

La recepció del passat a través de les col·leccions de còpies artístiques

De l'oblit i la destrucció a la revalorització

AGNÈS GARCIA-VENTURA¹
Universitat Autònoma de Barcelona

Annetta Alexandridis / Lorenz Winkler-Horaček (eds.), *Destroy the Copy – Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries. Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, De Gruyter, Berlin / Boston, 2022, xxii+608pp. ISBN 978-3-11-075131-4.

Christian Klose, *Die Dresdner Gipsabgussammlung im 19. Jahrhundert. Von der Künstlersammlung Anton Raphael Mengs' zu Georg Treus experimentellem Lehrmuseum*, De Gruyter, Berlin / Boston, 2024, xxii+669pp. ISBN 978-3-11-132543-9.

Les còpies artístiques, omnipresents als museus i a les col·leccions universitàries d'Europa i dels Estats Units d'Amèrica durant bona part del segle XIX, van patir un oblit progressiu i fins i tot la destrucció intencionada a la segona meitat del segle XX. Però els interessos tant acadèmics com museístics fluctuen, i peces que en un moment determinat cauen en desgràcia, amb el temps poden tornar a estar en primer pla. Aquest és el cas de les còpies artístiques que, des d'inicis del segle XXI, han ressorgit de les seves cendres. La proliferació de publicacions vinculades a jornades i a exposicions temporals, així com el replantejament de les sales permanents d'alguns museus per donar cabuda a aquestes peces testimonien bé

¹ Aquest article-recensió s'ha preparat en el marc del projecte PID2020-114676GB-I00, concedit pel Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España), durant un contracte "Ramón y Cajal" (RYC2019-027460-I) concedit i finançat per la mateixa institució.

aquesta tendència.² En l'àmbit de les còpies artístiques, doncs, la retroalimentació sempre necessària entre recerca i transferència és ben viva. Aquí ens fem ressò de dues publicacions que exemplifiquen bé aquesta interacció: el volum col·lectiu editat per Annetta Alexandridis i Lorenz Winkler-Horaček, resultat de dos congressos celebrats el 2010 i el 2015, i la monografia de Christian Klose, reelaboració de la tesi doctoral que l'autor defensà a la Technische Universität Dresden el 2022. Tot seguit els prenem com a punt de partida per desgranar algunes reflexions sobre el ressorgiment dels estudis sobre còpies artístiques (§1) i sobre les possibilitats que s'obren en el sí dels estudis sobre recepció del món antic gràcies a aquest ressorgiment (§2). Clourem amb alguns apunts sobre àmbits i casos d'estudi encara poc representats en aquests estudis i que per tant encara tenen un important potencial de creixement (§3).

1. El ressorgiment dels estudis sobre còpies artístiques: algunes tendències

Els volums d'Alexandridis i Winkler-Horaček (2022)³ i de Klose (2024) són representatius de la revifalla actual de l'estudi i l'exposició de les còpies artístiques. Ambdós comparteixen trets característics amb altres expressions d'aquesta tendència (publicacions, exposicions, accions d'innovació docent, etc.) que en els darrers anys han propiciat l'augment de la visibilitat d'aquestes peces dins i fora de l'acadèmia. Aquí en destaquem tres, que presentem tot seguit: (a) l'esvaïment de les fronteres entre original i còpia, (b) la imbricació de xarxes locals i transnacionals, i (c) el rol d'Alemanya en aquest ressorgiment de l'interès per les còpies artístiques.

Les fronteres entre original i còpia, com tantes altres fronteres entre conceptes que tradicionalment s'han definit per oposició, són menys clares del que a primera vista podria semblar i són, a més, fruit d'una mirada exclusivament eurocèntrica sobre la producció artística i sobre el gaudi estètic. En aquest sentit és ben il·lustratiu l'assaig *Shanzai: Dekonstruktion auf Chinesisch* (2011) de l'influent filòsof d'origen coreà Byung-Chul Han.⁴ Han ens mostra com d'inestable és aquest binomi quan mirem d'aplicar-lo, per exemple, a la producció artística

² Per a alguns exemples d'aquesta tendència, materialitzada en diverses accions com les aquí esmentades, vegeu Bolaños 2013; Haak / Helfrich / Tocha 2019; Payne 2021; Alexandridis / Winkler-Horaček 2022; Durgun 2022. A més, és significatiu que en l'edició de 2022 d'un congrés de referència com ASOR (American Society of Overseas Research) s'hi programés una sessió dedicada exclusivament a les còpies artístiques, un tema fins ara marginal en els congressos dedicats al món antic. La sessió, titulada "Meaningful Copies: Virtues beyond Originality", va ser coordinada per Pinar Durgun i Felipe Rojas.

