

UNA MIRADA DESDE LOS MÁRGENES. PROPUESTAS PARA PENSAR LA HISTORIA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES A TRAVÉS DE SU COLECCIÓN

Elisabet Sánchez Pórfido (FBA-UNLP) | esanchezporfido@speedy.com.ar

Inés Fernández Harari (FBA-UNLP) | ines.fernandez.harari@gmail.com

Viviana Rossetti (FBA-UNLP) | araca@clp.com.ar

Resumen:

El presente trabajo se propone abordar algunos cruces significativos entre museos universitarios y memoria institucional. Nuestras reflexiones se enmarcan en un proyecto de investigación radicado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, abocado al estudio, catalogación y conservación de la colección perteneciente al Área Museo de esa unidad académica.

En esta ocasión elaboraremos problemáticas en torno a una porción de este patrimonio, aquel representado por las obras de docentes y ex docentes de la Facultad, enfocándonos en las producciones de Juan Muñeza y Ricardo Sánchez. Estas piezas revisten un desafío para quienes buscamos poner en valor el acervo de la institución, ya que su estatus marginal dentro de la historia del arte canónica ha tendido a relegarlas al olvido.

Nuestra propuesta para dar visibilidad a estas obras consiste en correrlas de las lecturas en clave estilística para comenzar a pensar los vínculos que esas producciones “menores” guardan con la memoria institucional. Con esto queremos decir que el estudio de la colección puede aportar datos significativos sobre los itinerarios pedagógicos y estéticos que signaron distintos momentos de la Facultad, y es ese encuadre, más que el de la historia del arte tradicional, el que puede resultar significativo para el público universitario.

Palabras clave:

Facultad de Bellas Artes, museo universitario, patrimonio, memoria institucional, docentes artistas, público.

Introducción

El Área de Museo, Exposiciones y Conservación del Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo, fue creada entre 2004 y 2007 con el objetivo de conservar, investigar y exhibir la colección perteneciente a esa unidad académica. Este acervo está constituido por calcos, pinturas de Juan Batlle Planas y obras de docentes y ex docentes de la institución, tales como Atilio Boveri, Antonio Alice, Ernesto Riccio, Aníbal Carreño, Juan Manuel Suero, Ricardo Sánchez y Julio Alberto Muñeza.

Las ideas que a continuación expondremos son fruto de nuestro trabajo en la catalogación de este patrimonio, tarea que emprendimos a partir de 2015 como parte del proyecto de investigación del Programa de Incentivos titulado “La Colección de la Facultad de Bellas Artes-UNLP. Estudio histórico y artístico de los bienes y relevamiento de sus condiciones de conservación, registro y sistemas de guarda”.

En el transcurso de dicha investigación pudimos constatar que no todos los componentes de la colección recibían la misma atención por parte de las autoridades del Área Museo y de la Facultad en general. Mientras los calcos y las pinturas de Batlle Planas fueron objeto de trabajos académicos, catalogaciones parciales y proyectos de extensión, las obras de los docentes se vieron sistemáticamente relegadas a un segundo plano. Los motivos de este olvido no son difíciles de deducir. En primer lugar, ninguno de los artistas reunidos en este grupo figura entre los “grandes nombres” de la historia del arte: prácticamente todos ellos, en mayor o menor medida, fueron excluidos del canon. En segundo lugar, no existe criterio estilístico que pueda organizar y dar unidad a este ecléctico conjunto de piezas, incorporadas al acervo de la Facultad a través de donaciones espontáneas e informales. El estatus marginal de las obras y su falta de coherencia interna como colección colocaron al Museo frente a un desafío que aún permanece irresuelto: ¿Cómo poner en valor un patrimonio que la propia historia del arte canónica dictamina como poco valioso? ¿Cómo tejer lazos significativos dentro de una colección tan fragmentaria e inconexa? Considerando que hasta el momento estas preguntas no obtuvieron respuesta, el presente trabajo explorará la posibilidad de tomar la colección Docentes de la Casa como punto de partida para revisar la historia de la Facultad de Bellas Artes. Creemos que este enfoque, al desplazar el eje valorativo de lo estrictamente artístico a lo identitario, puede contribuir a rescatar estas piezas del olvido historiográfico y ponerlas en directa relación con la comunidad académica.

