, 2011: 1-2). Assim, em 17 de janeiro de 1886, a Universidade de Bordeaux inaugura um museu de um gênero inédito na França: Pierre Paris instalou cópias em gesso de estátuas e esculturas arquitetônicas gregas e romanas que provêm das mais prestigiosas coleções europeias e dos principais sítios arqueológicos (Morinière, 2016)²⁰.

¹⁶ A Itália também se inspirou do modelo alemão e das suas gipsotecas (Barbanera, 1998; Barbanera, 2000: 63-64).

¹⁷ Collignon foi substituído por Pierre Paris em 1886.

¹⁸ Vários processos fotográficos foram utilizados no ensino a partir do último quarto do século XIX: fotografias de prata reproduzindo as obras-primas dos museus ocidentais, laminadas em cartão para que pudessem ser passadas entre o público sem serem danificadas; placas de projeção. Sobre este último, ver em particular Borlée, Doucet, 2019.

¹⁹ As reproduções em gesso já tinham sido adquiridas em 1877 pela Faculdade de Letras de Bordeaux.

²⁰ *Ibidem* para o concurso entre as universidades de Toulouse e Bordeaux.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

Entre 1886 e os primeiros anos do século XX, outros *campi* universitários constituem fundos pedagógicos que se tornam verdadeiros museus. O de Estrasburgo, criado pelo professor alemão Adolf Michaelis entre 1872 e 1910, impõe-se como um verdadeiro laboratório: o professor experimenta, propondo aproximações, hipóteses de restituição e policromia, até mesmo remontagens (Morinière, 2015; Marcos, 2017).

Em Montpellier, o Museu das Moldagens, museu universitário com vocação pedagógica, se constituiu em 1890 com o objetivo de conservar e expor em primeiro lugar as coleções de estudo ligadas ao ensino da arqueologia clássica, depois dos outros períodos históricos, quando foi comprada, em 1904, a coleção de moldagens de arte medieval do cônego Didelot de Valence. O museu compreende agora uma coleção de quase setecentas cópias de obras de arte dos períodos antigo e medieval, classificada ao título dos Monumentos Históricos franceses em 2009. Outras coleções estão igualmente associadas ao museu, especialmente uma coleção fotográfica e uma coleção de objetos antigos gregos e romanos (Plana-Mallart; Mallet, 2011; Plana-Mallart; Mallet; Gabolde; Mathieu, 2015).

Na Sorbonne, ainda com Collignon, foi criado um museu aberto a estudantes de história da arte e arqueologia (Martinez, 2016). Para além do habitual pendurar na parede, utilizado em particular para relevos, os dispositivos de exposição, conhecidos graças a fotografias, permitiram a manipulação e observação em três dimensões de objetos de todos os tamanhos durante as aulas. Estas coleções educativas deixaram a Sorbonne para se instalarem no novo Instituto de Arte e Arqueologia, criado em 1932, na rua Michelet em Paris²¹. Embora algumas peças de gesso ainda permaneçam, a maioria delas foram integradas na Gipsoteca nos estábulos do Château de Versailles, juntamente com as coleções do Louvre e da *École des beaux-arts* de Paris.

A produção de moldagens de obras antigas permaneceu, portanto, intensa durante as primeiras décadas do século XX, especialmente graças à procura por parte das universidades. Após a Segunda Guerra Mundial, muitas coleções, se não foram destruídas, foram, contudo, abandonadas em instalações de armazenamento muitas vezes inadequadas. O arqueólogo Christof Boehringer, antigo curador da gipsoteca do Instituto de Arqueologia da Universidade de Göttingen, apontou várias razões pelas quais ainda é importante preservar estas coleções: quando partes de uma

²¹ Sobre as coleções educativas do Instituto de Arte e Arqueologia, ver AGIAs - Antiquités grecques de l'Institut d'art et d'archéologie (Paris): <http://agias.humanum.fr/> com bibliografia.

estátua são separadas e guardadas em museus separados devido a acontecimentos históricos, a moldagem permite reuni-las; para documentar perdas e proteger os originais; para restaurar a policromia da estatuária antiga; o gesso é um material barato: em caso de quebra, é facilmente substituível, quando o molde ainda está disponível; em exposições temporárias, é razoável exibir moldagens de gesso porque as esculturas originais são insubstituíveis e podem partir-se durante o transporte (Boehringer, 2001: esp. 68-72).

