

La colección de calcos del Museo de La Plata. Sus orígenes y primeros derroteros¹

Andruchow, Marcela

Vernieri, Julieta

Disalvo, Luis

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano -Facultad de Bellas Artes- UNLP

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

julietavernieri@gmail.com

luisdisalvo@yahoo.com

Hacia principios del siglo XX el Museo de La Plata² (MLP) poseía un Salón de Bellas Artes en el cual se exponía un conjunto de copias en yeso de obras representativas de la Antigüedad Clásica y el arte del Renacimiento³ provenientes de talleres de moldes de museos europeos⁴. Estas piezas habían sido adquiridas bajo el auspicio del entonces Director del Museo, el Perito Francisco Moreno y presumiblemente bajo auspicios del Dr. Dardo Rocha. En el año 1905 los gobiernos provincial y nacional, firmaron un acuerdo con el objetivo de organizar una universidad nacional en la ciudad de La Plata, que respondería a un nuevo modelo de institución universitaria. El Museo de La Plata, junto con el patrimonio de sus colecciones pasaron a integrar esta nueva institución. A partir de ese momento el uso de los calcos, antes reservado a la contemplación de los visitantes del museo, se orientó simultáneamente hacia una vocación práctica, atendiendo a las estrategias educativas del nuevo proyecto, que contemplaba la organización de una Escuela de Dibujo. De este modo los calcos se utilizaron como un recurso didáctico de la

¹Este trabajo integra la producción de resultados de investigación del proyecto del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación-UNLP, titulado "La colección de obras de arte 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", años 2015/2016.

²"La nueva institución fue creada como un museo general para la Provincia, que comprendía la producción artística e industrial del hombre así como todas las áreas del conocimiento relacionadas con la historia natural. En la concepción de Moreno [fundador y primer director] (1890), éste establecimiento debía ser, al mismo tiempo, un museo de exposición destinado a la instrucción popular y un centro de estudio de la naturaleza local". (García, 2010: 144).

³A estas primeras adquisiciones, entrado el siglo XX, se le van a sumar otras provenientes del taller de la empresa Manifattura Di Signa de Italia, especializada en reproducción de copias de arte clásico para la venta; y hacia la década de 1920 copias de arte Románico y Gótico provenientes del taller de moulages del Musée de Sculpture Comparée, París.

⁴En la actualidad todos esos bienes culturales integran el patrimonio del Área Museo, Exposición y Conservación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

enseñanza del dibujo en tanto modelos tridimensionales a imitar en la práctica de los estudiantes. Con igual destino fueron empleados posteriormente cuando esa inicial Escuela de Dibujo se instituyó de manera independiente primero como Escuela de Bellas Artes y luego como Escuela Superior de Bellas Artes en 1924, para luego transformarse en Facultad de Bellas Artes en 1974.

Este trabajo se centra, según el estado actual de la investigación, en reconstruir los inicios de la conformación de la colección de yesos, en sus usos iniciales y cómo se modificaron con los cambios que atravesó la institución. Desde el traspaso de los mismos de la sala de Bellas Artes del MLP a la Escuela de Dibujo de la recién creada Universidad Nacional de La Plata en 1906, hasta el año 1924 en que la Escuela se independiza del MLP y se transforma en Escuela Superior de Bellas Artes.

La gestión de colecciones

Los resultados de investigación que aquí se presentan forman parte de los aspectos que aborda la gestión de colecciones. Cuando se habla de manejo o gestión de colecciones se vuelve la mirada a las instituciones museales. Es en estas instituciones donde históricamente se ha realizado la tarea de registro y documentación de los bienes culturales, conformando los lugares donde se agrupa la mayor cantidad de experiencia sobre el tema. Uno de los resultados de esta experticia es la metodología para asumir el trabajo con las colecciones. Esa metodología se denomina “gestión o manejo de colecciones”. La misma se puede definir como una actividad que involucra, a partir del objeto, todas las diferentes variables sobre el mismo, como son su registro e inventario, documentación, conservación, custodia, investigación, seguridad y difusión. (AAVV, s/d; 42). Esta metodología implica experticia y destrezas variadas en campos diversos para dar respuestas a las diferentes variables que presenta cada uno de los objetos patrimoniales del museo. En ese sentido los profesionales o especialistas que se requieren para realizar la tarea provienen de distintos campos disciplinares, de modo que una de las exigencias en este ámbito es la del trabajo interdisciplinario, atendiendo a las peculiares variables de los bienes culturales y a las especificidades de los especialistas. En el caso que se comunica la especificidad está dada por la investigación desde la disciplina de la Historia del Arte que aporta sus marcos y estrategias teórico-metodológicas para dar sustento documental y contenido histórico-institucional a la colección.