³ Per a una presentació de l'estructura general del volum, amb detall de la taula de continguts, vegeu la recensió publicada per Ellen Rehm (2023).

⁴ Traduït al castellà el 2016 com *Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*.

xinesa en particular, i asiàtica en general, on el que es valora és la recurrència i la reelaboració.⁵ En el nostre context cultural, en canvi, el que es valora tradicionalment en l'art és l'originalitat i la unicitat. I això té una clara influència en la manera que tenim de percebre les còpies artístiques. Ho exemplifiquem a partir d'un cas genèric ben habitual en les col·leccions de reproduccions del segle XVIII i sobretot del XIX. Posem per cas que tenim una còpia del segle XIX n.e. d'una escultura romana del segle I a.n.e. que, al seu torn, és una còpia d'una presumpta escultura original grega (perduda) del segle V a.n.e. En aquest cas, l'escultura romana seria original i còpia alhora, per tant la dicotomia original i còpia poc ens ajudaria a entendre la relació entre aquestes diverses escultures amb orígens geogràfics i cronològics també diversos. Fins i tot ens podríem preguntar per què tendim a considerar de manera més inequívoca com a còpia la versió del segle XIX n.e. i no pas la del segle I a.n.e. És l'antiguitat un factor que ens fa canviar el valor que conferim a aquestes peces i per tant un factor que progressivament difumina la frontera entre còpia i original? En efecte aquí plantejarem que el ressorgiment recent de l'interès per les còpies artístiques del segle XIX n.e. és fruit de la consideració actual d'aquestes com a "peces de primera classe" gràcies, entre d'altres, al pas del temps i a una de les seves conseqüències: la reducció del seu nombre. Aquesta reducció, paradoxalment, ha estat conseqüència de la deixadesa en la seva conservació en alguns casos, de la destrucció intencionada en d'altres. Així doncs, antiguitat i escassetat, dos aspectes sovint interrelacionats, han contribuït a què algunes d'aquestes peces adquireixin la condició d'originals, o si més no de peces que no són percebudes en l'àmbit de la recerca com a meres còpies, ja que testimonien la feina d'un taller, d'una escola artística, fins i tot d'un escultor concret. La seva consideració contemporània, doncs, tendeix a desdibuixar la frontera entre original i còpia, una frontera que en dècades precedents es percebia com molt ben definida i alhora com legitimadora d'un tractament desigual.

Un segon tret comú en els estudis actuals sobre còpies artístiques és l'atenció que es dedica a la imbricació de xarxes locals i transnacionals. Aquests estudis mostren bé com les històries relacionades amb la producció i circulació, així com amb l'ús i el posterior desús de les reproduccions, es basteixen a partir d'una combinació de factors extremadament locals i personals, i de dinàmiques transnacionals (Rehm 2023). Aquest tret, que de ben segur també és palpable en altres àmbits d'estudi, aquí és especialment rellevant, com ho demostren els dos volums aquí triats amb dues estratègies ben diverses. Si bé el volum col·lectiu editat per Alexandridis i Winkler-Horaček (2022) evidencia les connexions transnacionals a través del recull de casos d'estudi d'arreu del món (amb especial

⁵ Per reflexions sobre la inestabilitat d'aquest binomi en el món antic i en els nostres estudis sobre la seva cultura material, vegeu per exemple Di Paolo 2018 (amb reflexions prèvies).