Hacia un museo narrativo

La puesta en valor del patrimonio constituye un proceso complejo en el que intervienen distintos actores sociales. No hay nada natural en la patrimonialización de un bien, ya que no existen rasgos inherentes a los objetos que los tornen dignos de preservación. Por el contrario, son los sujetos quienes deciden qué resulta significativo para su presente y le otorgan, en consecuencia, un estatus privilegiado. En palabras de Arrieta Urtizberea:

Son los individuos y grupos sociales los que valoran, y han valorado, los que seleccionan, y han seleccionado, qué elementos son merecedores de protección, conservación y fomento, porque simbolizan y representan lo que esos individuos y grupos sociales son (Arrieta Urtizberea, 2007: 156).

Desde este punto de vista, las valoraciones que pueden operarse sobre los objetos son múltiples y están condicionadas por las necesidades, aspiraciones y motivaciones de un conjunto social. Estas ideas resultan un adecuado punto de partida para reflexionar sobre la condición actual y las perspectivas futuras de la colección Docentes de la Casa. Se trata de un corpus de obras que, en principio, ha sido reconocido y legitimado como patrimonio de la Facultad de Bellas Artes al ser integrado a la estructura de un museo, institución que asume en este acto el compromiso de velar por él. Sin embargo, la posición subordinada que detentan estas piezas en relación con los restantes componentes de su acervo pareciera poner en cuestión el valor de las obras. La persistencia de estas tensiones invita a reflexionar sobre cuál es la relevancia del conjunto, qué puede aportar al relato del museo y cómo se relaciona con la construcción identitaria de la comunidad a la que pertenece.

Como referimos anteriormente, la tendencia a infravalorar las obras de los docentes radica en la falta de consistencia de la colección, compuesta por fragmentos que no ostentan ningún vínculo necesario entre ellos, y en el carácter aparentemente “menor” de las producciones, ajenas a los grandes hitos de la historia del arte nacional. No obstante, consideramos que una apreciación más profunda de este patrimonio debe tomar en cuenta no solo el componente estético de las obras, sino también su valor histórico y documental. En este sentido, el hecho de que todos los artistas compartan la condición de profesores resulta clave, ya que nos remite inmediatamente a su labor en la Universidad y la vinculación que existió entre su praxis artística y pedagógica. Si

se las interroga de manera adecuada, las obras donadas pueden aportar valiosa información acerca de la historia de la Facultad de Bellas Artes, permitiéndonos conocer qué lineamientos estéticos circularon en sus cátedras, en qué momentos se hicieron patentes las distintas renovaciones disciplinares y cuál fue su impacto en los planes de estudio. Hacer visibles las líneas que conectan el patrimonio con la memoria institucional constituye entonces una estrategia capaz de revalorizar la colección Docentes de la Casa, acercándola a la comunidad académica y permitiendo que ésta se apropie de ella.

Si hacemos hincapié en la importancia de rescatar la memoria de la Facultad es porque comprendemos que este objetivo no puede ser ajeno a un museo universitario, espacio que se erige en gran medida en pos de la preservación de la herencia material y simbólica de la Casa de Estudios a la que pertenece. Inicialmente, el Área Museo de la Facultad de Bellas Artes pareció atender a esta necesidad centrándose en el estudio de la colección de calcos, esculturas que llegaron al país hacia fines del siglo XIX y principios del XX para incrementar el patrimonio del Museo de La Plata, incorporándose posteriormente a la Escuela Superior de Bellas Artes. En estas piezas, las autoridades reconocieron prontamente las huellas de la labor cultural de la generación del 80 y su impacto en las formas de enseñar y aprender arte durante aquellos años (Ciochini y Mac Donnell: 2010). De esta manera, los calcos ocuparon un lugar privilegiado en la agenda del museo y se convirtieron en el eje de sus actividades.

El interés suscitado por este conjunto, sin embargo, se tornó en gran medida excluyente y tendió a obliterar la importancia de los restantes componentes de la colección, incluyendo las pinturas del destacado artista Juan Batlle Planas. Estas últimas, no obstante, fueron recuperadas, exhibidas e investigadas a partir de 2015 bajo el impulso del Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones a cargo del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad. Mientras tanto, las obras de los profesores permanecieron al margen de cualquier proyecto expositivo o educativo, a pesar de constituir también, como los calcos, un testimonio significativo de la historia de la Facultad y sus itinerarios pedagógicos y estéticos.

Acercarnos a este último punto requerirá en gran medida de un enfoque biográfico que permita reconstruir la trayectoria de cada docente conectándola con su obra y su paso por la Universidad. El concepto de trayectoria aquí empleado proviene de la sociología de Pierre Bourdieu, y puede definirse como la “serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en

sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (Bourdieu, 1997: 82).