Dentro de la investigación que implica llevar adelante los procesos de documentación de los bienes a estudiar, encontramos dos momentos, la *documentación* y la *investigación*

propriadamente dicha (aunque todo el proceso requiere diversos niveles de investigación más o menos específica). La documentación es la disciplina que a través de una serie de técnicas documentales (como coleccionar, ordenar, clasificar, seleccionar, recuperar y difundir), hace accesible el contenido de las fuentes de conocimiento (Bravo Juega, 1997: 92). La documentación puede ser vista como conjunto o como proceso. Como conjunto incluye una serie de documentos, empezando por los propios fondos del museo y toda la información que se genera en torno a ellos. Entendida como proceso remite al tratamiento documental que debe realizarse con esos fondos a lo largo de su vida objetual. Las dos perspectivas de la documentación implican que la misma no es fragmentable, que se estructura como un sistema. Como foco central está la pieza, luego la colección y en torno a ella el resto de la documentación (Bravo Juega, 1997:92). Esta etapa es crucial para poder hacer accesible la información mínima acerca de los bienes de la colección⁵.

A partir de esta base es que puede avanzarse luego con la investigación, que consiste en la profundización del conocimiento de los fondos y su especialidad (Bravo Juega, 1997: 92), cuestión a la que aporta este trabajo.

Reseña histórica de la colección de calcos

La colección de calcos comienza a conformarse hacia fines del siglo XIX vinculándose con las intenciones del Dr. Francisco Moreno de poblar el MLP con las obras más representativas del arte universal y con los inicios del coleccionismo en Argentina. Es el Dr. Moreno quien realiza el primer pedido de copias a un taller de *moulage* de Francia en febrero de 1887⁶, a través del Sr. Justo F. Sabatté y esposa quienes realizaban un viaje al viejo continente. En ese pedido al taller de *moulage* del Museo del Louvre se encargan las copias de las obras de la Venus de Milo, la Venus de Arlés, la Jugadora a la Taba, el niño de la espina⁷, el grupo del Laocoonte y los dos esclavos de Miguel Ángel^{8,9}. Por otro lado,

⁵Con respecto al proceso de documentación de la colección de yesos referida aquí, la Lic. Martina Bruno confeccionó las fichas de relevamiento de estado de conservación y el Lic. Luis Disalvo y el escultor Eduardo Migo realizaron el relevamiento. Las tareas de registro e inventariado las lleva adelante el Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes-UNLP. Aún no se han propuesto proyectos de intervención para los calcos deteriorados.

⁶AHMLP, Dirección y Secretaría del Museo de La Plata, Libro copiador de correspondencia, N° 1, folios 423-425, 659-661

⁷*Esclavo sacándose una espina.*

⁸Según se desprende de las palabras del propio Moreno, ya en ese momento se pensaba que las copias podían servir para la observación y estudio de los visitantes con vocación artística. *"Las cuatro estatuas que se cobren y que son modeladas sobre los mismos originales, lo que hace que además de ser adornos de la galería; sean igualmente valioso objetos de estudio" (...)* *"Los cuatro moldes que han llegado a este museo, son los primeros en las galerías sudamericanas y han despertado un (...) entre los artistas escultores del país"*. AHMLP, Dirección y Secretaría del Museo de La Plata, Libro copiador de correspondencia, N° 1, folios 423-425, 659-661

⁹Tengo el honor de elevar a Ud una cuenta de los señores Justo F. Sabatté y Ea , que importa la cantidad de cuatrocientos veinte pesos m/n, valor de cuatro estatuas representándola Venus dde Milo, la Venus de Arlés, la jugadora a la tala y el niño de la espina. Estas cuatro estatuas fueron pedidas al Sr. Sabatté en febrero de 1887, con la autorización verbal del Señor Gobernador (..) Carlos D'Amico y con conocimiento de Ud [Dr. Manuel B. Gonnet]". Moreno, F., AHMLP, Dirección y Secretaría del Museo de La Plata, Libro copiador de correspondencia, N° 1, folios 423-425, 659-661.

Se sabe que, a pesar de la interposición de un decreto provincial (Decreto de gobierno del 28 de mayo de 1887. AHPBA. Registro oficial de la Provincia de Bs As, año 1887, p. 284) prohibiendo los gastos sin autorización expresa previa en las

de documentos de la época se desprende que la figura local del Dr. Dardo Rocha, habría sido responsable de propiciar la adquisición y donación de piezas para al acervo del Museo de La Plata. Los diarios de la época informan sobre la llegada de copias de esculturas provenientes de talleres de calcos de museos europeos, compradas para donación por el mismo Rocha o por vecinos de la ciudad. *“El doctor Dardo Rocha ha donado a esta ciudad una reproducción exacta en yeso de la estatua yacente de Guidarello Guidarelli ...”*¹⁰. Un año más tarde el mismo diario informa *“tenemos ya en la aduana de la capital federal, y a disposición del director del museo de La Plata, las siguientes copias que acaban de llegar: Venus de Milo, del museo del Louvre, donación del señor Manuel Anasagasti; Toreur d’epée”*¹¹, *del museo del Louvre, donación del señor Pedro Sciacaluga; Mercurio, museo de Florencia, donación del señor Juan M. Carreras. Además se ejecutan en los talleres de los museos, con igual destino, las siguientes copias: Las puertas del Bautisterio de Florencia, por Ghiberti, donación del señor Pedro Vasena; El Mosis de Miguel Ángel, de la iglesia de San Pedro en Roma y el Sófocles del museo de Letrán, donaciones ambas de los señores Noceti y Reissig (sic)...”*¹². Para el año 1902 y según surge del inventario general del MLP de dicho año, la colección de yesos estaba conformada por las siguientes obras: el Mercurio colocándose alas a los pies, una cabeza de Juno; el busto del Dr. Burmeister; el busto de Rivadavia; el busto representando la República; el grupo del Moisés; el grupo del Laocoonte y sus hijos; la Venus de Milo; la Venus en el juicio de Paris (Venus de Arlés); Aristófanes; otro Mercurio; una muchacha con talar; un muchacho pescador; el caballero güelfo muerto (la estatua yacente de Guidarello Guidarelli); el busto de Crevaux; el busto de una muchacha; dos muchachos sacándose espinas del pie; el busto de Cristo; una estatua chmá (¿) y dos estatuas egipcias¹³.