èmfasi en Europa i Amèrica del Nord, principals centres col·leccionistes de còpies), la monografia de Klose (2024) parteix de la història de les col·leccions d'una sola ciutat, Dresden en aquest cas, per evidenciar el teixit internacional necessari per nodrir el que podria semblar, d'altra manera, un cas d'estudi d'interès merament local. Per mostrar aquesta imbricació local-transnacional és necessari, d'una banda, el treball minuciós amb materials d'arxiu. De l'altra, cal una recerca informada de la perspectiva dels anomenats estudis transnacionals, en voga des d'inicis del segle XXI en el sí dels estudis culturals. En aquest sentit cal destacar la labor duta a terme per Charlotte Schreiter en els darrers anys, amb la clara voluntat d'incloure l'àmbit de les còpies artístiques en els debats sobre art i museus des de l'òptica postcolonial i transnacional (Schreiter 2014 i 2016; cf. Garcia-Ventura 2020a i 2023a).

Com a tercer i últim tret característic de l'auge dels estudis sobre còpies artístiques que exemplifiquen bé els volums d'Alexandridis i Winkler-Horaček (2022) i de Klose (2024), destaquem aquí el pes important que en ambdós casos hi té la tradició acadèmica alemanya, que es reflecteix tant en la tria dels casos d'estudi com en l'autoria o coordinació dels volums en sí. Aquest no és un fet fortuït, ja que Alemanya és un dels centres neuràlgics en l'àmbit que aquí ens ocupa, tant en el context més estrictament acadèmic com en les activitats de transferència. Bona mostra n'és, per exemple, que l'exposició amb la que es va inaugurar el 2019 la James-Simon-Galerie, nova ala del Pergamon Museum de Berlín, es dedicà a les còpies artístiques (Haak / Helfrich / Tocha 2019). Alhora, aquesta exposició posava en valor l'excel·lent continuïtat de la Gipsformerei de Berlín, el taller de producció de còpies en guix vinculat des de la seva fundació el 1819 als museus de la ciutat, que encara avui en dia està en funcionament (Haak / Helfrich / Tocha 2019: 216-232).

2. Les còpies artístiques en els estudis sobre recepció del món antic

A més dels tres trets característics en la recerca sobre còpies artístiques que aquí hem posat de relleu, els dos volums que ens ocupen també recullen alguns dels debats clàssics en els estudis sobre la recepció del món antic, com serien la configuració i transmissió del cànon, d'una banda, i l'ús del color en la restauració, reconstrucció i musealització de les escultures i relleus de l'altra. Tal com apuntàvem anteriorment, les perspectives postcoloniales i transnacionals són ben presents en els estudis sobre còpies artístiques. Remant en aquesta direcció, els estudis historiogràfics i de recepció del passat han posat l'accent, en els darrers anys, en les herències colonials, ben visibles en la configuració i transmissió del cànon. La intersecció entre estudis de còpies artístiques i estudis de recepció del passat és aquí especialment fructífera. Les reproduccions exemplifiquen bé aquestes dinàmiques, i en part per aquest motiu van ser objecte de pràctiques

iconoclastes a la segona meitat del segle XX. El que avui en dia es proposa des de diversos projectes de recerca vinculats a universitats i museus és l'ús de les còpies artístiques per debatre aquestes qüestions. No es tracta, doncs, d'amagar-les per mostrar que no es fa el joc al discurs colonial, sinó de reinterpretar-les i exposar-les de nou per donar peu a construir un discurs postcolonial alternatiu que faciliti la reflexió contemporània. Des d'aquesta perspectiva, el que està en joc és quelcom tan rellevant com l'ús que es fa de la recepció del passat, vehiculada en aquest cas a través de la recuperació de les còpies artístiques.