Poderíamos acrescentar a esta lista o valor educativo e de popularização das moldagens, que são verdadeiros instrumentos de difusão do conhecimento. Muito sintomática a este respeito é a abertura, na França, de museus como o MuMo em Lyon (Betite, 2020), o *Musée Universitaire des Moulages* em Montpellier (Plana-Mallart; Mallet, 2011), o Museu Adolf Michaelis em Estrasburgo (Morinière, 2015), acima mencionado, ou a exposição muito recente na Villa Medici em Roma “*Une Antiquité Moderne*”²² (Le Breton; Martinez, 2019). Em França, o “*Musée des Monuments*” francês reabriu as suas portas em 2007, após dez anos de fechamento, para apresentar a prestigiosa coleção de moldagens do século XIX iniciada por Eugène Viollet-le-Duc, com uma museografia inovadora (Welfel, 2008). Na Bélgica, a abertura ao público em outubro de 2019 da “*Galerie des moulages*” no Musée L, ou Museu Universitário de Leuven, permitiu que as quinhentas peças da coleção heterogênea de moldagens da universidade fossem exibidas juntas pela primeira vez (Van den Driessche, 2020). Na Suíça, a recente exposição (2018) “*La science en dépôt*” revelou ao público cerca de trinta moldagens da coleção da Universidade de Genebra, reunidas desde o século XVIII com a criação da “*École de dessin*” (Baumer; Fivaz, 2011²³). A Itália também se comprometeu, nos últimos anos, a valorizar as suas coleções educativas²⁴. Basta pensar na retomada das *Gipsoteche* universitárias, no centro das novas atividades didáticas e de exposição inéditas: em primeiro, a de Roma (La Sapienza), fundada por Emmanuel Löwy (Barbanera, 1995); a de Pisa, fundada em 1887 por Gherardo Ghirardini, que em 2019 acolheu a exposição “*Sacred – Ripensare l'arte antica*”, um projeto para valorizar e popularizar a coleção de moldagens através do prisma da arte contemporânea (Donati, 2014; Tarantino, 2019); a de Palermo, fundada pelo arqueólogo Antonino Salinas

²² Organizado sob a curadoria de Élisabeth Le Breton, curadora no Departamento de Antiguidades Gregas, Etruscas e Romanas, e Jean-Luc Martinez, então presidente-diretor do Museu do Louvre.

²³ Um museu virtual está também disponível no website da universidade: <https://www.unige.ch/lettres/antic/unites/archeo/collections/collection-des-moulages/le-musee-virtuel>.

²⁴ Sobre a ascensão das gipsotecas italianas, Barbanera, 2000: 63-64.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

no final do século XIX, que tem sido objeto de grandes trabalhos desde 2015, resultando numa nova museografia que traz à luz algumas moldagens esquecidas que estavam armazenadas durante muito tempo (Rambaldi, 2017); a de Pádua (Menegazzi, 2002-2003 e 2008); e, finalmente, a de Perugia, que foi reorganizada e aberta ao público em 2018, e que é também utilizada para outras atividades de comunicação (eventos sobre temas específicos, exposições de arte, recepções). Nápoles também abriu a sua gipsoteca (Cassese, 2013): a ativação de um curso de restauro sobre “estuche e gesso” na Academia de Belas Artes, permitiu o restauro, reorganização e reabertura da gipsoteca acadêmica em 2007 e a sua reativação completa como ferramenta didática. A maioria das esculturas foram colocadas em pedestais em movimento para permitir aos estudantes observar o trabalho de perto e reproduzi-lo.

Casos de escola. Moldagens e ensino da arte e arqueologia na Borgonha – Franche-Comté

Na região onde se encontram as nossas universidades, a Universidade de Franche-Comté em Besançon e a Universidade da Borgonha em Dijon, as coleções pedagógicas são numerosas e, através dos nossos trabalhos, começamos a estudá-las e a valorizá-las²⁵. Redescobrimos a coleção da Universidade de Besançon, constituída originalmente por sessenta e três moldagens de relevos gregos ou romanos, adquiridas pela universidade em 1889 e 1892 nos ateliês parisienses que difundiam os modelos na maioria das instituições do ensino superior. Apenas seis destas moldagens foram encontradas²⁶. Nós as mandamos limpar e restaurar (imagem 01). Agora estão pendurados na parede da sala de leitura da Biblioteca de Letras e Ciências Sociais da Universidade. Os professores que criaram esta coleção de moldagens adquiriram mais de mil fotografias analógicas tradicionais reproduzindo as obras-primas da escultura conservada nos museus ocidentais. Infelizmente, apenas cento e sessenta e oito destas fotografias ainda existem hoje²⁷. Um pouco mais tarde, provavelmente

²⁵ Em breve estará disponível uma primeira avaliação (Esposito; Montel à paraître).