Una vez justificada y reconocida la importancia de las obras de los docentes en el contexto del Área Museo de la Facultad de Bellas Artes, será necesario elaborar un guión curatorial tendiente a integrarlas a un nuevo relato. Dado que nuestra propuesta consiste en visibilizar los nexos existentes entre estas producciones y la memoria institucional, creemos adecuado encaminar esfuerzos hacia la construcción de un “museo narrativo”. Con este nombre designa Elaine Gurian a aquellas instituciones museales cuyo foco se centra en la puesta en escena de historias, más que en la exposición de objetos. Por supuesto, éstos pueden existir y ser relevantes en sí mismos, pero no agotan el sentido de la exhibición. Son, por el contrario, el punto de partida para elaborar una narrativa contextualizadora (Gurian, 2002).

Uno de los problemas más importantes que el museo enfrenta a la hora de dar visibilidad a su acervo radica en la falta de espacio para montar exposiciones. Fuera de los pasillos de la Facultad, ocupados ya por un importante número de calcos, no existe ningún lugar destinado a la exhibición del patrimonio, motivo por el cual las obras de docentes que aquí abordamos se almacenan generalmente en distintas dependencias administrativas. Este obstáculo puede superarse, no obstante, recurriendo a alguna de las alternativas que brindan las nuevas tecnologías. A través de una plataforma digital de acceso público, por ejemplo, sería posible no solo mostrar las obras de los docentes, sino también establecer nexos entre ellas y vincularlas hipertextualmente con otros documentos relevantes para la narrativa que aquí proponemos: testimonios de alumnos, planes de estudio, textos escritos por los propios artistas en relación a su tarea pedagógica, resoluciones del Consejo Directivo, entrevistas, etc. De esta manera, la obra no se agotaría en sí misma, sino que daría lugar a un relato en forma de constelación, un verdadero archivo abierto capaz de recuperar fragmentos significativos de la historia institucional de la Facultad de Bellas Artes en beneficio del colectivo universitario.

Cabe agregar que el enfoque narrativo, particularmente adecuado para exponer las obras de los docentes, no necesariamente debe ser el único que adopte el museo. Seguramente, el carácter heterogéneo de su colección demande una combinación de distintos énfasis y estrategias exhibitivas. Reconocer esta diversidad constituye un punto de partida ineludible para la elaboración de políticas de gestión que revaloricen el patrimonio a través de lecturas críticas y creativas.

A continuación retomaremos las propuestas desarrolladas en esta primera parte del trabajo para aplicarlas a casos concretos y poner así a prueba su eficacia. A través de

un enfoque biográfico que dé cuenta de la trayectoria de cada docente y su relación con la Facultad de Bellas Artes, buscaremos generar nuevas miradas sobre tres de las obras que conforman la colección del museo: *Hilos vitales*, de Julio Alberto Muñeza, *Tipo Norteño* y [*Cerro Morado*]¹, de Ricardo Sánchez.

Volver a mirar los márgenes

Uno de los artistas que nos interesa destacar dentro de la colección Docentes de la Casa es el profesor Julio Muñeza (1930-2016), representado a través de su obra de 1988 *Hilos vitales* [Figura 1]. Ella nos servirá como punto de partida para reconstruir la trayectoria del artista y su impacto en la Cátedra de Grabado de la Facultad de Bellas Artes, cuya titularidad detentó a lo largo de dos períodos: el primero interrumpido en 1977 (momento en que es dejado cesante), y el segundo inaugurado en 1985 con el retorno de la democracia.

Inscrito en las corrientes de renovación del grabado que tuvieron lugar en la década del 70 en nuestro país (y cuyas raíces se remontan hasta fines de los 50), Muñeza integró, junto a Horacio Beccaria, César Fioravanti, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau, el colectivo Arte Gráfico Grupo Buenos Aires. La acción de este grupo, así como la del contemporáneo Grabas, estuvo orientada, por un lado, a la redefinición de los procedimientos, técnicas y poéticas de la disciplina, y por otro, a la expansión de los espacios de circulación de la obra gráfica. La posibilidad de generar estampas múltiples y de bajo costo fue explotada por estos artistas en un intento por devolver el grabado a sus fundamentos populares y alcanzar así la utópica unión entre arte y vida. Sin embargo, mientras Grabas se mostraba más dispuesto a participar de los circuitos de exhibición y legitimación tradicionales, Arte Gráfico Grupo Buenos Aires optó por explorar el potencial de los espacios no convencionales, tales como plazas, fábricas y centros barriales. Allí, además de exponer y vender sus producciones, los artistas demostraban de manera práctica las distintas técnicas del grabado, contribuyendo de esa forma a la familiarización del público con ellas. Proyectos de esta índole, destinados a configurar una recepción ampliada de las imágenes, se nutrieron en gran medida de la acelerada expansión de los medios de comunicación acaecida por ese entonces, impulsando así la idea de una masificación de la disciplina (Davis, 2005).