En cuanto a la visibilidad de las piezas de la colección en el MLP, siguiendo las amplias pretensiones institucionales que éste perseguía, estaba destinada a “contribuir eficazmente al desarrollo intelectual de la provincia” (Farro, 2009: 98). En ese marco, durante el período que va de la fundación oficial de la institución, -con sede en el edificio del Banco Hipotecario de la Provincia- hasta su apertura al público en 1888-9, las

instituciones públicas, los calcos encargados al Taller de yesos del Museo del Louvre llegaron al MLP. En particular se conoce por medio de Moreno que la fecha de llegada del Grupo del Laocoonte fue en agosto de 1888. Moreno, F., AHMLP, Dirección y Secretaría del Museo de La Plata, Libro copiador de correspondencia, N° 1, folios 423-425, 659-661.

¹⁰Diario El Día, 30 junio 1889. *“El Dr. Don Dardo Rocha ha enviado un molde de yeso de una escultura del siglo XV representando un guerrero muerto”*. Moreno, F. (1890-1891: 66)

¹¹Presumimos que aquí hubo un error de edición por parte del diario y que se trata de la copia de la escultura *Esclavo sacándose una espina*.

¹²Diario El Día, 7 y 8 de abril de 1890.

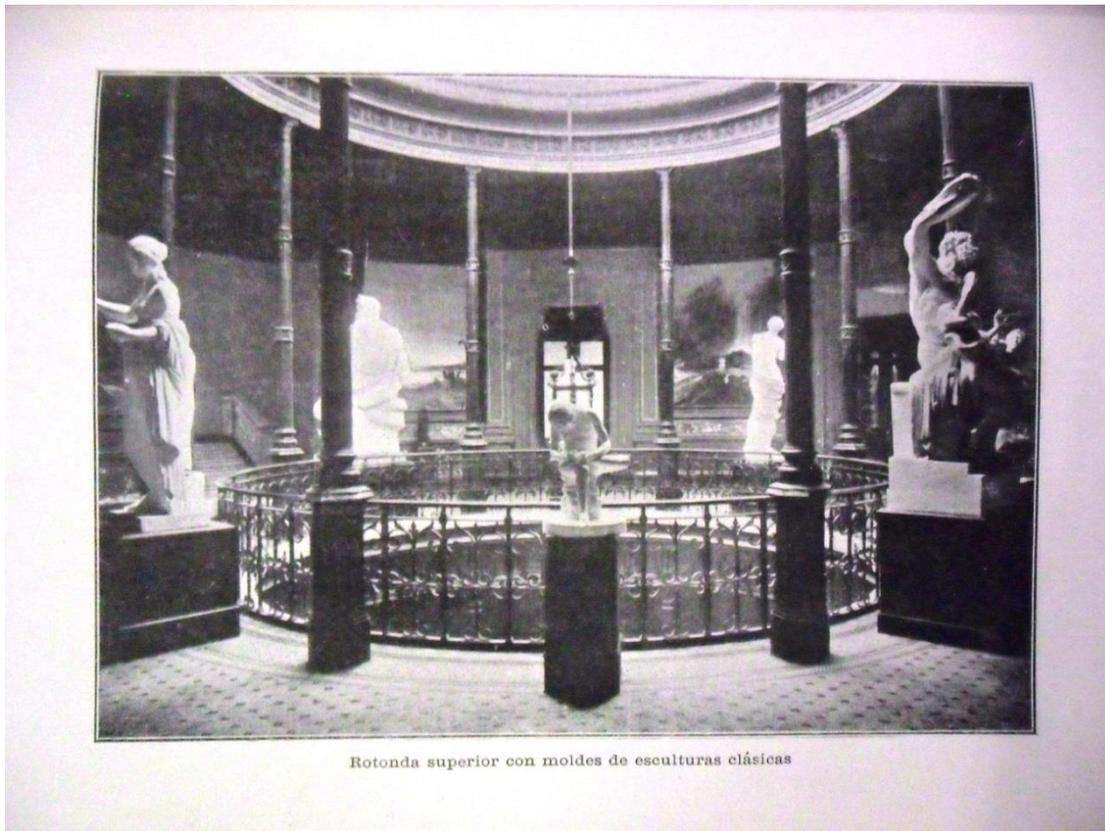
¹³AHMLP, Inventario, 1902: 86-87.

distintas secciones del museo y sus colecciones se fueron constituyendo, en un contexto atravesado por las contingencias propias de la aprobación de fondos por parte del Gobierno para la construcción del nuevo edificio. Así es que para 1887 fueron habilitados 10 salones en el nuevo edificio, entre los cuales aparece el de “Bellas Artes” (Farro, 2009:100, 107). Este salón se hallaba en la segunda planta del museo y venía a coronar el edificio, donde “[figuraban] algunas buenas telas y reproducciones de las esculturas que más gloria han dado al genio antiguo” (Moreno, 1890-91: 52) [Figura 1].