²⁶ Trata-se de uma cena de iniciação aos mistérios da Samotrácia (Paris, Museu do Louvre, Ma 697), a Nikè (Vitória) descalçando a sua sandália, proveniente do parapeito do templo de Atena Nikè da Acrópole de Atenas, ambas distribuídas pela oficina da *École des beaux-arts* em Paris; três moldagens do friso do monumento de Lisícrates (Atenas), representando o mito de Dionísio e dos piratas etruscos, produzidas pela oficina do Museu do Louvre; a moldagem de um relevo de um banquete heroico adquirido na oficina da *École des beaux-arts* de Paris, cujo original, vindo de Atenas, faz parte da coleção do Museu do Louvre (Ma 747) em Paris.

²⁷ Foram digitalizadas e em breve poderemos estudá-las novamente.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

logo no início do século XX, a Universidade de Besançon adquiriu placas de projeção, fotografias sobre placas de vidro que os professores projetavam na parede utilizando um equipamento de projeção²⁸. O Departamento de História da Arte e Arqueologia de Besançon possui cerca de mil destas placas, que representam ou obras-primas da escultura ocidental (antiga e moderna), ou vistas de sítios arqueológicos e monumentos do Mediterrâneo antigo. O trabalho de inventariação e digitalização destas placas, recentemente encontradas em locais não utilizados, ainda está por fazer. Também encontramos e inventariamos placas de projeção que acompanhavam os cursos dados aos futuros professores primários, alunos da Escola normal da cidade, agora o INSPÉ (Instituto Superior Nacional do Professorado e da Educação). Os temas reproduzidos nestas placas são muito mais variados: monumentos da Antiguidade e da Renascença estão ao lado de temas da história industrial e económica (Le Creusot, o Canal de Suez), mas também paisagens (litorais franceses). Juntamente com estes modelos de gesso e fotografias, a Universidade de Franche-Comté também contribuiu para o nascimento das disciplinas de história da arte e arqueologia adquirindo livros especializados para acompanhar os professores e os seus alunos auditores.

Na Universidade de Borgonha, são conhecidos os mesmos tipos de coleções educativas; as placas de projeção são preservadas, assim como algumas moldagens de uma coleção que parece ter sido numericamente mais importante do que em Besançon. Além de modelos de arte antiga²⁹, a coleção de Dijon tinha a particularidade de oferecer modelos de gesso de escultura regional, no que então era chamado “*Musée d'art bourguignon*”, criado por medievalistas nos primeiros anos do século XX. A nossa pesquisa foi em seguida ampliada a todos os estabelecimentos educativos da Borgonha – Franche-Comté, onde pesquisamos as coleções de modelos antigos nas escolas de arte (Esposito; Markus; Montel, 2021) e nas escolas de ensino secundário (colegiais). O trabalho realizado permitiu destacar a coleção da Escola de arte de Dijon, que se encontra agora no Museu Buffon

²⁸ Sobre este tipo de placa, ver Borlée; Doucet, 2019.

²⁹ Cinco cópias em gesso de relevos gregos ou romanos da coleção da Universidade de Borgonha podem ser vistas nos corredores da antiga Faculdade de Letras, no edifício da rue Chabot-Charny em Dijon; uma placa do friso dos Panateneias está em um porão no mesmo edifício; finalmente, uma placa do friso do templo de Atena Nikè (original no Museu Britânico, inv. 1816,0610.159) e um ramo de folhagem moldado numa base de coluna do Templo de Apolo em Dídimos (original em Paris, Musée du Louvre, Ma 2764) foram transportados para o novo campus de Montmuzard onde foram pendurados na parede de uma das salas do Departamento de História da Arte e Arqueologia.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

de Montbard após uma transferência³⁰ (imagens 02-03), mas também redescobrir uma coleção anteriormente inédita, a da Escola de arte da cidade de Dole na região do Jura³¹.

