

# El obrero artesano

La reforma de Figari de la enseñanza industrial



15 de setiembre / 21 de noviembre 2015



**Museo Figari**

Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura  
Montevideo, Uruguay

Noviembre 2015

ISBN 978-9974-36-316-8





# **El obrero artesano**

**La reforma de Figari de la enseñanza industrial**

**15 de setiembre / 21 de noviembre 2015**



1915-2015

**100 AÑOS**

REFORMA EDUCATIVA  
de PEDRO FIGARI en la  
ESCUELA de ARTES y OFICIOS

La figura de Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938), tan compleja y vasta en derroteros de vida y de conocimiento, viene adquiriendo en las últimas décadas una consideración singular en virtud de la vigencia de sus ideas filosóficas y educativas –ya no sólo en lo atinente a su quehacer artístico–, que permiten la más cabal apreciación de su legado.

Al cumplirse un siglo de su actuación como director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO), el Museo Figari, con la valiosa colaboración de entidades públicas y privadas, se propone revisar algunos aspectos clave de la reforma educativa por él impulsada. En un breve período, de agosto de 1915 a mayo de 1917, Figari crea nuevos talleres y amplía los planes formativos de dicha institución, al tiempo que introduce innovaciones en los criterios de producción llevando a la práctica el ideario estético anticipado en su célebre ensayo filosófico *Arte, Estética, Ideal* de 1912.

La búsqueda de una lógica regionalista e integradora de la enseñanza industrial lo conducirá al empleo de tecnología y materia prima local. También buscará referentes iconográficos en fuentes prehispánicas y en el estudio directo de la flora y la fauna autóctonas.

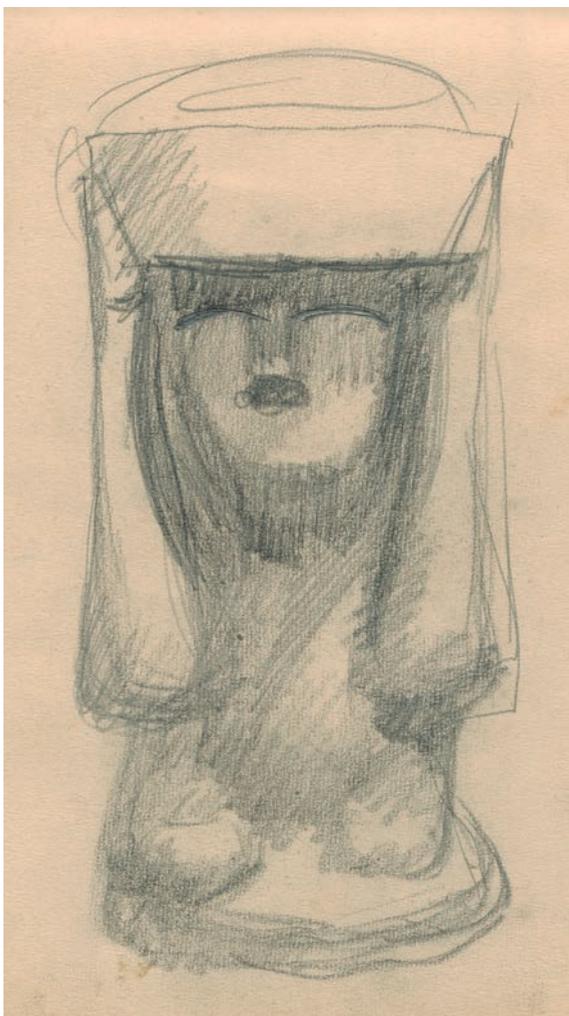
Pero las modificaciones más profundas de su mandato, que hacen de éste un caso pionero para las vinculaciones entre arte, educación e industria, se centran en la dignificación del obrero-artista y en la valoración de su inventiva como eje de la producción.

El fracaso del plan de reformas pondrá fin a la empresa pedagógica de Figari para dar comienzo a aquella que a la postre lo tornará célebre: su aventura pictórica. Y aunque Figari vive la desaprobación del plan educativo como un revés político que lo obliga a alejarse de toda actividad pública y en poco

tiempo a buscar nuevos horizontes para su arte, sentará un precedente que ha sido valorado con el paso de los años como uno de los emprendimientos más audaces en materia educativa: “En Uruguay, lo que es Varela a la enseñanza primaria y Vázquez Acevedo a la secundaria y universitaria, lo es Figari en la artístico industrial: un reformador con mucho de fundador”, sostuvo Arturo Ardao en el prólogo a la compilación de sus textos educativos.

Con la exhibición de numerosos dibujos y estudios realizados por Pedro Figari, su hijo y colaborador Juan Carlos —a la sazón flamante arquitecto— y alumnos de ENAO, en esta exposición, *El obrero artesano: la reforma de Figari de la enseñanza industrial*, se detallan los procedimientos educativos en materia de diseño de mobiliarios y utensilios de uso doméstico. Se repasa, asimismo, las resultantes de los viajes que realizara con colegas profesores y alumnos al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de Historia Natural de La Plata, Argentina, en 1916. Además, se exhiben piezas de época realizadas por los alumnos —dibujos, cerámicas, macetones, plafones, bancos—, junto con inéditos documentos fotográficos y epistolares. Finalmente, se analiza la incidencia de la ENAO en la decoración efectuada por Milo Beretta en la casa del filósofo Carlos Vaz Ferreira, que se conserva en la actualidad como museo de sitio en el barrio Atahualpa de Montevideo.

¿En la búsqueda de criterios autónomos y americanistas logró Figari forjar un “estilo” en las llamadas artes industriales? ¿Perdura alguna de sus premisas educativas en los actuales centros de formación? ¿Existen elementos suficientes —tanto materiales como ideales— para establecer un balance en este primer intento sistemático a nivel nacional de “llevar el arte a la industria”? La revisión de estas y otras interrogantes aportará elementos para repensar el aporte de Figari a cien años de su gran aventura pedagógica.



Dibujo a lápiz sobre papel  
Libreta de croquis utilizada por Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro en su  
viaje al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de la Plata,  
1916. Colección Museo Figari.

# Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari\*

Pablo Thiago Rocca

## I. Empezar donde no hay nada

«Así, la alfarería, por ejemplo, era una industria precolombina en estas tierras, y hoy, en toda nuestra campaña no se hace, que yo sepa, una olla, o un cántaro. Son precisamente las industrias primarias y las más útiles, las que deberían prepararse ante todo para preparar los desarrollos evolucionales. Es por eso que hay que empezar por donde nada hay.»

(Figari, 1965f : 160)

Se podría afirmar, para comenzar con una hipótesis detonante, que los artistas uruguayos desde las postrimerías del siglo XIX hasta mediados del siglo siguiente, incluso los más notables, no conocieron a fondo las culturas prehispánicas sobre las cuales trabajaron y fueron tomando –pues sólo podían limitarse a ello– aspectos puramente externos y epigonales de su “arte”. En primer lugar porque no es propiamente arte – sino otra cosa que no cabría definir aquí– y porque la cosmovisión de estas culturas les resultaba extremadamente remota: no tenían posibilidad de acceder al complejo sistema simbólico de estos pueblos y carecían la mayor de las veces de fuentes directas o fidedignas. Tampoco hace falta subrayar que el “arte” de las culturas arcaicas no era romántico, abstracto, geométrico o figurativo, sino de una utilidad práctica o ritual, o ambas a la vez. Una vez superada la traba ideológica de asociar al ser indígena exclusivamente con lo salvaje y lo

indómito, el contacto de los artistas modernos con las sociedades amerindias del pasado es del tipo intelectual sensible. No se propone el conocimiento de aquellas sino la fórmula de su operativa estética: los valores formales, los tonos, la composición, el ordenamiento de sus gestos plásticos. En este sentido, por motivos históricos relacionados a nuestra conformación étnica, se podría afirmar que todo el arte uruguayo en torno a las culturas amerindias es epidérmico, gestual e intuitivo. Lejos de la prospección arqueológica, es un intento *esteto-lógico* –si se acepta este neologismo para definir algo que flota entre el universo de lo lógico-intelectivo y lo estético–. Se podrá, sin salirnos de la conjetura inicial, vindicar la profundidad y la riqueza expresiva de este intento. O valorar su razón histórica, así como su oportunidad ideológica. Es también un derecho de los artistas el tomar para sí, y para el conjunto de la sociedad, elementos culturales que sin su aporte quedarían reducidos a un núcleo de entendidos, y obliteradas sus potencialidades expresivas.

Pero a poco que comencemos a adentrarnos en la realidad de este vínculo entre los artistas uruguayos y el imaginario de lo prehispánico, se caerá en la cuenta de la increíble variedad de matices de conocimiento, de esfuerzos prácticos y de empleos simbólicos de que fueron capaces y la complejidad del marco cultural en donde se afianzan y proyectan sus “descubrimientos”, marco que transgrede el acotado círculo de las bellas artes. La hipótesis del comienzo se tambalea y precisa de nuevas formulaciones.