Figura 1.
“Salón de Bellas Artes. Museo de La Plata. 1888”.
Fuente: De Urgell, G. Arte en el Museo de La Plata. La Plata.
Fundación Museo de La Plata, “Francisco Pascasio Moreno”.
1995.

En la reorganización que acontece en el MLP por su incorporación a la Universidad Nacional de La Plata, la sala de Bellas Artes sería destinada a la Escuela de Geografía y su anexo la Escuela de Dibujo. Para ello fueron desalojados los calcos y distribuidos en el hall superior y en la escalera de entrada del museo (Lafone Quevedo, 1907: 8). Las esculturas distribuidas en la rotonda superior fueron el grupo del Laocoonte; la Venus de Arlés, muchacho sacándose una espina, la Venus de Milo y el Moisés [Figura 2]. Aunque la ubicación de éste último parece haber cambiado hacia 1907 según el recuerdo del pintor platense Emilio Petorutti, quien estudió en la Escuela de Dibujo del MLP y relata que: *“recorría el Museo copiando, aquí y allá [...] También copié varias veces el Moisés de Miguel Ángel, cuyo magnífico calco en yeso, [estaba] colocado en el primer descanso de la escalera central que conduce al segundo piso”* (Pettoruti, 1968: 15-16).



Rotonda superior con moldes de esculturas clásicas

Figura 2 - "Rotonda superior con moldes de esculturas clásicas"

Fuente: Lafone Quevedo, S. *Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1906*. Buenos Aires. Universidad Nacional de La Plata. 1907.

Nacimiento de la Escuela de Dibujo

Cuando en el año 1905 se inician las tratativas entre el gobierno de la Provincia de Buenos Aires y el gobierno nacional para crear una universidad nacional en la ciudad de La Plata, el Museo formaba parte del conjunto base de instituciones científico-educativas existentes sobre el que se articularía la nueva universidad. El plan del entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, Joaquín V. González, para la conformación de la nueva universidad, apuntaba a consolidar "*un grupo orgánico de suficiente coherencia e intensidad en relación con los fines de la cultura pública a que estaban destinados*" (Rey, 1938: 3).

Habiéndose aprobado por ley nacional número 4699 del 25 de setiembre de 1905 el convenio celebrado el 12 de agosto de 1905 entre el Poder Ejecutivo de la Nación y el de la provincia de Buenos Aires, quedó entonces constituida la Universidad Nacional de La Plata.

En enero de 1906 el MLP de fundación provincial fue integrado a la estructura de la universidad platense, pasándose a denominar Instituto del Museo y Facultad de Ciencias Naturales. En ese espacio, además de las ciencias naturales se anexaron los estudios de química, farmacia, geografía y dibujo (García, 2010: 143).

En agosto del mismo año por resolución del Consejo Académico quedó conformada como entidad la Escuela de Ciencias Geográficas del Museo (también llamada Instituto) con una Escuela anexa de Dibujo y Bellas Artes¹⁴, que pronto pasó a ser conocida sólo por el nombre de Escuela de Dibujo. La Escuela de Geografía quedó bajo la jefatura de Enrique Delachaux hasta su muerte en 1908. Más adelante los cursos de geografía física pasarían a depender del área de Ciencias Naturales y las otras cátedras de la Escuela de Dibujo. Ésta última presidida por el dibujante francés Emilio Coutaret constituyó desde ese momento una escuela profesional anexa, sin representación en el Consejo Académico. Hasta separarse del Museo en 1921, la Escuela de Dibujo ocupó varios salones, incluido el antiguo Salón de Bellas Artes, del piso superior de la sede del Museo (García, 2010: 148).

Al nacionalizarse el Museo, las esculturas de la sala de Bellas Artes fueron adjudicadas a la Escuela de Dibujo. En cuanto a las pinturas algunas fueron distribuidas en diversos locales del edificio y otras permanecieron en la Escuela¹⁵, mientras que la colección Sosa, propiedad de la Provincia, quedó a la espera de ser retirada por las autoridades correspondientes.

Los criterios de enseñanza en la Escuela de Dibujo

Según consta en el decreto orgánico del Poder Ejecutivo Nacional del 24 de enero de 1906, la Escuela de Dibujo poseía, en sus inicios, una doble finalidad: *“escuela para la enseñanza del dibujo en las facultades de la Universidad, por correlación, y de escuela o academia, con plana propia de alumnos, para la enseñanza profesional.”* (Rey, 1939: 12)

El principio de correlación de estudios afines o similares entre las diferentes facultades e institutos se estableció para fomentar la coordinación y cooperación de las distintas secciones de la universidad. Para el fundador de la universidad platense, Joaquín V. González, la correlación permitía otra forma de sociabilidad estudiantil, a través de la rotación y el acercamiento de los estudiantes de una facultad a otra (García, 2010: 82).