Els projectes de recerca i de musealització han desplegat diverses estratègies per descolonitzar aquesta recepció del passat: des de la inclusió de veus fins ara absents (amb perfils més diversos pel que fa a origen, ètnia o gènere) a la deconstrucció del cànon. Així doncs, la intersecció entre historiografia, història de l'art i recepció del passat es demostra ben productiva com a lloc de reflexió ètica a partir del qüestionament de la legitimitat de les còpies mateixes, de què s'ha triat copiar i com, tal i com ha recollit Pinar Durgun en alguns dels seus treballs (per exemple, Durgun 2021). No podem oblidar que en els museus de reproduccions del segle XIX s'hi exhibien no només còpies en guix d'escultures clàssiques i del Renaixement, sinó també altres escultures i relleus que es produïen a partir dels motllos que s'obtenien prenent com a models totals o parcials persones vives sotmeses als poders colonials (Haak / Helfrich / Tocha 2019: 60-95). La vinculació directa entre pràctiques colonials, racisme i cosificació d'aquestes persones és palesa i avui en dia no s'aposta per amagar-la, com ha passat sovint fins ara, sinó per abordar-la des d'aquesta perspectiva ètica a la que fèiem referència.

Un segon tema de debat molt present tant en els estudis sobre còpies artístiques com en els que es dediquen a la recepció del passat i que, de nou, és bona mostra de la fructífera interacció entre ambdós, és el que gira a l'entorn de l'ús del color. Diferents capítols de la compilació d'Alexandridis i Winkler-Horaček (2022) posen el focus en la blancor que caracteritza un percentatge molt important de les col·leccions de còpies en guix. En els diferents capítols d'aquesta compilació es presenten alguns museus de reproduccions dels Estats Units d'Amèrica com un "elefant blanc" (en el cas de Texas, p. 152) o com un "cub blanc" (en el cas de Cornell, p. 183). A més es fa palesa la "blancor ideal" de les belles arts en el cas del Japó (p. 87), alhora que s'observa com el diàleg entre "blancor" i les relectures de les escultures del passat en art contemporani segueix vigent en el cas de Dinamarca (p. 29). Aquesta redundància en la blancor, tal i com observa Winkler-Horaček, co-editor del volum que inclou totes aquestes referències, deixa entreveure com les còpies en guix han contribuït a reforçar tant l'ideal d'un món antic sobri i seriós, canalitzat a través d'aquesta tria del color blanc, com l'associació contemporània exclusiva i excloent d'aquest món antic

amb les persones blanques del present (p. 496). Des d'aquesta òptica, doncs, l'omnipresència de la blancor no sembla pas ni innocent ni casual.

La blancor dels museus de reproduccions, però, no és una creació pròpia que sorgeix del no res, sinó que reflecteix i alhora reforça un ideal creat en els museus d'escultures i relleus del món antic on predominen el blanc, el gris clar i el beix. Això és així no perquè aquests fossin els colors originals de les peces, sinó perquè són els que avui en dia són prevalents, havent passat segles en què diferents circumstàncies han fet que el color que les decorava desaparegués totalment o parcial. En els darrers anys la recerca sobre el color al món antic ha proliferat, abastant també àrees fins ara poc explorades en aquest sentit com seria el cas de Mesopotàmia (Nunn / Piening 2020) i els museus se n'han fet ressò amb diverses iniciatives. Bona mostra n'és l'exposició temporal *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* ("Déus de colors. Els colors vibrants de l'escultura antiga") que es va poder veure al Pergamon Museum de Berlín l'any 2010. Part de les peces exposades eren reproduccions que, enlloc de ser blanques i uniformes, presentaven diverses hipòtesis de reconstrucció dels colors originals. L'efecte que causava en el públic era de sorpresa i, malgrat aquest seria un possible ús actual de les còpies en guix, encara és molt excepcional veure peces en color a les exposicions. Sembla clar que si no s'imposa aquesta exhibició d'escultures i de relleus en color no és ja perquè la recerca no pugui aportar prou dades per a les reconstruccions, sinó perquè contradiu l'imaginari associat a la blancor al que tot just fèiem referència.