El caso de Francisco Matto (1911-1995), por citar uno muy significativo, puede resultar ejemplarizante de este nuevo tipo de complejidad. Viajó de muy joven por el extremo sur de América<sup>1</sup>, se fascinó con el contacto directo con sus antiguos habitantes y comenzó con una producción artística visualmente ligada a la de ellos incluso antes de conocer a Joaquín Torres García: retomó,

<sup>1</sup> “En 1932 viaja a Tierra del Fuego y al Sur de Chile. Compra cestas de indios Onas y en Buenos Aires las primeras piezas de su colección de arte amerindio”. Cronología realizada por Gustavo Serra y Cecilia de Torres para el catálogo de Matto, 2003: 80.

a la larga, este “insumo” que desarrolló con originalidad indiscutida en el contexto del taller y del marco conceptual que le proporcionó el Universalismo Constructivo. Al mismo tiempo, fue atesorando una colección de objetos valiosos que ordenó según un criterio artístico propio –y precisamente en ese criterio radica la importancia de su acervo–, dando a conocer un mundo y una pasión que, gracias a él, se expandió más y arraigó en muchos otros. Por si fuera poco, desarrolló una línea de pensamiento teórico dejando varios escritos, uno de ellos concerniente a la cultura del Tiahuanaco.<sup>2</sup>

Cada caso encierra un mundo de interconexiones, lleno de vericuetos y resquicios. El de Pedro Figari (1861-1938) es singular por la personalidad tenaz y por la extensión de sus intereses intelectuales que, como sabemos, conocieron múltiples manifestaciones. En la pintura –la más famosa de estas vertientes–, si bien lo indígena ocupa un margen mínimo, ha de agregarse a su recurrente volver sobre una matriz de valores primitivos, más allá del programa nativista y “martinierrista” en el cual se desarrolla su primer acercamiento pictórico al tema. Junto con otras series como las de los *Trogloditas* y los *Gauchos*, sin el timbre anecdótico de sus candombes y negros, estos cartones recuperan la visión de un pasado idílico, de una gesta apacible que se desarrolla *in illo tempore*: sus personajes indígenas se manifiestan como seres de aire ensimismado y pacífico, reflexivos, integrados a un colorido paisaje campestre que, sin mayores estridencias de forma los subsume, y del cual no resulta imaginable desliar. Como se verá más adelante, este ideal de lo primitivo conoce varias expresiones en el orden filosófico y en el modelo pedagógico de Figari. Alcanza también algún rasgo dentro de su narrativa de cuento corto, la que se ubica temporalmente entre el ensayo poético de *El Arquitecto* (1928) y el relato fabuloso de *Historia Kiria* (1930); rasgos que, con una buena dosis de humor y picardía, enlazan lo telúrico del paisaje con la rusticidad de sus

<sup>2</sup> *Tiahuanaco, visto por un artista contemporáneo*, 1947, manuscrito inédito, Colección del Instituto Getty de Documentación, California. Citado por Cecilia de Torres en Matto, 2003.

protagonistas<sup>3</sup>. Estos cuentos constituyen, como ha señalado Ángel Rama, un correlato nostálgico de su obra pictórica costumbrista, mientras que los dos títulos antes señalados estarían destinados “a sistematizar sus ideas universalistas”.<sup>4</sup>

El primitivismo en la obra ficcional, no ensayística, de Figari, tanto en pintura como en narrativa,<sup>5</sup> remite a una operativa de construcción identitaria, que busca resolver el dilema contemporáneo entre el medio ambiente y la cultura, entre la acción y el pensamiento.<sup>6</sup> A diferencia de la mayoría de los pintores uruguayos de los años veinte, Figari aborda el campo de la mano de su gente, no como mero vehículo de una preocupación plástica, eminentemente esteticista o descriptiva, sino con un ánimo didáctico, para demostrar su concepción del hombre, sus relaciones vitales y sociales en un medio natural. Dicha sincera apuesta no evita que su vasta producción, de más de tres mil cartones, prepare el otro campo de apuestas donde la oligarquía criolla – especialmente la porteña, no la oriental, que le ofrece morosas resistencias – se regodee en el “espectáculo” pictórico de aquellos grupos humanos que hasta hace no muchos años había contribuido a hacer desaparecer,<sup>7</sup> o que en París sus pinturas obtengan una buena acogida en el mercado, pues vienen a llenar un

<sup>3</sup> Cfr. *Pajueranos* y el comienzo de *El Rancho de Galveira*, Figari, 1995.

<sup>4</sup> A. Rama, prólogo de Figari, 1995: 7.

<sup>5</sup> Resulta al menos paradójico, como una doble vuelta de la historia, que la invención del pueblo kirio como sujeto utópico no tenga una más directa relación con las sociedades originarias de América –pese a que sus semblantes sean un máscara traslúcida que deja ver “los rostros de gauchos, chinas y negros” (A. Rama)– cuando se conoce que la inicial **Utopía** (1516) de Tomás Moro fue inspirada en un Estado del Nuevo Mundo –el imperio incaico– en el que no se conocía la propiedad privada ni el dinero. *La enorme isla deliciosa* de los kirios, con forma de corazón, se situaría en el medio del Océano Pacífico y estaría pues, más ligada geográfica e idealmente a “La Nueva Atlántida” de Francis Bacon.

<sup>6</sup> “...el tipo primigenio trogloditas, el negro de los saraos y los candombes, el gaucho de los patios criollos, actúan como paradigmas de un estadio social donde la relación del hombre y su medio ambiente no ha ingresado aún en el ‘caos complejo actual’ y donde se mantiene por lo tanto, prístina y viva, la coherencia entre ‘modo de ser’ y ‘modo de hacer’, entre pensamiento y comportamiento; coherencia que para Figari era la premisa necesaria para construir una identidad cultural.” Peluffo, 1999a: 112-113.

<sup>7</sup> “La Conquista del Desierto” que inició el General Julio Argentino Roca en el año 1879 con el respaldo de la oligarquía porteña y los estancieros (que habían sufrido los ataques del cacique ranquel Cufulcurá en 1872), libró su última batalla de la mano del Coronel Conrado Villegas en octubre de 1884 y la rendición –o supresión– final, se dio dos meses más tarde.

vacío librado por “el desgaste de los motivos orientalistas y de la influencia del ‘arte negro’ africano”, introduciendo “ciertas claves americanas en el ‘sistema digestivo’ europeo”. (Peluffo, 1999a:110-111)

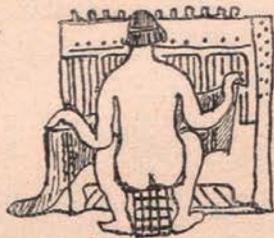
Corresponde señalar que el primitivismo de Figari no surge como un anhelo de exotismo americano más o menos oportuno: hunde profundas raíces en su pensamiento, antecediendo por décadas a su producción pictórica “profesional” y a sus creaciones literarias, que supo ilustrar con alegres y exactos dibujos.<sup>8</sup>

Muy tempranamente, en 1912, con la publicación del ensayo de filosofía biológica<sup>9</sup>, el autor hacía una encendida defensa del arte del hombre “primitivo”, cotejando las creaciones de éste con las del hombre moderno:

«Nuestro envanecimiento nos ha llevado a considerar que sólo es una manifestación digna de calificativo de artística, cuando presenta alguna complejidad o cuando es suntuosa, sin advertir que esto mismo es siempre de valor relativo (...) Dada la idea corriente respecto del arte, parece que sólo ciertas y determinadas formas son artísticas; pero si nos detuviéramos a comparar, veríamos, no ya en la edad de bronce y del hierro, sino en la propia edad cuaternaria (época paleolítica, período magdaleniano), manifestaciones inequívocas, de lo mismo que hoy día llamamos arte decorativo, y hasta algunos ejemplares que sorprenden como verdaderas ‘obras de arte’, en el propio sentido convencional de estas palabras. En algunas cavernas prehistóricas (de Perigord, Altamira, etc.) de los viejos cazadores de renos, se han encontrado

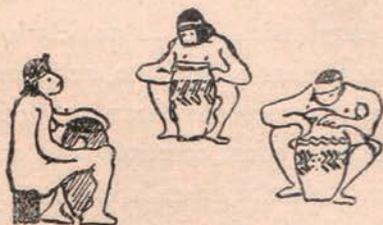
<sup>8</sup> Tanto en *El arquitecto* como en *Historia Kiria*, los dibujos hacen un contrapunto “ablandador” y humorístico de sus críticas más duras hacia la cultura hegemónica europea. Sobre la Conquista, por ejemplo, dibuja una pareja de mansos indios desnudos ejecutando instrumentos musicales para “iluminar” estos versos: “Frente al Viejo Mundo militarizado, aguerrido, imperial,/ era aquel un Mundo Nuevo, manso, inocente, gacela en la loma,/ y el más civilizado no tardó en lanzarse sobre él presto al botín.” Figari, 1928, Parte IV, América.

<sup>9</sup> *Essai de philosophie biologique* es el título de la segunda edición que reemplaza al de *Arte, Estética, Ideal* y “expresaba mejor la generalidad a la vez que la orientación de la obra.” (Ardao, 1971: 331)



## RESURGIMIENTO

Como prodigio de irisaciones áureas, de pronto, en la lejanía apareció una tierra opulenta, un continente inmenso; diríase un sueño fabuloso de magos ebrios de megalomanía. Frente al Viejo Mundo militarizado, aguerrido, imperial, era aquel un Mundo Nuevo, manso, inocente gacela en la loma, y el más civilizado no tardó en lanzarse sobre él presto al botín.