Estas coleções pedagógicas constituem elementos do nosso patrimônio³². Interessam não só a história do ensino, o nascimento das disciplinas, mas também a história do gosto. Quando em uso, penduradas nas paredes das salas de aula e dos museus didáticos, estas coleções eram utilizadas pelos historiadores da arte e pelos arqueólogos para o ensino e a pesquisa; os gessos constituíam-se em séries e davam a ver, em três dimensões, a materialidade da obra que os desenhos e fotografias não permitiam apreender tão bem.

O lugar dos modelos de escultura antiga na história do ensino do desenho, da pintura e da escultura e, evidentemente, na história da recepção da Antiguidade, é hoje um tema de pesquisa compartilhado por muitos colegas em todo o mundo. Resta explorar de forma mais demonstrativa os usos destes gessos nos estabelecimentos que os conservam, a fim de reconstituir uma parte da história do ensino das formas e do gosto da Antiguidade.

³⁰ Aimé Sonveau estudou a coleção de gesso de Montbard como parte da sua dissertação de mestrado (2018-2020), *As coleções de moldagens e o Museu Buffon de Montbard. Recuperação e perspectivas de valorização* (dir. A. Esposito).

³¹ A dissertação de mestrado de Émy Faivre, atualmente em curso na Universidade de Franche-Comté (2020-2022), *O ensino das artes no Jura (séculos XIX-XX). As moldagens da Escola Municipal de Belas Artes de Dole* (dir. S. Montel).

³² As coleções de instrumentos científicos e as coleções das universidades foram objeto de várias comunicações durante o último congresso do Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, dedicado às coleções (Collecter, collectionner, conserver, 4 - 7 de maio de 2021, online).

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

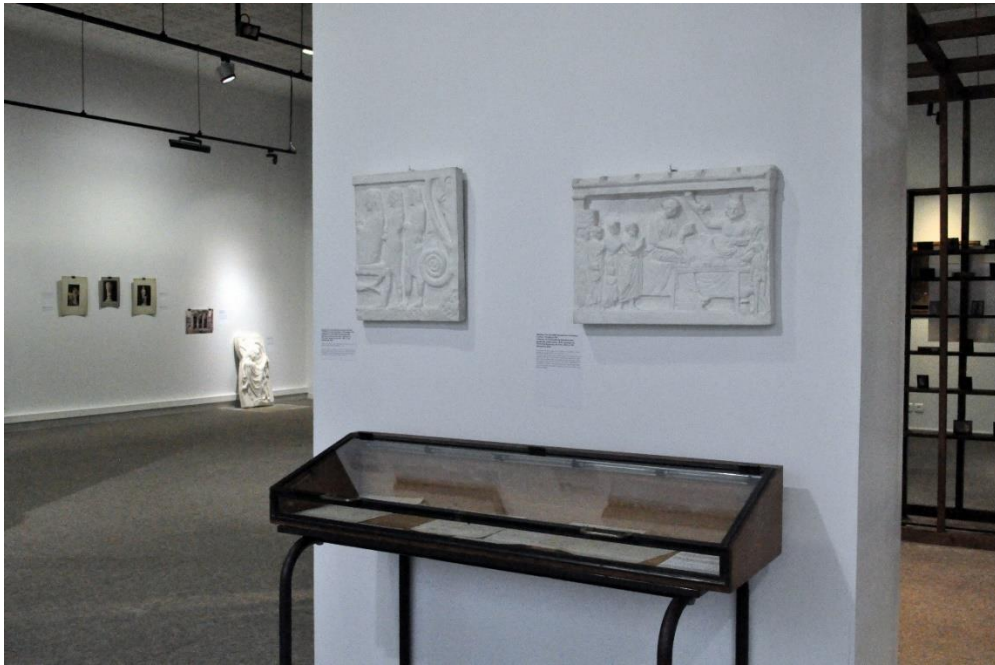


Imagem 01: Exposição *Cas d'écoles. Moulages et enseignement des arts et de l'archéologie* (Besançon, Gymnase – espace culturel de l'université de Franche-Comté, 2018). Moldagens das coleções universitárias, documentos de arquivo (vitrina), placas de projeção (à direita) e fotografias analógicas (à esquerda). Foto de Sophie Montel.



Imagem 02: Estado das reservas do Museu Buffon em Montbard antes do início do estudo da coleção da Escola de Arte de Dijon (fevereiro de 2018). Foto de Sophie Montel.



Imagem 03: Estado das reservas do Museu Buffon em Montbard após inventário, estudo e reorganização (julho de 2020). Foto de Aimé Sonveau.