Un altre argument a favor d'aquesta explicació és que la proposta d'acolorir les escultures i relleus no és pas una innovació recent que simplement necessita el seu temps per ser acceptada. Ja a finals del segle XIX es van fer diferents propostes d'experimentació amb el color aprofitant el potencial que en aquest sentit oferien les còpies en guix. Bona mostra en són les còpies d'alguns dels relleus neoassiris que es produïen en color a Londres i que es comercialitzaven per Europa, com és el cas dels que es conserven als magatzems del Vorderasiatisches Museum de Berlín (Rehm 2018: 141 n. 43, 150 n. 85, 424-425; Durgun 2022). Un altre exemple és el dels nombrosos exemplars d'art grec i romà, però també contemporani, amb què va proposar experimentar Georg Treu (1843-1921). Treu, ja des de la dècada de 1880, va alimentar el debat sobre aquesta qüestió, tant en l'àmbit de la història de l'art com en el dels museus a partir de conferències, exposicions i reconstruccions com les que avui en dia es conserven sobretot als museus de Dresden (Klose 2024: 348-373).⁶

⁶ Vegeu en especial Klose 2014: 569-623, per a un catàleg amb imatges de les peces amb les propostes de restitució o reconstrucció, en funció del cas, de la policromia.

3. Noves línies de recerca: les còpies artístiques de peces mesopotàmiques i els museus de reproduccions de l'estat espanyol

Fins ara hem vist com la recerca sobre còpies artístiques i sobre recepció del passat està en un moment dolç. Proliferen les publicacions, els debats transversals a l'acadèmia i la visibilitat d'unes col·leccions que comencen a sortir dels tradicionals magatzems polsosos i foscos per lluir als nous magatzems oberts de museus que, com l'Albertinum de Dresden, fan una aposta decidida per revaloritzar aquestes peces. Però encara queda molt camí per recórrer, sobretot en àmbits que per un motiu o altre han estat considerats marginals. Aquest és el cas dels museus de reproduccions de l'estat espanyol, de les còpies artístiques de peces mesopotàmiques, i encara més de la intersecció entre ambdós, és a dir de les còpies de peces mesopotàmiques a les col·leccions espanyoles. Bona mostra d'aquestes circumstàncies és que a l'antologia d'Alexandridis i Winkler-Horaček (2022), malgrat s'hi inclouen contextos d'estudi tradicionalment considerats poc habituals o fins i tot "exòtics", com Irlanda, Japó o Xile, les col·leccions de l'estat espanyol són absents. Pel que fa a les còpies de peces mesopotàmiques, sí que s'esmenten, però en pocs capítols i sovint de manera marginal (Alexandridis / Winkler-Horaček 2022: 109-114, 359-360, 476).

En els darrers anys hem dut a terme recerca, sobretot a partir de materials d'arxiu inèdits, per mirar de cobrir alguns d'aquests buits. Tot seguit presentem breument els principals museus que caldria incloure com a cas d'estudi en aquests debats, i també destaquem algunes de les seves còpies de peces mesopotàmiques que permetrien un diàleg fructífer amb els incipients estudis que s'ocupen d'aquests tipus de peces, fins ara poc estudiades, en altres col·leccions d'Europa i dels Estats Units d'Amèrica. En aquest sentit, destaquem aquí l'obra pionera d'Ellen Rehm titulada *Wertvolle Kopien. Gipsabgüsse altorientalischer Denkmäler in Deutschland* (2018), la primera (i fins a dia d'avui única) monografia dedicada exclusivament a les còpies artístiques de peces mesopotàmiques en un àmbit geogràfic concret, Alemanya en aquest cas.

L'estat espanyol comptà amb dos museus de reproduccions d'envergadura: el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, un projecte que es va posar en marxa el 1877, i el Museo de Reproducciones de Bilbao, que es va endegar el 1927. El de Madrid va ser un dels museus de reproduccions de referència a Europa. Allà s'hi podien contemplar còpies artístiques produïdes als principals tallers de Berlín, Londres i París. I és que no es van escatimar esforços per abastir un projecte que es considerava cabdal per equiparar l'oferta cultural de Madrid amb la d'altres capitals europees. Aquest museu, però, a partir de 1961 va abandonar la que havia estat la seva primera seu, el Casón del Buen Retiro, i des d'aquell moment va viure la decadència habitual de tants museus de

reproduccions, com bé recullen bona part dels casos d'estudi compilats al volum d'Alexandridis i Winkler-Horaček (2022), que cobreixen realitats tan diverses com les dels Estats Units d'Amèrica, Dinamarca, França, Japó, Irlanda, Regne Unit, Suïssa o Xile. No va ser fins el 2012 que, com també en tants altres indrets, una part dels fons del museu van tornar a veure la llum en una nova seu, en aquest cas a Valladolid, com una secció més del Museo Nacional de Escultura (Bolaños / Campano 2013; Campano 2023).