A nadie molesto, ni ofendo; no perturbes la paz de mi retiro, atónito primero, altivo después y dispuesto a la pelea, parecía decir el indígena—salvaje de una apartada tierra— al hermano invasor, el cristiano; y el agresor, altanero, confiado en su fuerza, ansioso de dominio, parecía contestar: «Seas quien fueres, te voy a subyugar.»



Con armas cándidas, el indio se aprestó al combate;  
con heroísmo y denuedo defendió su suelo;  
pero fué en vano: el agresor venció.  
El vencido, celoso y pertinaz guardián de su paraíso: el americano  
se rehizo; luchó; resurgió.



Hoy, América, engalanada con su autóctona alcurnia, serena  
se incorpora al mundo pleno, consciente, autónoma y libre;  
y lo integra anhelosa de cooperar eficaz, solidaria.  
Aspira a una civilización ética, constructiva y ecuánime,  
basada en la escuela y el trabajo: en la ciencia, las artes e industrias,  
que repudie la violencia salvaje, sin más.



grabados y pinturas que asombran por la corrección de su dibujo. En algunas, son perfectas las actitudes de los animales en movimiento, que fue un asunto torturante e indescifrable para los artistas más eximios, hasta que la fotografía instantánea permitió descubrir el ritmo de esos movimientos. ¿Cómo podría negarse, pues el parentesco directo del arte humano, desde los primeros pasos y gestos del hombre primitivo hasta nuestros días, si ya en tiempos tan lejanos hay manifestaciones inequívocas de lo mismo que llamamos todavía hoy, enfáticamente, arte, por antonomasia, o sea ‘bellas artes’?»

(Figari, 1960: 16-17)

Sin embargo, esta “adelantada” concepción estética que sitúa en un mismo “nivel” las creaciones primitivas y las modernas, previa o en paralelo –sin el conocimiento de Figari– a las revalorizaciones primitivistas de las vanguardias artísticas de Europa, posee en este texto una razón puramente argumental, en el entendido que busca recalcar el parentesco entre las formas ornamentales de tiempos prehistóricos y las del presente, más que igualar el logro estético de ambas. Para el filósofo de *Arte, Estética e Ideal*, el arte es un concepto identificable al “ingenio en acción”, en su más vasto sentido. “El arte es esencialmente útil” (1960: 39) y “todo el arte tiende a servir al organismo” (1960: 25). Por ello no debiera atribuirse una distinción tajante entre las artes cultas y las artes primitivas, pero sí de grado. Lo primitivo es un aspecto previo, no distinto en lo sustancial, de lo moderno: lo que cambia es la escala y la jerarquía de la acción. Toda idea y todo ser vivo, afirma Figari, avanza de lo simple hacia lo complejo:

«Desde que el hombre de las cavernas trepó a un árbol para coger un fruto, hasta los refinamientos de Vatel y sus colegas; desde el taparrabo hasta las ‘toilettes’ más envidiadas; desde el ánfora tosca hasta la cerámica de reflejos metálicos y los primores de Sèvres, de Copenhague, de Meissen; desde la choza al palacio o a la catedral gótica, de esbelta ojiva; desde la flecha de sílex hasta los cañones más poderosos;

(pág. anterior)  
Pedro Figari. Poema de *El Arquitecto*.  
París 1928.

desde la piragua al magnífico 'steamer', y de la canoa al 'dreandnough'; desde la torpe silueta rígida hasta las telas del Tiziano, de Velázquez, de Rembrandt, o las audacias impresionistas; desde el ídolo informe hasta las esculturas egipcias sometidas a la ley de la frontalidad de Langes, y de ahí a la Victoria de la Samotracia y al 'Penseur' de Rodin: desde las palabras balbuceadas para comunicar emociones groseras hasta la frase nítida, en que se vierten los conceptos más intensos y audaces del pensamiento; desde las terribles trepanaciones prehistóricas, hechas por raspaje con escamas de sílex, hasta las más prodigiosas intervenciones quirúrgicas de nuestros días; desde el fetiche que había que propiciar a los agentes naturales desconocidos, hasta la obra del genio mecánico que descubre las leyes del movimiento y del equilibrio, y la inverosímil proeza del citólogo que se insinúa por vías capilares, diríase, para escudriñar los misterios de lo infinitamente pequeño, y para remontarse hasta las fuentes de la vida, no hay más que simples desarrollos de un mismo recurso esencial. No hay diferencias fundamentales: son simplemente grados en la evolución.»

(1960:22-23)

En esta larga secuencia, que parece quitarnos el aliento no tanto por la proeza de su elevación poética como por la expansión de sus motivos, los fenómenos estéticos marchan siempre de lo tosco a lo refinado y de lo antiguo a lo nuevo. Sin embargo, esta misma forma de ver también tendrá su evolución en la hermenéutica figuriana, ya que ante lo precolombino, *una vez que lo conozca de forma directa* a través de las colecciones arqueológicas argentinas, estará afín de postularlo *junto con* y no *antes de*, lo moderno.

La posición "primitivista" de Figari supondrá entonces abordar la difícil cuestión de la identidad regional y americana desde una posición crítica respecto a la modernidad, que en muchos sentidos considera decadente. Su retorno a las fuentes – tanto naturales como culturales – pondrá en el tapete esta cuestión identitaria desde una perspectiva antiprogresista, cuyo enfoque no había sido considerado hasta al momento por los integrantes de su generación.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Arturo Ardao dedica un bello ensayo, fechado en 1962, a explicar la inclusión de Figari en la generación del 900, junto a nombres como Reyles, Viana, Herrera y Reissig, Sánchez, Quiroga, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Armando Vasseur, Ernesto Herrera, Pérez Petit, y sobre todo lo sitúa a la par que Rodó y Carlos Vaz Ferreira. (Ardao, 1971: 309-327). Nótese, sin embargo, que su enfoque sobre lo primitivo y "autóctono- prehispánico" no tiene par en esta generación.

## II. Investigación y sentimentalismos

«Si se estudia la marcha de la actividad general en todas las épocas y en todos los pueblos, se verá que hay substancialmente dos líneas fundamentales, prominentes, como guías reguladoras: la tradicional (supersticiosa, religiosa, sentimental) y la racional (intelectiva, cognoscitiva, científica). La primera, que podría llamarse también sentimental, se caracteriza por el culto al pasado, y la otra por el espíritu de investigación».

(Figari, 1960: 60)

Varios son los caminos que permiten arribar al imaginario de lo precolombino en la obra figariana, o más bien, varias son las condiciones en que dicho imaginario tiene lugar para expresarse: un sendero discurre a través de su argumentación filosófica –humanista, positivista, evolucionista–; otro se expresa en su prédica pedagógica –integral, regionalista, productiva–; y una tercera vía se manifiesta, como acabamos de ver, tanto en su pintura como en su obra poética –arcaizante, nativista, utópica–. Pero estos caminos, para ser fieles a la racionalidad integral del pensador, se entrecruzan y no pueden transitarse por separado sin riesgo de extravío. Se inscriben y evolucionan, además, en un arco de tiempo de más de cuarenta años, sacudido por grandes cambios sociales y políticos. Como otros integrantes de su generación, Figari se había formado en las ideas positivistas y spencerianas que prevalecieron en la Universidad Mayor a finales del siglo XIX. Perseveró en las ideas naturalistas de dicha escuela, pero fue más allá de las fronteras del positivismo de carácter agnóstico, para introducirse “en una especulación teórica que, sin dejar de ser naturalista, lo situó en plena metafísica” (Ardao, 1971: 331). Se intentará ver que estas condiciones para la aparición de lo precolombino encuentran en la obra y el pensamiento de Figari, con matices necesarios, una guía de conducción coherente, que corre en paralelo a su actividad profesional, desde la última década de siglo XIX y la primera del XX –cuando tiene lugar la intensa actividad política del autor–, pasando por las posteriores reformas en tanto que abogado y criminalista –que culminan con una decisiva campaña en contra de la pena de muerte–, hasta alcanzar varios proyectos de reformulación de la enseñanza



Dibujos de jarras, botijos y fuentes  
Lápiz sobre papel  
Atribuidos a Pedro Figari, c. 1916.  
Colección Museo Figari.

—que se liquidan, a su vez, con el “fracaso político” de la experiencia en la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO)—.<sup>11</sup> La clave para entender cómo funciona a grandes rasgos esa guía de conducción acerca de lo precolombino —y de otros muchos aspectos de su proceder— la encontramos en el fragmento de su principal ensayo filosófico, que reproducimos en el epígrafe de este capítulo. Es una idea-fuerza que el autor destina a “la actividad general en todas las épocas y en todos los pueblos” y que es admisible proyectar sobre su propio hacer. La guía reguladora tradicional “sentimental” y ligada al culto de lo pasado, se aplica a la perfección a todo lo referente a lo precolombino que podamos hallar en su obra literaria y en su pintura, mientras que la guía racional y científica se adapta a todo lo que tenga que ver con la visión pedagógica, que comprende por igual la producción industrial y los objetos arqueológicos propiamente dichos. Si bien los últimos pertenecerían de hecho al “culto de lo pasado”, Figari, aunando el pasado biótico y abiótico de nuestra región, nunca dejará de verlos como insumos para una producción industrial, en el mismo rango ontológico que las materias primas, la fauna y la flora autóctonas.