Referências Bibliográficas

ANTONINI, Laetitia. La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive : l'exemple de la collection de moulages du musée des Monuments français. In *Situ. Revue des patrimoines*, n°19, 2012 : <https://journals.openedition.org/insitu/9900>.

BAKER, Malcolm; FALSER, Michael; LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette; MARCHAND, Eckart et TOCHA, Veronika. Les moulages en plâtre au XXI^e siècle. *Perspective*, 2, 2019, 25-50 : <http://journals.openedition.org/perspective/14242>.

BARBANERA, Marcello. *Università di Roma "La Sapienza". Museo dell'arte classica. Gipsoteca*. Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

BARBANERA, Marcello. *L'Archeologia degli Italiani: storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*. Rome: Editori Riuniti, 1998.

BARBANERA, Marcello. Les collections de moulages au XIX^e siècle : étapes d'un parcours entre esthétisme et positivisme. In: LAVAGNE Henry; QUEYREL François (éds). *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international (Paris, 24 octobre 1997)*. Genève: Droz, 2000, 57-73.

BARBILLON, Claire. *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*. Paris: Odile Jacob, 2004.

BARBILLON, Claire; GODEAU, Jérôme; SIMIER, Amélie (dir.). *Bourdelle et l'antique : une passion moderne*, catalogue de l'exposition (Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017 - 4 février 2018). Paris: Paris musées, 2017.

BAUER, Johannes. Gipsabguss-sammlungen an deutschsprachigen Universitäten. *Jahrbuch für Universitätsgeschichte*, Band 5, Stuttgart, 2002, 117-132.

BAUMER, Lorenz E.; FIVAZ, Clara Odile. Plus qu'un outil d'enseignement : la collection des moulages de l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève. In: CHENAL Vincent, HUEBER Frédérique (éds). *Histoire des collections à Genève du XVII^e au XIX^e siècle*. Chêne-Bourg: Éditions Georg, 2011, 105-117.

BAUMER, Lorenz; FIVAZ, Clara Odile. Fragile Ambivalenz – Die Abgusssammlung der Unité d'archéologie classique der Universität Genf. In: *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit*, 2013, 179-185 (SPECTANDA – Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck 3).

BEAUZAC, Julie. L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897-1927). In Situ. *Revue des patrimoines*, n°28, 2016 : <https://journals.openedition.org/insitu/12670>.

BENOIT, François. L'enseignement de l'histoire de l'art et l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lille. *Revue internationale de l'enseignement*, 41, 1901, 526-539.

BETITE, Sarah. Le MuMo : à la croisée de l'enseignement, de la création et de la recherche. In: DAYRE, Éric; GAUTHIER, David (dir.). *L'art de chercher : l'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*. Paris: Hermann, 2020, 167-173.

BIRCHLER EMERY, Patrizia. Entre archive et musée : quel avenir pour les collections scientifiques universitaires. In: BERT, Jean-François; RATCLIFF, Marc J. (éds). *Frontière d'archives. Recherches, mémoires, savoirs. Université de Genève, 19-21 juin 2014*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2015, 95-101.

BOEHRINGER, Christof. Über die Göttinger Sammlung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen. In: HOFFMANN, Dietrich; MAACK-RHEINLÄNDER, Kathrin (éds). „Ganz für das Studium angelegt“. *Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001, 64-72.

BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

BORLÉE, Denise; DOUCET, Hervé (éds). *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2019.

BRINKMANN, Vinzenz; WÜNSCHE, Raimund (éds). *Bunte Götter, Die farbigkeit antiker skulptur*. Munich: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2004.

BRINKMANN, Vinzenz. Un'arte policroma. Le statue classiche nel loro aspetto originale. In: SETTIS, Salvatore, ANGUSSOLA, Anna (éds). *Serial / Portable Classic. The Greek canon and its mutations*. Milan: Stichting Fondazione Prada, 2015, 295-298.

CASSESE, Giovanna (dir.). *Accademie / Patrimoni de Belle Arti*. Rome: Gangemi, 2013.

CASSESE, Giovanna. Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario. In: CIPOLLA G. (dir.). *La Gipsoteca dell'Accademia di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*. Palerme: Acc. di Belle Arti di Palermo 2016, 8-17.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

COLLECTIF. *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, catalogue de l'exposition (Paris, musée du Louvre, 7 novembre 2018 - 18 février 2019). Paris: Louvre éditions, 2018.