¹⁴En la sesión del 17 de mayo de 1906 el Consejo Superior de la universidad aprueba la creación y organización de la Escuela de Dibujo. AHMLP. Carta 253 de la Sección Dirección y Secretaría del Instituto del Museo de La Plata (IMD)

¹⁵Reubicaciones que según una reducida noticia titulada “Un Malón de Indios” podrían ser menos transparentes: “Informes fidedignos aseguran que de la galería de arte y pintura que había en la rotonda del Museo de La Plata no queda ni una muestra. Decimos mal: sola y solitaria queda la mentada Venus de Milo. Todo lo que constituía dicha sesión del museo se encuentra engalanando casas particulares de profesores y de miembros del consejo universitario platense”. Diario La Verdad, 11/10/1907, p. 2-3; reproducido el mismo día por el diario El Pueblo, p. 1.

Las autoridades universitarias defendieron este sistema desde un enfoque pedagógico y económico, ya que evitaba la duplicación de cátedras y permitía concentrar en una misma dependencia los recursos para la enseñanza y las investigaciones en una disciplina. Se tendía a la agrupación de cátedras afines con la dirección común de un especialista, para coordinar programas de enseñanza e investigación, el trabajo del personal docente y auxiliar y el uso de materiales y otros recursos. Estos espacios llamados indistintamente Institutos o Escuelas, concentrarían todas las facilidades y el personal especializado en un área dada de conocimientos y dictarían clases para los alumnos de las distintas facultades, en lugar de limitarse a los de la propia unidad académica. (García, 2010: 83)

Las dos vertientes mencionadas en la finalidad de la Escuela de dibujo plantearon la disquisición acerca de qué orientación darle al plan de enseñanza del dibujo teniendo como alternativas la de academia de bellas artes o escuela de dibujo auxiliar de la enseñanza científica. (Rey, 1938: 7). La circunstancia de tener que organizarse precipitadamente decidió la elección en esos momentos en favor de la segunda forma. Orientar los planes de estudios de la Escuela por el principio de correlación implicó que dichos planes se confeccionaron en función de la enseñanza del dibujo técnico (en tanto dibujo auxiliar de la enseñanza científica), de ahí que las materias de dibujo geométrico y dibujo cartográfico se dictaran en los tres años del programa, hecho que también refleja la influencia de su director, quien era geógrafo y cartógrafo. Si bien es claro que su visión en cuanto al dibujo giraba en torno a la concepción geográfica y cartográfica, Delachaux consideraba a las demás cátedras de dibujo y de pintura importantes y necesarias ya que devolvían *“al factor artístico el alto y utilísimo puesto que debía ocupar en la enseñanza superior”* y agregaba que *“hoy se ha establecido, en Alemania y en Austria, que no puede existir un buen topógrafo si no va acompañado de un artista, que ame lo bello, sepa comprender la naturaleza e interpretarla con el alma y no tan sólo con puras fórmulas trigonométricas”*¹⁶ (Rey, 1938: 23)

En el sentido de la otra vertiente de las finalidades de la Escuela, pronto las demandas de la sociedad indujeron a su director a proponer la creación de un título profesional en la Escuela de Dibujo. El 3 de mayo de 1906, el Consejo Académico del Museo eleva al Poder Ejecutivo Nacional, el proyecto de organizar la Escuela de Dibujo indicando que

¹⁶Así mismo se puede mencionar también la apertura de cursos de dibujo en las Escuelas de Tipografía europeas. En la Escuela profesional de tipógrafos de Bruselas se agregan al programa cursos de dibujo en 1904. “En el espacio de pocos meses han abierto los cursos en la Escuela Profesional de Maestros Impresores de Dresde; en la Asociación Tipográfica de los Países Bajos, de la Hay y de Turín. En Alemania cada escuela tipográfica tiene su curso de dibujo. La Escuela de Etinne también lo tiene”. Los motivos de introducir cursos de dibujo para los estudiantes de tipografía respondían al desconocimiento que los tipógrafos evidenciaban de estilos de dibujo al mezclar los clásicos con los modernos en la hechura de filetes y fantasías. (Michotte, 1909: 182).

“era grande el número de pedidos de inscripción en los cursos especiales de dibujo, lo cual demostraba a las claras que esa suerte de estudios respondía a una necesidad y favorecía intereses y tendencias hasta ahora mal dirigidas y atendidas en los institutos artísticos de carácter privado”¹⁷ solicitando la aprobación del título de Profesor de Dibujo. Ese primer año, en junio había 40 alumnos inscriptos para el profesorado de dibujo, y como alumnos por correlación había: 6 de la Facultad de Ciencias Naturales, 14 de la Escuela de Química y Farmacia, 5 de la Escuela de Geografía, 2 de la Facultad de Ingeniería y 5 del Observatorio Astronómico¹⁸.