«...propongo que se organicen [los pueblos americanos] para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro de que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de *su arqueología autóctona, de invaluable aprovechamiento industrial* [...] pueden, como cualquier otro pueblo de la tierra, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa.»

(El subrayado es nuestro; Figari 1965g:196)

En un pasaje de la conferencia *Hacia el mejor arte de América Latina*, que fuera pronunciada en la sala del Diario La Prensa de Buenos Aires, en 1925, poco tiempo antes de partir hacia Europa y ocho años después de operada la

<sup>11</sup> Hay que tener en cuenta que en su desempeño como abogado en lo penal en el caso del Crimen de la Calle Chaná, Figari se sustenta en una meticulosa investigación “científica” de los hechos y en el yerro judicial de la acusación (Figari, 1899). En adelante, hará de lo “científico” y lo “racional” el motor de su actuar público, aplicando el mismo énfasis a sus proyectos de reforma pedagógica.

capitulación de su cargo al frente de la ENAO, el autor constataba, no sin un acento de amarga nostalgia:

«Ni se vislumbra el valor de la fauna, la flora, casi prodigiosa y de nuestra arqueología, cuyos vestigios diseminados, y preciosos, denotan civilizaciones antiguas dignas de severo estudio, las que ofrecen el doble interés del misterio y del aislamiento, puesto que éstas hubieron de plasmarse por sí mismas, y no como las otras, por el concurso de los pueblos y razas del mundo. Todo esto, con ser de tan alto interés, así como los tejidos, teñidos, cerámicas admirables, no ha determinado aún un serio esfuerzo dominador, bien que nos prometan caudales, que es difícil justipreciar por su propia rareza...»

(1965i: 207)

Volveremos sobre esta conferencia, en la cual Figari repite una y otra vez el papel que hay que asignar a los restos arqueológicos en las nuevas naciones americanas. El potencial industrial de estos vestigios, como había intentado demostrar de forma empírica al frente de la Escuela, radica en su carácter forjador de identidad regional, en contraposición a una identidad “prestada”, conseguida mediante la emulación de los valores europeos.

“Estas tierras tienen otra misión que la de guardar los viejos tesoros étnicos de los pueblos chicos, tesoros, que por lo demás consideramos con respeto y también con reconocimiento: estas tierras tienen la misión de formar un mundo nuevo, depurado, libre de las rémoras incorporadas en aquellas gestaciones que se pierden en los tiempos...”

(1965i: 213)

En la lucha contra la imitación y en la búsqueda de una conciencia productora industrial autónoma, Figari persiguió la posibilidad de liberar al sujeto en particular y a la región en general, de la enajenación cultural –y económica– que obedecía a cánones europeos. Su defensa de lo autóctono, de los “encantadores vestigios urbanos”, hace, por otra parte, un difícil equilibrio en el imaginario de la burguesía rioplatense, donde su obra va conociendo por entonces una creciente aceptación:



Cerámicas realizadas por Luis Mazzei, 1916.  
Colección Oriana Mazzei.

«Nuestro ‘snobismo’ todavía nos hace sonrojar frente a la sencillez de nuestra ascendencia, y hasta de nuestros modestos y encantadores vestigios urbanos, no ya ante la áspera rusticidad campera, a la que tanto le debemos. Nos molesta saber que en la Plaza de Mayo, sólo algunas décadas atrás –naturalmente antes del rascacielos y del taxi, pero no tanto- se reunían los negros esclavos para sus más abigarradas demostraciones. Y nos molesta, precisamente, porque a fuerza de haber enaltecido lo extranjero, que fue tan sencillo y rústico como lo nuestro, necesariamente, si no más, se nos ha hecho entender que ellos provienen de cepas suprahumanas y prodigiosas...»

(1965i: 205)

En este contexto, la opinión de los arqueólogos como “abnegados excavadores”, idealistas e incomprensidos, se torna sintomática. Ellos serán los agentes sociales capaces de preparar ese camino descendente y ascendente que, como en un *Axis mundi* (eje del mundo), vertebrará la ansiada conexión entre la naturaleza y la cultura:

«...[para] la obra superior del gobierno, se requiere ante todo conocer bien el ambiente [...] Algunos idealistas, felizmente, han trabajado ya en esta obra. El trabajo realizado por los investigadores, los naturalistas, *los abnegados excavadores –obra que yacía frente a la estupefacción de la indiferencia pública, cuando no de la sátira zafia–* lo que han preparado los amantes de la tradición, los coleccionistas, una legión de estudiosos y de trabajadores, beneméritos, doblemente beneméritos y desinteresados, porque fueron previsores, de los cuales algunos son conocidos, otros menos conocidos y algunos, quizá, definitivamente desconocidos...»

(El subrayado es nuestro; Figari, 1965i: 212)

El conferencista culmina su discurso con un convite para “la celebración de un gran congreso americano”. Dicho congreso debería deliberar sobre seis puntos, que pasamos a resumir, y que están claramente vinculados a la experiencia de la Escuela. Conforman una apretada síntesis de su programa pedagógico:

- «1) Fijar [...] el mejor criterio americano de educación integral...
- 2) [...] mejorar la situación de la mujer de campo...
- 3) [...] fundar núcleos de producción [...] en las poblaciones rezagadas
- 4) Encarecer la ventaja de que cada Estado haga la investigación más completa que le sea posible, de sus riquezas y recursos naturales, *así como de todo lo que se refiere a las civilizaciones autóctonas, encareciendo a la vez la ventaja que hay en hacer conocer su resultado.*
- 5) [...] aprovechamiento de las riquezas naturales y materias primas.
- 6) [...] orientaciones mejores de acción conjunta [...]

(El subrayado es nuestro; 1965i: 220-221)

### III. Un paseo por el tiempo: los museos argentinos y la “quinta” de Carlos Vaz Ferreira

«Para aprovechar de los preciosos coleccionamientos americanos que guardan el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico de Buenos Aires, han ido la Dirección, sus colaboradores, maestros y alumnos de la Escuela a estudiarlos y a tomar nota de los mismos. Debo expresar aquí, que dichas instituciones han dado todas las facilidades posibles, con una cortesía insuperable...»

(Figari, 1965e: 80)

La arqueología, en el sentido moderno de la disciplina científica, se desarrolló en sucesivos embates dentro de la comunidad académica internacional y fue generando naturales fricciones con otras materias. “Introdujo algo impensable en lo sucesivo: una Historia sin el apoyo de las fuentes escritas y por consecuencia, una ampliación de los cuadros cronológicos y geográficos de esta Historia.” (Moberg, 1987: 192). La tensión inicial entre el nuevo conocimiento arqueológico y el tradicional saber histórico conoce una expresión muy gráfica en una breve sentencia del historiador alemán Theodor Mommsen: “Los arqueólogos, esos analfabetos de la investigación de la Historia” (*ibidem*). La arqueología no sólo dilató en millones de años la peripetia humana sino que introdujo un sujeto de estudio diferente, una historia

sin personalidades, sin naciones, una historia de los olvidados, de esos actores invisibles que ni siquiera comparecen en aquellas sociedades en posesión de la escritura. De otra parte, y a los efectos de esta exposición, interesa resaltar que la arqueología también introdujo nuevos sentidos de comprensión del hombre en sus dimensiones visuales y objetuales no-verbales. Qué hacer con ese imponente caudal de imágenes y de “entidades gráficas”, cuya función práctica o ritual resultaba en gran medida desconocida, qué uso social y político dar a esas reliquias en las que los abanicos interpretativos se abrían en un grado difícil de controlar, debieron ser algunas de las interrogantes que se formulaban los investigadores y los coleccionistas decimonónicos, cuyos acervos no sólo poseían un valor depositario sino que actuaban como formadores e informadores de contenidos sociales y pautas de comportamiento de clase.

Las formas de exhibición de dichos hallazgos arqueológicos nos “habla” igual o mejor que los hallazgos mismos, acerca de la construcción de un sentido social para esta realidad exhumada. A fines del siglo XIX las exhibiciones de restos arqueológicos participaban al mismo tiempo de la tipologías del Museo-institución y del gabinete de curiosidades, alternando los cometidos científicos y pedagógicos con los expresamente políticos y recreativos.<sup>12</sup> Figari debió verse conmovido por el “doble hallazgo” de un corpus ordenado de descubrimientos arqueológicos que obedecía a fines didácticos. Fue, por cierto, el primer pedagogo en enfrentar esta realidad desde una perspectiva “científica”, y esto marcó el modo en que incorporó la iconografía “revelada” a su proyecto industrial.

A nivel local, el pintor Carlos Alberto Castellanos fue quien le precedió en esta búsqueda de referentes visuales indígenas, pero en este caso no se trata exactamente de una búsqueda sino de un encuentro más o menos fortuito.

<sup>12</sup> Véanse al respecto los interesantes trabajos de Andermann y Fernández Bravo (2004) y de Podgorny (2004) sobre el Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires.