El cas del museu de Bilbao, en canvi, presenta algunes diferències notables. D'una banda, el projecte va néixer en el primer terç del segle XX, precisament quan començava ja el lent declivi dels museus de reproduccions (Arenaza 1991; Peña Puente 2019). D'altra banda, malgrat aquest inici tardà i a destemps, el museu mai ha tancat les seves portes i per aquest motiu la seva col·lecció, tot i que menys notable i nombrosa que la madrilenya, ha sofert menys desperfectes i avui en dia té un gran valor. Actualment el museu de Bilbao compta amb una seu principal que acull les exposicions temporals i una selecció permanent d'obres de l'Antiguitat Clàssica i del Renaixement. A més, també manté accessible al públic un magatzem obert on es concentren les còpies de peces de l'antic Egipte i de Mesopotàmia. Aquest espai, obert a la ciutadania amb cita prèvia, és sobretot emprat per fer classes de belles arts, un dels usos clàssics de les col·leccions de còpies en guix ja des del segle XIX.

Tots dos museus són interessants no només perquè tenen històries locals i transnacionals que permeten establir diàlegs amb les realitats d'altres museus europeus i estudiar xarxes acadèmiques i personals (Garcia-Ventura 2020a, 2023a), sinó també perquè van prendre una decisió poc habitual com a museus especialitzats en reproduccions: incloure còpies de peces mesopotàmiques. Per sort comptem amb materials d'arxiu que en tots dos casos permeten reconstruir bona part de les biografies de les peces d'aquestes col·leccions, totes elles extremadament interessants (Garcia-Ventura 2020b, 2022). Pel que fa a la tria de les peces, no sorprèn que una de les poques coincidències entre les col·leccions mesopotàmiques d'ambdós museus fos la còpia del relleu neoassiri conegut com "la lleona ferida" o "lleona moribunda" (número de museu: BM 124856), una de les imatges mesopotàmiques més reproduïdes tant a l'estat espanyol com a la resta d'Europa (Garcia-Ventura 2023b). Aquesta peça, a més, estava envoltada en totes dues institucions d'altres còpies de relleus neoassiris, l'art mesopotàmic més representat gràcies a les còpies en guix tant a Madrid com a Bilbao.

Però malgrat aquests punts comuns, també hi havia clares divergències entre unes col·leccions que comptaven amb espècimens peculiars i poc usuals en altres col·leccions de reproduccions del món. En aquest sentit destaco dues peces: la "tauleta del diluvi" de Madrid i l'estela d'Hammurabi blanca de Bilbao. La "tauleta del diluvi" es presenta fins al darrer catàleg de còpies de peces mesopotàmiques del museu com una donació que arriba la dècada de 1890 de la

universitat Johns Hopkins de Baltimore, als Estats Units d'Amèrica (Almagro Gorbea 2005: 134-137). Dissortadament, la documentació d'arxiu no permet reconstruir com ni per què va arribar a Madrid una peça que, d'altra banda, actualment no està localitzada. Però malgrat aquestes limitacions i vicissituds, la simple notícia de la incorporació d'aquesta peça al museu madrileny ja és interessant per diferents motius. En destaquem dos. En primer lloc, no es tracta d'una còpia amb voluntat de facsímil,⁷ sinó que és la còpia d'una reconstrucció que, a partir de diversos fragments de tauletes, amb l'afegit de parts noves que cobrien els buits i trencats, va proposar l'assiriòleg Paul Haupt (1858-1926). Durant les dècades de 1880 i 1890 la universitat Johns Hopkins va comercialitzar còpies d'aquesta reconstrucció, que van ser adquirides per museus dels Estats Units d'Amèrica com la Smithsonian Institution de Washington i el Metropolitan Museum of Art de Nova York (MET). Recentment el MET ha publicat en línia una imatge d'una d'aquestes reconstruccions de la "tauleta del diluvi" en el marc d'un projecte de recerca sobre les còpies de peces mesopotàmiques que està en marxa a la institució, a càrrec d'Anne Dunn-Vaturi i Yelena Rakic, ambdues conservadores del museu.⁸ En segon lloc, la peça és excepcional en el context espanyol perquè va circular sobretot en sòl nord-americà. Fins a dia d'avui no tinc coneixement de cap altra còpia d'aquesta reconstrucció en una col·lecció europea. Es tracta, doncs, d'una peça excepcional que testimonia unes xarxes i relacions internacionals notables.