La enseñanza del dibujo y la copia de yesos

A partir del siglo XVII las academias como instituciones privadas o semiprivadas basaban su enseñanza en la creencia de la necesidad de que el artista accediera al conocimiento de la “norma absoluta”, la cual se plantea como una “determinación respecto a un ideal”. Durante el siglo XIX y avanzado el siglo XX se producen cambios en la concepción del arte -implicando nuevos modos en su enseñanza-, donde éste consolida su autonomía y se empiezan a plantear nuevas concepciones del arte: como expresión, como lenguaje, como comunicación. Pero las academias de arte, por su parte, van a intentar mantener la autoridad institucional y el estatus del modelo pedagógico y artístico que proporcionaban. Así sostienen un sistema de enseñanza tradicional organizado en “tres áreas y etapas fundamentales: unos primeros cursos en los que se impartían los conceptos más generales sobre el conocimiento de los materiales artísticos, los aspectos introductorios del dibujo y la adquisición del sentido de la proporción y la perspectiva; en los cursos preparatorios se avanzaba en el conocimiento de los procedimientos pictórico y del dibujo, destinados a la adquisición de destreza en la copia de los clásicos; y en una última etapa, se desarrollaban cursos más complejos de pintura, escultura y grabado, en los que se enfatizaba el aspecto compositivo”¹⁹. (Bargados, 1997).

En relación a la copia de los clásicos, ésta se hacía a partir de calcos de yeso de las obras del arte clásico. Con la creación de los museos y galerías de arte públicos en Europa a fines del siglo XVIII, muchos de los calcos utilizados para el estudio en las academias salieron de los talleres de *moulage* de dichos museos (Rionnet, 1994) o de talleres de yesos de museos propiamente de calcos.

¹⁷ AHMLP. Libro Copiador del Museo nº2, nota 3-V-906, citado en Rey, 1938: 48.

¹⁸ AHMLP. Libro Copiador del Museo nº3, flo 231, citado en Rey, 1938: 48.

¹⁹ Este método de enseñanza progresivo se acerca al denominado *Méthode Julien* el cual consistía en copiar reproducciones de las obras paradigmáticas del arte Occidental especialmente de la Antigüedad Clásica (Solano Brizuela, 2014).

El mismo método es el que se empleaba en la enseñanza artística de las primeras academias de artes de la ciudad de La Plata, anteriores unas y contemporáneas otras a la Escuela de Dibujo del Museo²⁰. El proceso de aprendizaje que duraba entre tres y cuatro años implicaba en uno de sus pasos la vista, observación y representación de calcos de yeso, lo cual volvía imprescindible que las academias contaran con esas piezas. Precisamente el momento que nos ocupa en este trabajo cae dentro de lo que se conoce como la edad de oro (entre 1880 y 1914) de los talleres de *moulage* de los museos europeos, que reproducían parte de su patrimonio escultórico y confeccionaban copias para la venta por encargo (Rionnet, 1994). *“En la sustitución del original, las copias de edición permitían la posesión ficticia de una obra de renombre. Poco a poco se convirtió en una pieza indispensable para el museo (copias de complemento), para la enseñanza (copias de estudio) y para el particular (decoración privada)”* (Rionnet, 1994).

En el caso de la práctica de la enseñanza del dibujo en la Escuela de Dibujo del MLP, podemos constatar -en el estado actual de avance de esta investigación- el uso de los calcos como herramienta didáctica al menos a través de dos acciones vinculadas a la Escuela: las exposiciones anuales de los trabajos de los alumnos y el detalle de los planes de estudio y programas de las materias que se dictaban.

Las exposiciones que realizaba la Escuela de Dibujo en locales de su uso en el MLP mostraban las habilidades técnicas y creativas adquiridas por los alumnos al final de cada ciclo lectivo. El número 7-8 de la revista ARS²¹ describe la cuarta exposición de trabajos realizados por alumnos de la Escuela de dibujo del Museo que se habría llevado a cabo entre el 15 y el 26 de diciembre del año 1909. Acompañan al texto una serie de fotografías que ilustraban los trabajos presentados en cada sección: Sección de Dibujo geométrico y lavado, Sección de ornato, Sección Figura, Sección acuarela. En la Sección Figura [Figura 3] pueden apreciarse copias en tamaño reducido del calco de uno de los esclavos de Miguel Ángel, así como múltiples dibujos donde pueden apreciarse representaciones de los calcos con los que contaba el Museo, entre ellos el niño de la espina, la Venus de Milo, el esclavo, etc.

²⁰Funcionaron diversas academias, generalmente de dibujo y pintura, como parte de la enseñanza artística privada, que suplieron la falta de establecimientos oficiales hasta la creación de la Escuela del Museo (Nessi, 1982: 1-4).

²¹Publicación del Círculo ARS, fundado en 1909 por alumnos egresados y cursantes de la Escuela de Dibujo del MLP (ARSA, 1909: 2)



Figura 3 - "Sección Figura. Exposición del trabajos de los alumnos de la Escuela de Dibujo del MLP, 15 al 26 de diciembre de 1909".