Alfombra de lana teñida. Diseñada por Milo Beretta y realizada por Elvira Raimondi de Vaz Ferreira, 1918. Colección Fundación Vaz Ferreira- Raimondi.

Castellanos parece ser ganado en tierras paraguayas por la rareza del Otro, por un exotismo tropical que luego germina en diferentes proyectos pictóricos con un lenguaje novedoso, pero inclinado en mayor medida a engrosar una “exportación cultural” hacia Europa que a identificar rasgos americanos integrados o integrables a la realidad local.<sup>13</sup>

Cuando, a mediados de octubre de 1916, el grupo de once alumnos y docentes que acompañan a Figari, llega al Museo Etnográfico de Buenos Aires –fundado en 1905 por el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917)–,<sup>14</sup> éste no estaba abierto a todo público, funcionaba como un gabinete de consulta para conocedores y estudiosos en los sótanos del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, en el 430 de la calle Viamonte. Según se aprecia en los documentos fotográficos de la época,<sup>15</sup> lo abigarrado de las colecciones parece sugerir criterios taxonómicos poco claros o de aparente “confusión”. Piezas originales de distintas procedencias comparten su sitio con calcos de diferentes “horizontes” temporales. No hay lugar para el vacío significativo, y el hecho de que se acumulen en las plantas subterráneas agrega connotaciones psicológicas perturbadoras, que refuerzan los vínculos de la institución Museo con la del Mausoleo y los enterramientos. A su regreso a Montevideo, Figari inicia correspondencia con Ambrosetti, para aplaudir con “satisfacción continental” el esfuerzo de conservación, ampliación y orden de las colecciones que “han de permitir un día un arte regional.”<sup>16</sup> Ambrosetti, a

<sup>13</sup> “Castellanos encuentra un Oriente latinoamericano en su viaje a Paraguay; probablemente sin pensarlo se inscribe dentro de esa larga línea de artistas que responden a la sugestión de países lejanos al propio.” (Pereda, 1997: 46)

<sup>14</sup> “Desarrolló, entre otras actividades, un proyecto sistemático de estudio del patrimonio arqueológico de la Argentina, con expediciones anuales auspiciadas y financiadas por la Facultad. La primera se llevó a cabo en 1905, en la localidad de Pampa Grande (provincia de Salta). Ambrosetti también estimuló las investigaciones etnográficas y folclóricas para el conocimiento de las sociedades aborígenes y criollas contemporáneas. La mayor parte del acervo se formó por estas actividades de investigación. Compras, donaciones y canjes con los principales museos del mundo permitieron incorporar a las colecciones objetos de otras sociedades.”

<http://museoetnografico.filo.uba.ar/portalMuseo.html>

<sup>15</sup> <http://museoetnografico.filo.uba.ar/portalMuseo.html> (10 de setiembre 2006)

<sup>16</sup> “...crea Usted que me han interesado vivamente, así como me informo con satisfacción, ‘continental’ diría, acerca del

su vez, le informa al decano de la Facultad de la visita de Figari y sus alumnos, acaecida el día 15 de octubre, así como de otro contingente de doce alumnos y un profesor, el día 27 de octubre, «que han ocupado toda la tarde en visitar las colecciones y en tomar apuntes, dibujos y datos para poderlos utilizar en los trabajos de dicha escuela....»

El grupo de uruguayos recalaría también en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, uno de los primeros edificios concebidos en América –abierto al público en 1888– expresamente para la exhibición y la investigación. Aún hoy la construcción conserva su imponente fachada neoclásica custodiada por dos esculturas de “tigres dientes de sable” (*Smilodon fatalis*), así como las trazas arquitectónicas –y decorativas– originales. Conserva, de igual forma, el guión expositivo concebido por su fundador y primer director, el famoso explorador Francisco Pascasio Moreno (1852-1919):<sup>17</sup>

«...la disposición de las salas permitiría en lo posible estudiar el pasado y el presente biológico y el medio en que se ha desarrollado. Sus galerías debían guardar sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe (...) un aro prolongado que representa el anillo biológico que principia en el misterio y termina con el hombre, tiene aquí una superficie de cerca de tres mil quinientos metros cuadrados divididos en quince estensas (sic) salas comunicadas entre sí por grandes aberturas»

(Moreno citado por Morosi, 2004: 29)

esfuerzo que realizan Uds. para conservar, ampliar y ordenar las colecciones argentinas que han de permitir plasmar un día una arte regional (...) PS. Me permito acompañar unas tarjetas postales con vistas de algunos talleres de la Escuela bien que no tengan ningún interés, aunque no sea más que para formar ocasión de pedirle los dibujos que se impriman sobre los tesoros de su museo, seguro que Ud. habrá de acceder, sabiendo como sabe el empeño que hacemos para conocerlos y poderlos utilizar.” Pedro Figari, Montevideo, 17 de octubre de 1917. Copia manuscrita del Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Caja Amb1/1.

<sup>17</sup> “Autodidacta, humanista, explorador, legislador, educador. Nacido en Bs. As. en 1852, su pasión por la naturaleza, por su tierra y en especial por la Patagonia constituyeron motivaciones fundamentales que marcaron su accionar. En 1883, a los 21 años, inició un viaje a la región de Río Negro, con exploraciones que prosiguieron en forma casi ininterrumpida hasta 1880. En 1884, al crearse el Museo de La Plata, sobre la base de las colecciones por él donadas, fue nombrado director vitalicio, cargo que ejerció hasta 1906...” (AAVV, 2005)

Cuando llega Figari y su grupo no sólo se topa con esta lógica expositiva – influenciada por las ideas evolucionistas de Darwin, claramente afín a su pensamiento–, sino que se halla rodeado de un parque con Jardín Botánico y Jardín Zoológico, Facultad de Agronomía y Veterinaria, el Observatorio Astronómico y la Escuela de Artes y Oficios. (Morosi, 2004: 27)

Que el encuentro con los museos argentinos fue significativo para Figari, más allá de la influencia tangible en los productos de la ENAO por esta visita, lo sabemos por el intercambio epistolar con Ambrosetti y por los agradecimientos que aparecen en el apéndice de su Plan General de 1917 (citados en el epígrafe de este capítulo). Importa destacar que Figari también reconoce a la sazón la necesidad de incluir este viaje en su programa como “una primera base de estudio”.<sup>18</sup> En otra libreta de la misma época, se alternan bocetos de cerámicas precolombinas de Figari con esbozos de flamencos y otras aves y animales, realizadas a mano alzada por su hijo Juan Carlos (1894-1927).<sup>19</sup>

El impacto que tuvo aquel recorrido educativo no se restringió a las cerámicas y a los animales. Los dibujos de Luis Mazzei (1895-1983) recogen con nervioso pulso adolescente los elementos decorativos de las paredes, grecas, guardas y diseños, cuyo “carácter americano arcaico”, según palabras de su ideólogo, Pascasio Moreno, “no se desdice con las líneas griegas”.<sup>20</sup> Los motivos

<sup>18</sup> “Agregar al plan una referencia al Museo de La Plata y al Etnográfico de la Universidad (Ambrosetti) así como a los estudiosos que han cooperado a la organización de esta primera base de estudios”. Pedro Figari, libreta con tapa de cuero color caoba, medidas 8 x 13,2 cm, con anotaciones de los años 15 al 17. Carpeta 2673 del Archivo Figari, Museo Histórico Juan Antonio Lavalleja.

<sup>19</sup> Estos últimos modelos debieron pertenecer al zoológico o bien a las nutridas colecciones ornitológicas de ejemplares autóctonos embalsamados. Por la manera en que se distribuyen los grupos en la hoja y la fresca vivacidad del trazo, es dable imaginar, empero, que corresponden al primer lugar mencionado. Libreta con tapa de dril gris y sistema de cierre con cordón, 10,6 x 17 cm. 55 páginas, Archivo Figari, Museo Blanes. [Nota del editor: Esta libreta fue hurtada del Museo Blanes en noviembre de 2014. El Museo Figari exhibe en esta muestra una libreta similar en cuanto a su aspecto exterior y numerosos dibujos de Juan Carlos Figari de este período, adquiridos a familiares de Figari o actualmente en custodia en el Museo Figari].

<sup>20</sup> “... el estilo arquitectónico sin ser único y puro, es sin embargo adecuado al objeto, lo mismo que la decoración a la que he tratado de dar un carácter americano arcaico que no desdice con las líneas griegas”, Moreno, 1890, “*El Museo de La*

dibujados por Mazzey, algunos ejecutados con una delicadeza notable –y hoy favorecidos por la lenta dilución en el tiempo de sus tintas–, servirían como parte de un muestrario gráfico a los fines productivos inmediatos de la ENAO, especialmente al taller de alfarería,<sup>21</sup> pero también al despliegue ulterior de una producción personal extensa, ya que serían retomados por este artista en un ejercicio pictográfico –con el uso de tierras y cemento Portland– casi medio siglo después de la experiencia platense. La visita al Museo de la Plata tuvo, al parecer, una curiosa continuación en el año 1918, cuando Figari ya no se encontraba en la Dirección de la ENAO.<sup>22</sup>

No cabe duda de que el pintor Milo Beretta (1870-1935) también tomó atenta nota –mental o manual– de aquellas decoraciones, que luego reproduce con libertad y con gran sentido del espacio en la casa de su amigo, el filósofo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), situada en el barrio montevideano Atahualpa. Ya sea el diseño del empapelado, la pintura del cielo raso del escritorio –que el propio pintor llevara a cabo–, como la adquisición de mobiliario específico elaborado en los talleres de la ENAO,<sup>23</sup> sigue en la casa de Vaz Ferreira una conjunción sutil entre la inspiración prehispánica y la modernista, y a veces una aproximación casi mimética de los motivos de resonancias indígenas de paredes y techos del Museo de la Plata.