Pel que fa a l'estela d'Hammurabi de Bilbao, l'encàrrec es va gestionar entre 1935 i 1936. L'original del qual es va fer la còpia es conserva al Louvre (número d'inventari Sb 8), i essent una peça molt coneguda, va ser una de les reproduccions d'art mesopotàmic més venudes durant el segle XX, fins i tot en els anys de declivi de les còpies en guix. Les còpies més valorades eren sempre les que reproduïen fidelment dimensions i color de la peça original, però en el cas de Bilbao, l'estela no és pas fosca, com correspondria per un original de basalt, sinó sorprenentment blanca. És interessant observar aquest fet perquè potser la tria poc habitual es pot explicar per un ajust pressupostari. En qualsevol cas, gràcies a aquesta decisió insòlita del museu de Bilbao, que va encarregar la còpia en guix natural, és a dir sense acabats, aquest centre conserva un dels pocs exemplars blancs testimoniats a les col·leccions de reproduccions. Un altre cas

⁷ Tradicionalment les còpies es prestaven a reconstruccions i a interpretacions diverses, fet que explica que d'un mateix original poguessin circular versions diferents (Garcia-Ventura / Vidal 2020). Però aquesta pràctica, habitual fins ben entrat el segle XIX i sobretot aplicada a escultura grega i romana, no es va aplicar a les peces mesopotàmiques. Quan aquestes es van començar a reproduir, a finals del segle XIX, ja estava ben establerta la idea de la còpia com facsímil si es volia donar un ús acadèmic a les peces, i no merament decoratiu o artístic, com havia estat el cas fins aleshores (Nichols 2006).

⁸ Es pot veure la imatge i una breu nota que reconstrueix l'adquisició a <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322133> (segons consulta a maig de 2024).

excepcional és el de la Smithsonian Institution, actualment en estudi per part d'Alexander Nagel. Nagel està treballant en la reconstrucció de l'adquisició i configuració de la col·lecció de còpies artístiques encarregades per aquesta institució, una col·lecció amb un notable fons mesopotàmic que inclou, entre d'altres, un d'aquests pocs exemplars blancs de l'estela d'Hammurabi.

La “tauleta del diluvi” i l'estela blanca d'Hammurabi que aquí hem presentat breument mostren el potencial dels estudis sobre còpies artístiques des de diferents punts de vista. Posar en el mapa el cas de l'estat espanyol enriqueix l'estudi de les xarxes acadèmiques, i com veiem a partir d'aquests dos exemples, hi ha clares connexions amb xarxes de llarga distància, com serien les sostingudes amb els Estats Units d'Amèrica, que poden resultar sorprenents i que sens dubte cal explorar. D'altra banda, queda clar que les còpies de peces mesopotàmiques mereixen més atenció acadèmica. Es tracta d'un tipus de material escassament considerat fins ara tant en els estudis sobre còpies artístiques com en els estudis sobre Pròxim Orient Antic i o en els de recepció del món antic. I en canvi veiem com són materials que ofereixen perspectives interessants i noves en cadascun d'aquests àmbits d'estudi i especialment en la seva intersecció. En uns temps en què valorem especialment la multidisciplinarietat i la interdisciplinarietat, les còpies artístiques encara tenen molt per oferir, i és d'esperar que en els propers anys s'hi acostin cada cop més persones des de disciplines diverses, per seguir contribuint a la reemergència d'una materials que han estat massa dècades infravalorats i menystinguts.