Fuente: ARS. "Exposiciones metropolitanas". En: ARS. Publicación oficial del círculo ARS. Revista artística y literaria. Año 1, N°7-8. Enero de 1910.

Por otra parte, con respecto a los planes de estudio vigentes en la Escuela, inicialmente se elaboran planes provisionales y otros antecedentes, hasta que finalmente el 27 de abril de 1906 el Consejo Académico aprobaría el siguiente plan:

Primer año: Perspectiva. Dibujo lineal y geométrico. Dibujo cartográfico. Dibujo natural. Dibujo de arte (conferencias). Caligrafía. Segundo año: Perspectiva de observacional. Dibujo geométrico. Dibujo cartográfico. Dibujo natural. Dibujo de arte. Caligrafía. Anatomía Artística. Tercer año: Dibujo geométrico. Dibujo cartográfico. Dibujo natural y acuarela. Artes gráficas. Anatomía artística. Pedagogía. La materia Artes gráficas del 3º año no fue dictada, Perspectiva sólo se dictó la correspondiente al 2º año, y Pedagogía se cursó por correlación como Metodología del dibujo en el Instituto de Pedagogía y Ciencias Afines y la práctica de la misma se llevó a cabo en la Escuela Provincial de niñas n°2.

De este primer plan de estudios se deduce la fuerte orientación técnico-científica que posee y se sobrepone a la artística, respondiendo más a las exigencias de la *correlación* que a la de academia de bellas artes.

Para 1910 ya se había concretado la finalización del primer ciclo de estudios aprobado y entonces el Prof. Emilio Coutaret, jefe interino a cargo de la Escuela de Dibujo, detecta ciertas dificultades e inconsistencias vinculadas al plan vigente “...*al confeccionarse los planes de la escuela se tuvo como fin inmediato la correlación establecida para los estudiantes comunes a diversas facultades e institutos. Se le dio, por tanto un carácter general que debiendo armonizar con varias carreras resultó deficiente con todas*”²². En función de solucionar este problema y dar especificidad al estudio del dibujo a un alumnado con diferentes demandas Coutaret presenta un proyecto de cambio de plan en donde desagrega la currícula de cada título. Así eleva a consideración la aprobación de la dirección del Instituto del Museo un nuevo plan que reemplazaría al vigente, con la siguiente duración y relación entre los títulos de grado que proponía: Profesor de dibujo para enseñanza primaria (3 años); Profesor de dibujo para enseñanza secundaria (a los 3 años del título anterior se le sumaban 2 años más), Dibujante cartográfico (4 años).

El Consejo Académico aprueba en términos generales el proyecto, sobre todo en lo que hace a la separación de los estudios de índole artístico de los de carácter técnico. Con modificaciones menores es aprobado el nuevo plan de estudios.

Las materias que interesan aquí en relación al uso de los calcos como recurso didáctico en la enseñanza del dibujo son Dibujo de arte y pintura y Dibujo del natural y modelado (tal sus denominaciones en el inicial plan de estudios y que en el de Coutaret serán reemplazados por los de Dibujo de arte y Dibujo del natural). En ambos programas aparecen los calcos como objetos a copiar tanto en la sección de dibujo de ornato como en la de estudio de figura, antes de pasar a la etapa de dibujo de modelo vivo. (Rey, 1938:40-41).

Palabras finales

Como mostramos en el trabajo, la inicial presencia de los calcos en el MLP se vinculaba al enriquecimiento de su colección y exposición con la idea de mostrar al visitante de la provincia un panorama de la producción artística e industrial del hombre, tales los fines del Museo en su origen. Su primer director, el Perito Moreno incluso adelantaba el beneficio de la observación y estudio de los yesos para los escultores y visitantes de vocación artística. Más tarde con la creación de la Universidad Nacional, los calcos fueron

²²AHMLP. Carta 66 de la Sección Dirección y Secretaría del Instituto del Museo de La Plata (IMD).

destinados a la Escuela de Dibujo y su utilidad se hizo fuerte dentro de las tendencias pedagógicas de la enseñanza del dibujo, respondiendo a las formas tradicionales de la enseñanza que las academias intentaron sostener en oposición a las formas de enseñanza más renovadas y en sintonía con las nuevas concepciones del arte. Tanto en los planes de la escuela reseñados como en los programas de las materias específicas, vemos cómo la copia de yesos consistía en un paso ineludible del proceso gradual de aprendizaje. Finalmente veremos que cuando la escuela se separa del MLP para conformar lo que para 1924, y luego de algunas transformaciones, sería la Escuela Superior de Bellas Artes, los calcos van a seguir participando de la enseñanza tradicional de las artes plásticas como recurso didáctico.

Para 1921, la permanencia de la Escuela de Dibujo en el Instituto del Museo y Facultad de Ciencias Naturales se había hecho insostenible según estimaciones del presidente de la Universidad y del propio Director del MLP, de tal manera que se hacía necesaria su supresión o su transformación. Es entonces que por ordenanza del Consejo Superior de la Universidad, en febrero de 1921, se separa del MLP la Escuela de Dibujo para constituir bajo la dependencia del Consejo Superior y la Presidencia de la Universidad una "Escuela de Artes". Y el 1º de marzo de 1921 la Escuela comienza a funcionar en otro local de la ciudad.