*Plata. Rápida ojeada a su fundación y desarrollo*” citado por Morosi, 2004: 70. El edificio fue concebido inicialmente por Moreno y ejecutado de acuerdo a su guía por el arquitecto sueco Henrik Gustaf Adam Aberg y el alemán Carl Ludwing Wilhelm Heynemann. (Morosi, 2004)

<sup>21</sup> “Este taller ha ensayado unas treinta arcillas nacionales, fuera de otras tierras americanas y caolín, y se prepara a hacer esmaltes. En este taller se han hecho más de doscientas piezas originales, o inspiradas, principalmente, en las viejas cerámicas americanas.” (Figari, 1965e: 82)

<sup>22</sup> “Si bien Figari recibió duras críticas de la Facultad de Arquitectura por pretender hacer del decorativismo prehispánico un estilo incompatible con los valores progresistas de la modernidad, una vez que dejó la dirección de la Escuela en 1917, el Inspector General de la institución, Pedro Blanes Viale, volvió a enviar a los alumnos para realizar el mismo tipo de estudios en Buenos Aires, durante el año 1918, acompañados del pintor y docente Guillermo Rodríguez (información oral brindada en una entrevista realizada a Esteban Vicente por el autor en 1984)”, Peluffo, 2006: 103.

<sup>23</sup> La participación de dichos talleres ha sido documentada por Peluffo en 1999: 23-27 y con mayor detalle en 2006: 108-113.

La intensidad del logro de Beretta resulta más notable y contradictoria si valoramos una postrera opinión del mismo pintor, al considerar que sólo una visita a este Museo y al Etnográfico de Buenos Aires bastaría para que Joaquín Torres García fuese curado de su “chifladura” por los “jeroglíficos” indios.<sup>24</sup>

La figura de Milo Beretta cobra, en este capítulo de la historia del arte uruguayo, una relevancia hasta ahora insuficientemente ponderada. Pintor versátil aunque de escasa producción, escultor, músico amateur, personaje discutido por su misoginia,<sup>25</sup> conoció la amistad entrañable de Carlos Vaz Ferreira y de Antonio Lussich –ambos le confiaron mucho más que la decoración de sus casas–,<sup>26</sup> y supo de momentos de amistad con Figari, aunque con los años tomarían distancia mutua. La personalidad de Beretta resultó clave al fungir como activo articulador y amalgamador de distintos ámbitos sociales y de grupos intelectuales diversos. En su casita pionera de Punta del Este o en su atelier de la calle Lugano en Montevideo, ante su colección de pinturas europeas –célebre Van Gogh incluido– asoman y desaparecen una pléyade de personalidades de la intelectualidad vernácula, hasta ya bien entrados los años 30. Tres años antes de morir inicia un diario donde rememora, no sin chispazos de acidez y de ternura, los grandes y pequeños acontecimientos que jalonaron su existencia.<sup>27</sup> Por estas notas podemos saber que las disputas sordas en el estrecho círculo de colaboradores de Figari en la ENAO, corrieron

<sup>24</sup> “Ahora que Torres García ha llegado a su país; que por fuerza tendrá que ver su amplio cielo y sus puestas de sol y su luz única y su campaña verde de invierno y seca de verano, me pregunto si no le vendrán tentaciones de pintar para decir eso que nadie antes había visto hasta ahora. ¿Preferirá embadurnar la tabla y divertirse a cubrirla de jeroglíficos que los indios han hecho hace miles de años de manera más ingenua, recia y primitiva que él? Yo creo que si consigo hacerle visitar el Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires, esa chifladura le pasará pronto, porque no conduce a ningún lado. Es decir, conduce a empezar de nuevo y en ese caso dentro de veinte siglos nos volveríamos a hallar en el punto al que hemos llegado. ¿Valdría la pena intentarlo?” p. 43.

<sup>25</sup> “De toda la familia los tres mayores quedamos solteros. Yo por voluntad propia me he vuelto misógino y de mis hermanas solteras ¡cómo comprendo que la mayor haya estado tantos años neurasténica!” Beretta, 1998:10.

<sup>26</sup> La amistad de Beretta con los Vaz Ferreira y con la familia Lussich aparece mencionada tanto en los recuerdos de la familia de Vaz Ferreira –Vaz Ferreira de Durruty, 1981, Vaz Ferreira de Echevarría, 1984– como en los diarios del mismo pintor.

<sup>27</sup> Se tuvo oportunidad de conocer una colección de cuadernos manuscritos propiedad del señor Arturo Lezama Montoro, quien en 1998 organizó una exposición en homenaje al pintor y publica valiosos fragmentos de estos diarios (Beretta, 1998).



1.

1. Disco de bronce de la cultura Santa María. (1000 - 1250 d. C.)



2.

2. Plafón de cobre para lucernario. Escuela de Artes y Oficios. 1915-16.  
Museo y Centro Cultural Dr. Pedro Figari. (UTU)

parejas con las que enfrentaron como grupo ante la desidia institucional.<sup>28</sup> Finalmente, Beretta es quien logra plasmar los objetivos teórico-prácticos de la prédica figariana en la ENAO, no sólo en cuanto a la utilización de materias primas nacionales y al ideal de practicidad tan mentado en la Escuela, sino también respecto a la eficaz adscripción de grafismos prehispánicos “traducidos” e imbricados en un lenguaje consistente: un “estilo” ornamental que conoce en la casa del autor de *Lógica Viva* una expresión única.<sup>29</sup> Recrea,

<sup>28</sup> “Nuestro resentimiento con Figari provenía de que él había aceptado la Dirección de la Escuela Industrial a la única condición de que yo lo ayudaría. Pero una vez totalmente transformada de cárcel en correccional de menores que era, en Escuela Industrial Modelo, donde se aplicaban los métodos más modernos de enseñanza práctica, aprovechando todas las materias primas que se encuentran en el país para crear riqueza, recién entonces su hijo Juan Carlos había encontrado cómodo de intervenir en su dirección y desde ese momento era lógico que Figari ayudara a su hijo. Yo no le tenía por eso ningún rencor, pero estaba bien decidido a no reanudar una relación que había quedado terminantemente anulada.” (Beretta, 1998: 37).

<sup>29</sup> De allí el inmenso valor histórico-testimonial de la “Quinta” de Vaz Ferreira, que los descendientes han sabido preservar

a escala reducida y con timbres locales, una apuesta similar al Museo de La Plata, en el sentido de una proposición estética “artificial” que dialogue en sintonía con el entorno natural en el que se encuentra. La relación de arquitectura-decoración y jardín-fachada, la manera en que la verde visión del exterior invade por los ventanales el interior de la vivienda y viceversa, contribuye a reforzar la originalidad de este sitio. Los criterios anticipatorios de Figari en relación al arte llevado a la vida cotidiana encuentran un símil en las revolucionarias concepciones paisajísticas llevadas a cabo por Vaz Ferreira en su jardín.<sup>30</sup> Terminan de erigir ese mencionado *Axis mundi* por el que transitarían empíricamente, y con criterio “autóctono”, los conceptos de naturaleza y cultura.