¹ La adjudicación de este título a la obra aquí reproducida constituye por el momento una conjetura basada en la consulta de distintos catálogos de exposiciones del artista.

Hilos vitales ostenta ciertas características que la conectan directamente con el clima de experimentación y renovación disciplinar que se desplegó entre fines de los 50 y principios de los 70: la libertad compositiva, la incursión en el terreno de la abstracción gestual y la combinación de técnicas diversas, acusan el legado de las experiencias vanguardistas de aquellas décadas.



Figura 1. *Hilos vitales*, de la serie *Los paisajes de mi piel*, Julio Muñeza, 1988

Conocer la participación de Muñeza en este proceso resulta clave para aproximarnos a las modificaciones que, como profesor de la Facultad de Bellas Artes, introdujo en la enseñanza del grabado. En este sentido es importante señalar que, una vez reincorporado a la Universidad en 1985, el artista elaboró junto a su equipo de cátedra una propuesta pedagógica destinada a ampliar la definición tradicional de la disciplina. Las limitaciones impuestas por la utilización de materiales y técnicas “nobles” (aguatinta, xilografía, aguafuerte y litografía sobre soporte papel) obturaban la posibilidad de experimentar con nuevas tecnologías, desfasando así al grabado respecto de los discursos mediales contemporáneos. Ante este panorama, el conjunto de docentes liderado por Muñeza impulsó un proceso de enseñanza-aprendizaje anclado en una mayor libertad, descartando la copia de modelos y permitiendo que los estudiantes se apropiaran creativamente de los medios tecnológicos para desarrollar sus ideas.

Este cambio de paradigma se vería materializado no sólo en los programas de la asignatura y en la práctica concreta del aula, sino también en la propia denominación de la cátedra, que a partir de 1987 pasó a llamarse “Grabado y Arte Impreso”, nombre que conserva hasta el día de hoy y que pretende abarcar la totalidad de las imágenes

impresas, independientemente de la modalidad adoptada para la realización de su matriz.

Este breve recorrido tuvo la pretensión de visibilizar la conexión existente entre la obra donada por el profesor Muñeza, la posición ocupada por él en el campo artístico de su época y el impacto que produjo en la Facultad de Bellas Artes mediante la renovación de las perspectivas disciplinares y pedagógicas del grabado. El caso escogido es apenas un ejemplo de las múltiples formas en que las obras de los docentes pueden contribuir a repensar y redescubrir fragmentos significativos de la historia institucional de la Facultad de Bellas Artes.

Otro de los casos que mencionaremos en este trabajo es el del profesor Ricardo Sánchez (1905-c.1970), egresado de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes y pionero del arte musivo en nuestro país. La colección de la Facultad alberga dos mosaicos de caballete de su autoría: *Tipo norteño* [Figura 2] y [*Cerro morado*] [Figura 3]. En ellos puede verse plasmada la iconografía que caracterizó gran parte de su producción—el paisaje y los habitantes del norte argentino—así como la riqueza del colorido de las teselas que empleaba.

Oriundo de Salamanca, España, Sánchez llegó a La Plata cuando contaba con tan solo 3 años. Fue en esa ciudad donde conoció al decorador y ceramista italiano Rodolfo Bezzichieri, en cuyo taller asimiló las técnicas de las artes del fuego y recibió su primera formación. Posteriormente, en 1926, decidió ingresar a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, graduándose con los títulos de Profesor Superior de Pintura, Escultura y Grabado.



Figura 2. *Tipo norteño*, Ricardo Sánchez, mosaico, c. 1940

Además de hacerse cargo del taller de Bezzichieri luego de que éste falleciera, Sánchez colaboró con Atilio Boveri en la enseñanza de cerámica en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se desempeñó a su vez como profesor de composición decorativa entre 1930 y 1938.

En 1934 emprendió su primer viaje de estudio al NOA y Bolivia junto a sus colegas de la Escuela. Los bocetos tomados en plein air en los innumerables pueblos y ciudades visitadas le permitieron captar la atmósfera y la luz de estas comarcas. En su taller de La Plata traspasó a óleos, grabados y acuarelas los paisajes autóctonos y figuras de cada región, que con el transcurrir del tiempo llevó también al mosaico.