La separación de la Escuela se relaciona con la especificidad y exclusividad científica que reclama para sí el Instituto del Museo y se enmarca dentro de la desagregación de institutos y escuelas que hasta esos momentos funcionaban insertos en el organigrama del MLP y que se fueron independizando, dado que el Museo ya no tenía espacio ni institucional ni físico para ellos.

La Escuela de Artes va a funcionar como tal hasta 1923, año en el que se constituirá como Escuela Superior de Bellas Artes, comenzando sus funciones en 1924. Este cambio de estatus de la Escuela responde a una valoración de la enseñanza de las artes por parte de la universidad, que en palabras de su presidente del momento, Nazar Anchorena *"Ofrecer a los jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocación para presentarla en el arte, los elementos para hacerlo, equivale a fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos: y si ello es una fase de la educación, ninguna institución más apropiada que la misma Universidad para incorporarla a su plan de actividad"* (Anchorena, 1924: 6). Para ese entonces esta Escuela de enseñanza de las artes va a ser la primera de rango universitario del país. La renovada institución ampliaría su dedicación incluyendo además de la enseñanza del dibujo y el dibujo técnico, la de la

escultura, la pintura y la música y un curso elemental de dibujo profesional para obreros (Anchorena, 1924: 7).

Repasando el plan de estudios del “Profesorado en dibujo secundario, normal y especial” aprobado en ocasión de la creación de la renovada institución vemos que los calcos aparecen como requisito en la enseñanza de la figura y el ornato, como paso previo a la toma de apuntes del natural. Podemos apreciar la continuidad de las modalidades de aprendizaje del dibujo en la recién creada Escuela Superior, dando nuevamente a los calcos un lugar destacado en la enseñanza que recupera la gradualidad y el uso de modelos de yeso prescritos en la enseñanza tradicional de las academias.

Para terminar podemos decir que la indagación a partir de la especialidad en Historia del Arte aporta conocimiento sustancial al patrimonio material documentado que conforma la colección de yesos del Área de Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y se expande hacia el estudio que permite reconstruir un patrimonio intangible asociado a la historia de la educación del dibujo y su lugar entre las tensiones y adecuaciones de la enseñanza y concepciones del arte y la ciencia.

Bibliografía

AAVV. s/d. *Manual de registro y documentación de bienes culturales. Chile. Centro de documentación de Bienes Patrimoniales.* DIBAM. Recuperado de: http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf

Bravo Juega, M. I. (1997) “Documentación o investigación”, 91-94 (en línea). Consultado en 2015 en: http://www.apme.es/revista/museo02_091.pdf

Farro, M. (2009). *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX.* Rosario: Prohistoria.

García, S. *Enseñanza científica y cultura académica. La universidad de La Plata y Las Ciencias Naturales (1900-1930).* Rosario. Prohistoria. 2010. Pp. 144.

Moreno, F. “Reseña General de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata”. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo I, 1890-1891.

Lafone Quevedo, S. *Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1906.* Buenos Aires. Universidad Nacional de La Plata. 1907.

Moreno, F. (1890-91). “Rápida hojeada sobre su fundación y desarrollo”. *Revista del Museo de La Plata, tomo I.* La Plata: Talleres del Museo de La Plata.

Michotte, F. *Revista ARS.* N° 6, Noviembre de 1909.

Bargados, A. "Educación Artística: objeto de estudio, ámbitos disciplinares y tendencias". En Bargados, A. Hernández, F. y Barragán, J. Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía. Barcelona. Ed. Angle. 1997.

Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.

Rionnet, F. "Un instrument de propagande artistique: l'atelier de moulage du Louvre". En: Revue de l'Art, 1994, N° 104, pp. 49-50. (en línea). Consultado en mayo 2016 en: http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1994_num_104_1_348127

Solano Brizuela, E. "Talleres de copias franceses en la Colección de vaciados en yeso de la Universidad de Costa Rica". Tesis de grado. Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas. 2014.

(en línea). Consultado mayo 2016: https://www.academia.edu/19103358/Licenciatura._Talleres_de_copias_franceses_en_la_Colecci%C3%B3n_de_vaciados_en_yeso_de_la_Universidad_de_Costa_Rica._Ericka_Solano_Brizuela

Rey, José María: Historia de la escuela de Dibujo (Anexa a la Escuela de Bellas Artes) 1905-1938. UNLP. 1938.

Nessi, O. Voz: "Academias de enseñanza artística" En: Diccionario temático de las Artes en La Plata. La Plata. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. UNLP. 1982.

ARS. Sección "Bajo el Dintel". En: ARS. Publicación oficial del círculo ARS. Revista artística y literaria. Año 1, N°1. Junio de 1909.

ARSa. "Exposiciones metropolitanas". En: ARS. Publicación oficial del círculo ARS. Revista artística y literaria. Año 1, N°7-8. Enero de 1910.

Anchorena, N. "Escuela Superior de Bellas Artes". En: Memoria año 1923. Boletín de la Universidad Nacional de La Plata. Tomo VII, N° 5. 1924.