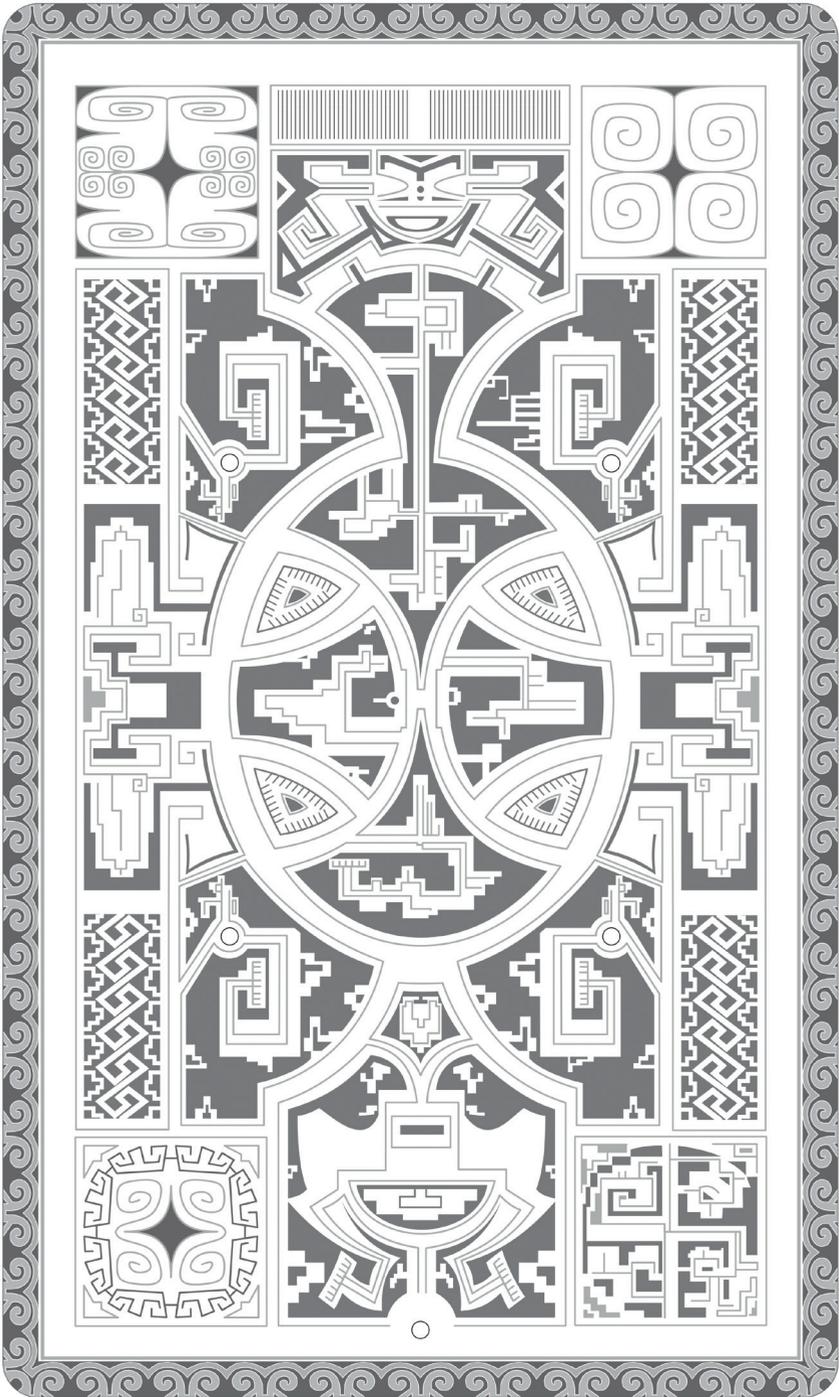
#### IV. Lo precolombino en la Escuela Nacional de Artes y Oficios

«Cuando se habla de arte autóctono, se comprende que tal cosa no quiere ni puede significar, tanto menos en nuestros días, una cultura exclusivamente nacional o regional, sino el estudio del medio, el producto de la observación y de la experimentación hechas en el mismo, y la asimilación de todo lo conocido, *previa selección hecha en conciencia*, vale decir, tomando nota del ambiente propio con un criterio autónomo. Y esto, conviene repetirlo, es lo único que podemos hacer sensatamente, puesto que lo demás es pura afectación que raya en lo simiesco.»

(Figari, 1965f: 108)

con tanto esfuerzo, prácticamente intocada, con las intervenciones ejecutadas por Beretta a partir del año 21. “La casa fue construida entre 1919 y 1920 en base a un proyecto del arquitecto Reboratti de 1918, siendo quizás la primer edificación encarada por la empresa constructora Bello & Reboratti.” (Peluffo, 2006: 110).

<sup>30</sup> “Vaz Ferreira concibió un jardín de árboles, librado a su evolución natural, con un mantenimiento mínimo que permitiera prosperar a las especies seleccionadas”. (Folleto de presentación de la “Quinta” de Vaz Ferreira, s/d). En cierta forma, su concepto se anticipa seis décadas al pensamiento elaborado por Gilles Clément y su “Jardin en Mouvement”.





Escritorio Quinta Vaz Ferreira. Fotografía 1920.

(pág. anterior)  
Decoración del cieloraso diseñada por Milo Beretta hacia 1920.  
Reproducción realizada por Vanessa Scarenzio.

La lección del viaje a Buenos Aires y a La Plata es tan sólo un apéndice – muy significativo para nosotros– de la experiencia mayor que fue el gran emprendimiento pedagógico iniciado por Figari al frente de la ENAO. Aunque en los hechos duró apenas un año y medio, significó la posibilidad de llevar a cabo muchas de las ideas que Figari había concebido en su proyecto de reforma de 1910 (1965c). No cabe en este breve ensayo reflexionar con detenimiento sobre los sucesos que hicieron posible a Figari acceder al cargo de Director interino, ni sobre aquellos que lo condujeron a su renuncia indeclinable, presentada junto con el *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial* en abril de 1917. (Figari, 1965f) Otros autores han estudiado el tema y medido sus alcances en el contexto las reformas batllistas y en los anhelos de ascenso social de un amplio sector medio conflictivo y esperanzado.<sup>31</sup>

A los únicos efectos de contextualizar la temática de lo prehispánico, baste recordar que en este breve lapso Figari puso en marcha una reforma crítica de casi todos los preceptos educativos imperantes por entonces en la Escuela: sustituyó el régimen de interinato por uno de externato mixto (1965e: 74), suprimió un método disciplinario sustentado en los castigos (1965e: 72), acrecentó de ocho a veintidós la cifra de los talleres (1965e: 76), se trocaron los ejercicios de copia de yesos y las prácticas fútiles y desconectadas de todo propósito integral por un sistema dinámico donde los alumnos, como verdaderos artistas-obreros<sup>32</sup> participaban en todo el proceso productivo (1965e: 72-73); se reformaron los salones y talleres para que entrara más luz (1965e: 77) y no se malgastaran inútilmente las fuerzas motrices (1965e: 71), se mandó traer materias

<sup>31</sup> Luis Anastasia lo ha abordado desde una perspectiva general que toma en cuenta las varias vocaciones de Figari (1975 y 1994), lo mismo que Ángel Rama (1951). Julio María Sanguinetti (2002) y Raquel Pereda (1995) lo han hecho desde un enfoque más biográfico. Olga Larnaudie ha estudiado el tema en su relación con las artes decorativas, artesanales y la arquitectura (1999). Finalmente, Gabriel Peluffo Linari lo ha trabajado en numerosas ocasiones: Peluffo, 1999a y 1999b, Peluffo y Fló 1999, Peluffo y autores varios 2002, y Peluffo 2006. Este último trabajo condensa la mayor cuantía de sus aportes en la materia (poseíamos una versión preliminar gentilmente cedida por su autor).

<sup>32</sup> “Al hablar de trabajo manual, no entiendo referirme a un trabajo mecánico de las manos, sino a un trabajo guiado por el ingenio, en forma discreta y variada, constantemente variada, que pueda determinar poco a poco un criterio productor artístico, vale decir estético y práctico, cada vez más consciente, y, por lo propio, más hábil y apto para evolucionar...”. (1965f: 90)

primas de la región y se realizaron trabajos con ellas (1965e: 82), se estudiaron la flora y la fauna locales y llevaron a cabo objetos siguiendo las pautas decorativas orgánicas (1965e: 79), entre muchas otras acciones directrices que le valieron a Figari la admiración de algunos y la enemistad de muchos.

En efecto, el programa encontró gran resistencia en los sectores políticos e industriales, que veían con malos ojos una enseñanza que alentaba a una clase media a producir sus propios recursos, idea contraria a sus directos intereses relacionados con el ramo importador de muebles y otros insumos industriales y domésticos.<sup>33</sup> Esta idea de Figari de formar a pequeños productores familiares en un “proceso cultural” que resultaría más artesanal que propiamente industrial tenía, además, ciertos inconvenientes desde el punto de vista de la imbricación práctica entre las distintas nociones de técnica y de estética manejadas. (Rocca, 2006)

Figari sufrió la “derrota política” como uno de los sucesos más tristes de su aventura intelectual. Diez años después se lamentaba, en una epístola desde París dirigida a Luis Mazzei, de que no le hubieran dejado llevar adelante su “empresa patriótica” y de que sus antiguos alumnos lo hubieran “olvidado tanto”.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> “La integración (en 1917) del nuevo Consejo Superior de Enseñanza Industrial (presidido por Luis Caviglia, quien había sido presidente de la Cámara de Industrias hasta el año anterior), colocaba, como queda consignado, la dirección de esta enseñanza directamente en manos de los principales industriales del país, así como parcialmente del Estado, a través de un representante de la tecnología química y energética.” (Peluffo, 1985: 59)

<sup>34</sup> “París, 1° de setiembre de 1927. Querido amigo Mazzei: Me dio mucho placer la carta recordando aquellos buenos tiempos de la Escuela y los de mis primeros tanteos pictóricos: es casi como si me hablasen de otro mundo ¡Oh, cuánto habría podido hacerse por todos, y tantos, si me hubieran dejado llevar adelante mi empresa patriótica! No es de extrañar, sin embargo, que no se comprendiera entonces una escuela tan novedosa, con ser tan lógica. Cuesta mucho, siempre, aceptar una idea nueva. Muy a menudo me viene a mi memoria aquella larga temporada de trabajo en común que hacíamos como camaradas, hasta con los chicos, con los pobres y buenos muchachos del asilo. Me sorprende eso sí, que me hayan olvidado tanto. Arnoux, de cuya vida no sé nada....” Archivo de Jorge Luis Mazzei, carta cedida gentilmente para esta exposición.