Contando con el reconocimiento de ser el primer gran mosaísta de nuestro país, en 1946 fundó un taller de cerámica y esmalte en la Escuela de Dibujo (anexa), germen del curso superior de arte musivo que comenzaría a impartirse poco después en la Escuela Superior de Bellas Artes. El plan de estudios correspondiente a esta carrera tenía una duración de 5 años, período en el que los estudiantes aprendían a realizar sus propios cartones de acuerdo a una serie de temas previamente asignados, preparar los colores y ejecutar los mosaicos. Las materias obligatorias abarcaban desde química hasta anatomía, pasando por dibujo, pintura, composición, estética, historia del arte y psicología.



Figura 3. [*Cerro morado*], Ricardo Sánchez, mosaico, c. 1940

En un breve y didáctico manual de 1949 editado por el Ministerio de Educación, titulado *Arte musivo*, Sánchez expuso los fundamentos técnicos del mosaico y los contenidos mínimos del curso impartido en la Escuela Superior. En las imágenes que acompañan el texto [Figuras 4 y 5] puede observarse a las alumnas trabajar con un equipamiento específico: estanterías para almacenar las materias primas rotuladas,

paletas-casilleros con variadas divisiones, estanterías de madera con cajones para la clasificación de las teselas por colores y desaturaciones, mesas, caballetes, tableros preparados con estuco, una balanza de precisión y un horno eléctrico especial.

En 1950, con el objetivo de conocer directamente la obra musiva del Vaticano, Sánchez emprendió un viaje de estudio a Europa. A su regreso, el presidente Juan Domingo Perón le ofreció abrir una escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza del arte musivo. Demoras burocráticas dificultaron el ingreso de los elementos solicitados por el artista para el montaje de este espacio, situación ante la cual no dudó en desmantelar su propio taller de La Plata y trasladarlo a Buenos Aires. La Escuela de Arte Musivo se convirtió así en la primera de su clase en nuestro país, y a ella dedicaría Sánchez su compromiso como gestor, director y profesor durante los años que siguieron.



Figura 4. Alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes cortando teselas, c. 1948



Figura 5. Alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes utilizando el horno del taller, c. 1948

Sin embargo, esta feliz experiencia estaba destinada a durar poco, ya que en 1955 el gobierno de facto de la autodenominada Revolución Libertadora decidió disolver la escuela, dejando trunco un ambicioso proyecto. Decepcionado y rechazado por su cercanía al gobierno de Perón, el artista se reinstaló nuevamente en La Plata, donde continuó trabajando.

Alejado de las vanguardias, Sánchez mantuvo durante su extensa carrera una estética figurativa y costumbrista que le valió su exclusión del canon. No obstante, su incursión en la disciplina del mosaico, novedosa en nuestro medio, suscitó en su momento el reconocimiento de colegas y autoridades nacionales. Las huellas dejadas

por su labor pedagógica en la Facultad de Bellas Artes, donde introdujo técnicas, conocimientos y planes de estudio renovados, puedan tal vez, como en el caso de Muñeza, recuperarse a través de las obras conservadas en esa unidad académica.

Volver a mirar los márgenes de la colección para redescubrir allí la memoria latente de un colectivo y una institución: esa es la lectura que aquí proponemos para rescatar este valioso patrimonio del olvido.

Bibliografía

-Abad de Santillán, D. (1969), *El arte musivo de Ricardo Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Platina.

-Arrieta Urtizberea, I. (2007) "Las dimensiones sociales y culturales del patrimonio edificado: una propuesta para su estudio" En: Arrieta Urtizberea, I. (Ed.) *Patrimonios culturales y museos: más allá de la Historia del Arte*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

-Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

-Cátedra de Grabado y Arte Impreso (1996), "Reflexiones sobre el lenguaje gráfico; del grabado y el arte impreso" *Arte e Investigación*, Año 1 N° 1, FBA-UNLP, La Plata

-Ciochini, P. y Mac Donnell, E. (2010) "Museo de calcos. Facultad de Bellas Artes, UNLP", II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, La Plata.

-Davis, F. (2004) "Discursos y poéticas del 'nuevo grabado'. La experimentación en el grabado argentino de la década del 60", II Jornadas de Historia del Arte Argentino, FBA-UNLP, La Plata

-Davis, F. (2005) "El grabado en el 'paisaje de las comunicaciones'. Intercambios y préstamos entre la obra gráfica y los medios de comunicación en los primeros '70", I Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, FBA-UNLP, La Plata

-Gurian, E. H. (2002) "Choosing among the options: an opinion about museum definitions", *Curator: The Museum Journal* 45: 75–88.

-Sánchez, R. (1949), *Arte musivo*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.