CURTIS, Penelope (dir.), *Sculptures infinies : des collections de moulages à l'ère digitale = Infinite sculpture: from the antique cast to the 3D scan*. Paris: Beaux-Arts de Paris éditions – Fondation Calouste Gulbenkian, 2020.

DONATI, Fulvia. 'La battaglia dei calchi'. Problemi di ieri e di oggi nella Gipsoteca di Arte antica dell'università di Pisa. In: MICHELI, Maria Elisa; SANTUCCI, Anna (dir.). *Gypsa. Atti delle Giornate di studio (Urbino, 22-23 marzo 2012)*. Pise: ETS, 2014, 137-154.

DYSON, Stephen L. *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Century*. New Haven – Londres: Yale University Press, 2006.

ESPOSITO, Arianna; MARKUS, Lionel; MONTEL, Sophie. Dans le goût de l'Antique : collection de plâtres et patrimoine des écoles d'art en Bourgogne – Franche-Comté. In: *Des écoles d'art académiques aux écoles d'art : des collections et des lieux, un patrimoine à valoriser, In Situ. Revue des patrimoines*, n°43, 2021 : <https://journals.openedition.org/insitu/28758>.

ESPOSITO, Arianna; MONTEL, Sophie. Fragments d'un discours pédagogique : moulages et enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie en Bourgogne – Franche-Comté. In: BONNET, Alain; DUPONT, Valérie (dir.). *Ce que l'art fait à l'école*, à paraître.

FIVAZ, Clara Odile. La Collection des moulages de l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève. Le problème des archives. In: SCHREITER Charlotte (dir.). *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*. Berlin: Dietrich Reimer, 2012, 291-300.

FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart (éds). *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: De Gruyter, 2010.

GAZI, Andromache. The Museum of Casts in Athens (1846–1874). *Journal of the History of Collections* 10, 1998, 87-91.

GEOMINY, Wilfred. Das Akademische Kunstmuseum in Bonn – ein Universitätsmuseum mit Modellcharakter. In: MÜLLER, Florian Martin (éd.). *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit*. Vienne – Berlin: LIT Verlag, 2013, 127-142 (Archäologie: Forschung und Wissenschaft, Band 4).

GESLOT, Jean-Charles. *Schools and Museums : l'influence du Royaume-Uni sur les politiques culturelles et éducatives dans l'Empire (et au-delà)*. *Heródoto, Unifesp, Guarulhos*, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

Communication à la journée d'études *Le Monde britannique (1815-1931) : rayonnements et transferts culturels*, CHCSC, Sep 2010, Guyancourt, France : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528878>.

GIULIANI, Luca. Zerstörte, wiederverwendete und konservierte Antike – Rom auf dem Weg zur Museumsstadt. In: STEIN-HÖLKESKAMP, Elke; HÖLKESKAMP, Karl-Joachim (éds). *Erinnerungsorte der Antike: die römische Welt*. Munich: C. H. Beck, 2006, 677-700.

GRAN-AYMERICH, Ève. Archéologie et préhistoire : les effets d'une révolution. In: PERRIN-SAMINADAYAR, Éric (éd.). *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*. Saint-Étienne: Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2001, 17-46.

GRAND-CLÉMENT, Adeline. Couleur et esthétique classique au XIX^e siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? *Íthaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21, 2005, 139-160.

HAACK, Christina; HELFRICH, Miguel (dir.). *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Actes de colloque (Berlin, Sammlung Scharf-Gerstenberg/Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 2015). Heidelberg: arthistoricum.net, 2016 : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.95.114>.

HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*. Paris: Hachette, 1999 [1981].

HILAIRE-PÉREZ, Liliane. Les identités à l'épreuve de la modernité dans les expositions universelles aux XIX^e et XX^e siècles. In: DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane; HILAIRE-PÉREZ, Liliane (dir.). *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, 7-25.

JESTAZ, Bertrand. Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle. In: LAVAGNE, Henry; QUEYREL, François (éds). *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international (Paris, 24 octobre 1997)*. Genève: Droz, 2000, 23-28.

JOCKEY, Philippe. *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*. 2^e éd. Paris: Belin, 2015.

LAGHI, Anna V. (dir.). *La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*. Milan: Electa, 2002.

LAGHI, Anna V. L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio storico e artistico: ipotesi di un percorso. In: MELONI, Lucilla (dir.).