Bibliografia

- Almagro Gorbea, M. J. 2005: *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid.
- Arenaza, J. M. 1991: *El museo de reproducciones artísticas de Bilbao*. Bilbao.
- Bolaños, M. / Campano, A. 2013: *Casa del Sol: Museo Nacional de Escultura*. Madrid.
- Campano, A. 2023: “The Collection of the Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, now in the Museo Nacional de Escultura 1877–2021”, *Ge-Conservación* 23: 148-155.
- Di Paolo, S. 2018: *Implementing Meanings: The Power of the Copy between Past, Present and Future*. Münster.
- Durgun, P. 2021: “Before 3D Prints There Were Plaster Copies”, *Hyperallergic* 3rd October 2021: <https://hyperallergic.com/681211/before-3d-prints-there-were-plaster-copies/>.
- 2022: “(Hi)stories Set in Plaster: Ancient Western Asian Reproductions and the Berlin State Museums”, *The Ancient Near East Today* X, 5:

<https://www.asor.org/anetoday/2022/04/plaster-reproductions-berlin-state-museum>.

- García-Ventura, A. 2020a: “Tres relieves de Khorsabad, Nimrud y Nínive o de donaciones y desideratas: una aproximación a las relaciones entre el Louvre y el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid (1896-1900)”, *Complutum* 31/2: 361-377.
- 2020b: “De Khorsabad a Madrid pasando por París: acerca del vaciado de un relieve asirio del Museo de Reproducciones Artísticas”. Dins de L. Brage / J.-L. Montero (eds.): *El Próximo Oriente antiguo y el Egipto faraónico en España y Portugal. Viajeros, pioneros, coleccionistas, instituciones y recepción*. Barcelona: 159-172.
- 2022: “La antigua Mesopotamia en el Museo de Reproducciones de Bilbao: una aproximación historiográfica”, *Aula Orientalis* 40/1: 43-70.
- 2023a: “Museos de reproducciones, difusión arqueológica y relaciones internacionales: una aproximación a partir de la correspondencia entre Juan Facundo Riaño y Emil Hübner”, *Madriditer Mitteilungen* 64: 470-489.
- 2023b: “The reception of the Assyrian ‘wounded lioness’ in Spain: a success story”. Dins de K. Droß-Krüpe / A. García-Ventura / K. Ruffing / L. Verderame (eds.): *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Münster: 55-69.
- García-Ventura, A. / Vidal, J. 2020: “International networks and the shaping of nineteenth-century Spanish collections: A glance at the correspondence of Juan Facundo Riaño”, *Journal of the History of Collections* 32/3: 481-490.
- Haak, C. / Helfrich, M. / Tocha, V. 2019: *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*. Berlin.
- Han, B.-C. 2016: *Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires.
- Nichols, M. F. 2006: “Plaster Cast Sculpture: A History of Touch”, *Archaeological Review from Cambridge* 21/2: 114-130.
- Nunn, A. / Piening, H. 2020: *Mesopotamian Sculpture in Colour*. Gladbeck.
- Payne, E. M. 2021: *CASTING THE PARTHENON SCULPTURES FROM THE EIGHTEENTH CENTURY TO THE DIGITAL AGE*. London.
- Peña Puente, S. 2019: “El museo de reproducciones artísticas de Bilbao: Fundación y Desarrollo (1930-2006)”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 29: 175-193.
- Rehm, E. 2018: *Wertvolle Kopien. Gipsabgüsse altorientalischer Denkmäler in Deutschland*. Münster.
- 2023: “Recensió de ‘Destroy the copy - Plaster cast collections in the 19th-20th centuries’, d’A. Alexandridis i L. Winkler-Horaček (eds)”, *Bryn Mawr Classical Review* 2023.06.19: <https://bmcr.brynmawr.edu/2023/2023.06.19/>.

- Schreiter, C. 2014: “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”. Dins d’A. Meyer / B. Savoy (eds.): *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*. Berlin / Boston: 31-43.
- 2016: “Europa und der Gips. Formereien, Museen und Abgüsse”. Dins de C. Haak / M. Helfrich (eds.): *Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion? A symposium on the Gipsformerei of the Staatlichen Museen zu Berlin*. Heidelberg: 23-38.