L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio (catalogo della mostra). Milan: Postmedia Books, 2015, 25-64.

LAGRANGE, Marion (dir.). *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

LAGRANGE, Marion; MIANE, Florent. Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886). In Situ. *Revue des patrimoines*, n°17, 2011 : <http://journals.openedition.org/insitu/920>.

LAHALLE, Agnès. *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

LANCESTREMÈRE, Christine; HOFMAN, Jean-Marc; LE FUR, Yves. Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains. In Situ. *Revue des patrimoines*, n°28, 2016 : <http://journals.openedition.org/insitu/12790>.

LE BRETON, Élisabeth. Les tirages en plâtre du XVII^e siècle dans la gypsothèque du musée du Louvre. Apport des restaurations récentes. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 92, 2013, 67-92 : <https://doi.org/10.3406/piot.2013.2123>.

LE BRETON, Élisabeth; MARTINEZ, Jean-Luc. *Une antiquité moderne*. Milan: Officina Libraria, 2019.

LEBRUN, Arielle. Les moules, les modèles et la production de l'atelier de moulage de la Rmn-GP aujourd'hui. In Situ. *Revue des patrimoines*, n°28, 2016 : <http://journals.openedition.org/insitu/12627>.

LEMAISTRE LEROY-JAY, Isabelle. Beau comme l'antique, vrai comme la nature. *Nineteenth Century French Studies*, 35, 1, 2006, 36-51.

MARC, Jean-Yves. Le Musée de l'institut d'archéologie classique. In: PIJAUDIER-CABOT, Joëlle; RECHT, Roland (dir.). *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, catalogue de l'exposition. Strasbourg: Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2017, 248-257.

MARTINEZ, Jean-Luc. Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles. In: *Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains*, In Situ. *Revue des patrimoines*, n°28, 2016 : <https://journals.openedition.org/insitu/12537>.

MATASCI, Damiano. Les missions pédagogiques françaises en Allemagne : un exemple de circulation transfrontière des modèles scolaires (1860-1914). *Trajectoires*, 3, 2009 : <http://journals.openedition.org/trajectoires/235>.

MATASCI, Damiano. Les peuples à l'école. Expositions universelles et circulations des idées pédagogiques en Europe (1867-1878). *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 55, 2017/2, 125-136 : <https://doi.org/10.4000/rh19.5330>.

MELONI, Lucilla (dir.). *L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio*. Milan: Postmedia Books, 2014.

MENEGAZZI, Alessandra. *La gipsoteca dell'Università di Padova: storia, collezioni e sistemazione museale*. Università di Bologna, Scuola di Specializzazione in Archeologia, mémoire dirigé par le prof. M.C. Genito Gualandi (2002-2003).

MENEGAZZI, Alessandra. La Gipsoteca del Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte. L'esposizione e la fruizione. In: GUDERZO, Mario (dir.). *Gipsoteche. Realtà e Storia, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Possagno 19-20 maggio 2006)*. Trévise: Canova, 2008, 17-27.

MEYLAN, Jean-Louis. *La Formation des artistes et ses enjeux : le cas de Genève, de l'école de dessin à l'école supérieure d'art visuel, 1704-1980*. Saint-Denis: Connaissances et Savoirs, 2016.

MICHELI, Maria Elisa; SANTUCCI, Anna (dir.). *Gypsa. Atti delle Giornate di studio (Urbino, 22-23 marzo 2012)*. Pise: ETS, 2014.

MITSOPOULOU, Christina. L'atelier des Gilliéron : une fabrique de l'imagerie nationale grecque. In: MARTINEZ, Jean-Luc (dir.). *Paris-Athènes. Naissance de la Grèce moderne 1675-1919*. Paris, Louvre éditions - Hazan, 2021, 262-289.

MORINIÈRE, Soline. Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle. *Anabases*, 18, 2013, 71-84 : <https://doi.org/10.4000/anabases.4360>.

MORINIÈRE, Soline. La gypsothèque de l'Université de Strasbourg : quand les statues parlent d'elles-mêmes. *Archimède (Revue de l'Université de Strasbourg)*, n°2, 2015 : <https://archimede.unistra.fr/revue-archimede/archimede-2-2015/archimede-2-2015-dossier-la-gypsotheque/>.

MORINIÈRE, Soline. Le musée des moulages de l'université de Bordeaux, première gypsothèque universitaire française ?. In: *Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains*, In Situ. *Revue des patrimoines*, n°28, 2016 : <https://journals.openedition.org/insitu/12552>.

MORINIÈRE, Soline. *Laboratoires artistiques. Genèse des collections de tirages en plâtre dans les universités françaises (1876-1914)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, soutenue le 14 juin 2018 à l'université Bordeaux 3 (dir. Dominique Jarrassé).

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.6, n.1 - 2021.1. p. 80-106.

DOI: 10.34024/herodoto.2021.v6.13767

MORINIÈRE, Soline. Reproduire et diffuser l'objet archéologique par le moulage. In: *D'Alésia à Rome. L'aventure archéologique de Napoléon III*, catalogue de l'exposition (Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, 2020). Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux - Grand Palais, 2020, 145-147.

MULLIEZ, Maud (dir.). *Restituer les couleurs. Le rôle de la restitution dans les recherches sur la polychromie en sculpture, architecture, et peinture murale*. Bordeaux: Ausonius, 2019 (Collection Archeovision vol. 8).

NICHOLS, Marden. Plaster Cast Sculpture: A History of Touch. *Archaeological Review from Cambridge*, 21, 2006, 114-130.

PAYNE, Emma M. Casting a new Canon: Collecting and treating casts of Greek and Roman sculpture, 1850-1939. *The Cambridge Classical Journal*, 65, 2019, 113-149 : <https://doi.org/10.1017/S1750270519000034>.

PINATEL, Christiane. Les envois de moulages d'antiques à l'École des Beaux-Arts de Paris par l'Académie de France à Rome. In: LAVAGNE, Henry; QUEYREL, François (éds). *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international (Paris, 24 octobre 1997)*. Genève: Droz, 2000, 75-120.

PLANA-MALLART, Rosa; MALLET, Géraldine. Le projet de rénovation et de valorisation du Musée des moulages et les collections d'Art et d'Archéologie de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. In Situ. *Revue des patrimoines*, 17, 2011 : <https://journals.openedition.org/insitu/880>.

PLANA-MALLART, Rosa; MALLET, Géraldine; GABOLDE, Marc; MATHIEU, Bernard. *Musée des Moulages Université Paul-Valéry Montpellier 3, Catalogue abrégé*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée - PULM, 2015.

POLIGNAC, François (de); RASPI SERRA, Joselita (éds). *La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*. Paris: Somogy - Lyon: Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998.

PRESSOUYRE, Sylvia. Les fontes de Primatice à Fontainebleau. *Bulletin monumental*, 127-1, 1969, 223-239.

PROUST, Clotilde. *Les ateliers du Musée des Antiquités nationales. Aux origines de la restauration en archéologie*. Thèse de doctorat en Archéologie soutenue le 15 mai 2017 à l'université Paris 1 (dir. Alain Schnapp).

RAMBALDI, Simone. *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo: Storia e Catalogo [Artes, 2]*. Palerme: Palermo University Press, 2017.

RIONNET, Florence. *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*. Paris: RMN, 1996.

SCHREITER, Charlotte. Berliner Abguss-Sammlungen des 17. bis 19. Jhs. Im europäischen Kontext. In: SCHRÖDER, Nele; WINCKLER-HORAČEK, Lorenz (éds). *...von gestern bis morgen...Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*. Rahden / Westf.: VML Vlg Marie Leidorf, 2012, 17-26.

SCHVALBERG, Sophie. *Le modèle grec dans l'art français, 1815-1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014 (coll. « Art et Société »).

ST. CLAIR, William. *Lord Elgin. L'homme qui s'empara des marbres du Parthénon*. Paris: Macula, 1988.

TARANTINO, Chiara. *Sacred. Ripensare l'arte antica. Catalogo della mostra* (Pisa, 16 Settembre - 24 Ottobre 2019). Pise: ETS, 2019.

VAN DEN DRIESSCHE, Bernard. *La collection des moulages de l'UCLouvain*. Presses universitaires de Louvain, 2020.

VOUT, Caroline. *Classical Art. A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton: Princeton University Press, 2018.

WALLACH, Alan. *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1998.

WELFELÉ, Odile. Le nouveau musée des Monuments français. *La Lettre de l'OCIM*, 116, 2008, 21-27 : <https://doi.org/10.4000/ocim.371>.

WHITEHEAD, Christopher. *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. Londres: Duckworth, 2009.