Paradójicamente, el fruto del trabajo de la Escuela fue rematado y adquirido por las clases pudientes montevidéanas (y algunas personalidades del extranjero), que vieron en estos objetos un signo de distintivo social, con el agregado de cierto brillo intelectual vernáculo.<sup>35</sup>

Pero en los hechos, los presupuestos decorativos de Figari no se restringieron a un re-conocimiento activo de lo prehispánico. Su visión era, como hemos visto, bastante más compleja; pretendía estudiar el medio y propender a “la asimilación de todo lo conocido, *previa selección hecha en conciencia*” (cita en el epígrafe).

Quizás debido a la misma concepción integral del arte (Figari pretendió cambiar la denominación de Escuela de Artes y Oficios, a Escuela de Artes, subsumiendo el segundo apelativo en el primero) y el carácter marcadamente ambiental de esta producción, las reminiscencias arcaicas le otorgaron a la misma un aura que la volvía fácilmente identificable, puesto que esta “distinción aurática” marchaba en concordancia con un espíritu general de “rusticidad”.<sup>36</sup>

De hecho, el empleo de referentes iconográficos prehispánicos resultó bastante acotado; en la medida que se contó con un muy breve tiempo para su desarrollo, representa un porcentaje menor en la producción de más de 2500 piezas realizada en ese período. Únicamente en algunos talleres como en el de Cerámica, Herrería, Fraguado en metales y Composición Decorativa, se manifiestan estos elementos con un peso significativo. Dejando de lado el intenso alegato pedagógico regionalista de Figari y ciñéndonos a lo que se

<sup>35</sup> “En el archivo de los remates Gomensoro y Castells, donde se guardan los resultados de la subasta de piezas expuestas en 1917, figuran entre los compradores de esos objetos integrantes de familias relativamente encumbradas [...] sectores de profesionales, artistas, industriales e intelectuales de posición económica solvente que adquirieron esa obra como un acto de apropiación simbólica que los hacía poseedores de objetos exclusivos, de piezas originales...” (Peluffo 2006: 109)

<sup>36</sup> Aspecto que resultó ofensor -sin proponérselo a título expreso- del gusto burgués imperante y de los anhelos de confort de ciertos integrantes de la clase profesional montevidéana: “Es posible que llegue un día en que el lujo sea completamente abandonado... pero actualmente no podemos adelantar ni cambiar nuestro modo de vivir”. (Informe de la Facultad de Arquitectura citado por Peluffo, 2006: 117)

conoce de aquella producción, si no existiera el ejemplo de la casa Vaz Ferreira, donde los postulados llevados de la mano de Beretta se expresan en toda su dimensión “ambiental”, vale decir, colegidos a un cuerpo arquitectónico y para un uso doméstico concreto y apreciado, no pasarían estas piezas de influjo prehispánico, de constituir un ensayo más bien disperso, cuya razón práctica –no ya su carácter iterativo o su calidad estética– resultaba poco convincente. Algunas cerámicas zoomorfas guardan un indudable pero muy precario e infantil parentesco con los vasos y vasijas chimú de asas estribo y superficies bruñidas. Los plafones para las luminarias son una reproducción sin mayor valor agregado de los discos de bronce de la cultura Santa María.

Algunas de las vasijas que aún perduran con decoraciones más o menos inspiradas en el repertorio indigenista, han sido realizadas en torno alfarero: el resultado exhibe contradicciones técnicas y formales notorias que las impregnan de un ligero aire kitsch.

Hay que hacer notar que las críticas de la época no estaban motivadas en su totalidad por intereses políticos o por implicaciones económicas, sino porque el proyecto de Figari hizo surgir una disquisición de fondo acerca de la identidad nacional y la naturaleza de lo autóctono, entre otros tópicos candentes. Los informes sobre la actuación de la ENAO redactados por la Facultad de Arquitectura y el Círculo de Bellas Artes, a pedido expreso del Consejo de Enseñanza Industrial presidido por Caviglia, toman la cuestión de lo prehispánico como argumento decisorio, ora a favor, ora en contra, del proyecto reformista. En el informe de la Facultad de Arquitectura (Peluffo, 2006: 114-124) la condena al modelo pedagógico nace, principalmente, de su aparente falta de consideración con los arquitectos como protagonistas de un arte industrial nacional: los obreros debían subordinarse por completo a las órdenes de éstos, olvidando cualquier tipo de iniciativa creativa (algo que contravenía el núcleo conceptual de la instrucción figariana):

«El arquitecto que construye un edificio, debe hallar fácilmente al obrero que lo entienda, que se identifique absolutamente con su modo de pensar, que le obedezca sin chocar con su propio sentimiento [...]

“Todos los detalles de un edificio, deben ser dados por el arquitecto, hasta los mismos modelos de decoración [...] Por una parte el arquitecto o artista que compone y por otra parte el artesano que ejecuta.»

(Peluffo, 2006: 120-121)

Asimismo, la sanción de este informe invoca la impertinencia de lo prehispánico como recurso didáctico primero y como mero recurso de copia después, quedando demostrado de manera muy ilustrativa cómo fue interpretado ideológicamente –por parte de algunos grupos profesionales– este movimiento de recuperación simbólica del pasado: no como una operación de “puesta a punto” de ciertos valores americanistas en la región, sino como una trasposición mimética de rasgos históricos perimidos, extraños al concepto de nación imperante entonces, concepto que debía ser únicamente tributario “de nuestros antepasados inmediatos”:

«Esta tendencia hacia un arte que no se puede calificar de moderno porque tiene sus raíces en las épocas primitivas, no puede ser considerada sino efímera porque es una manifestación aislada que para que pudiera ser viable precisaría la transformación completa del ambiente, el cambio total de nuestro modo de vivir y la vuelta a las épocas casi prehistóricas para armonizar nuestra vida con los objetos que la rodean. No es hacer arte nuevo –arte autóctono- el hacer arte antiguo. Copiar el arte de las épocas primitivas o el de los últimos siglos es siempre copiar [...] Nuestra vida es una prolongación de la de nuestros antepasados inmediatos, y sería en nuestra época tal anacronismo evidente, pretender imitar las costumbres de los habitantes de las cuevas...»

(Citado en Peluffo, 2006: 115)

En la misma orientación transita la crítica del informe que suscribe una posición mayoritaria del Círculo de Bellas Artes (José María Fernández Saldaña y José Belloni), al considerar esta afinidad con lo precolombino como ajena y exótica:

«Entiende, también, que no deben desdeñarse los aportes del arte americano, y que en ciertos casos aún vale la resurrección de las alfarerías incaicas o mejicanas para suplantar, en sus formas superiores, a la vulgar cacharrería común y corriente. Pero esto lo dice en el concepto de que

es una cosa exótica, y que más raíces y afinidades hemos de hallar en el pasado colonial, lleno de cosas de arte verdadero, que hace la raigambre de nuestra historia y de nuestra alma, antes que en esos elementos precolombinos absolutamente ajenos a nosotros, por lo demás».

(Citado en Peluffo, 2006: 126)

Un último informe “en minoría” del Círculo de Bellas Artes, firmado por el Arq. Carlos Herrera Mc Lean, da su más ferviente apoyo a la actuación de Figari. Si bien no descarta como recurso la influencia del arte colonial, estima positivamente la recreación de “las civilizaciones americanas autóctonas”:

«Esa fuente de motivos, que aunque imperfectos, son hermosos como toda manifestación primitiva y sincera del arte, pueden inspirar una infinidad de elementos ornamentales simples que pueden ser aplicados en ciertos útiles y en ciertos materiales que admitan preferentemente esa decoración simple.»

(Citado por Peluffo, 2006: 233)

Pero si todas las piezas del debate se ajustan en el pensamiento integral de Figari, no es menos cierto que se precisaría una mirada igual de integradora, o una suma de miradas con competencias diversas para armar el rompecabezas. Por lo pronto, la experiencia de la ENAO, que implica la materialización de esta recurrencia hacia lo precolombino en Figari, se ha estimado como un paréntesis sin antes y sin después en la enseñanza artística e industrial del país.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> “En 1917 ya no había lugar, en los hechos, para comenzar por la ‘cultura industrial’ antes que por el ‘cultivo de industrias’. Sus dos años de experiencia al frente de la Escuela de Artes se convierten en un paréntesis sin continuidad histórica – a diferencia de la enseñanza precedente y de la que le procedió– una mera instancia educacional destinada a perpetuar las pautas culturales dominantes del sistema, sino por el contrario, pretendió proporcionar una instancia creativa y descolonizadora –aún cuando insegura en los resultados del diseño–, generadora en el alumno de criterios propios, y ubicada en la difícil perspectiva de una identidad para la cultura nacional”. Peluffo 2006: 72.

Habiendo tocado este punto, no se puede negar que los hábitos de lo prehispánico tuvieron una incidencia original en la Escuela y sobre todo en las personas allegadas a Figari, compañeros de aquel viaje hacia la otra orilla del Plata. Ese efecto como homeopático que conoció –desde una mirada *a posteriori* sobre la producción artística de sus colegas y alumnos– una adhesión circunstancial en Milo Beretta, una larga fidelidad con variantes y matices artísticos apreciables en Luis Mazzezy,<sup>38</sup> sin huellas formales advertibles en Vicente Puig (1882-1965), y un trunco desenlace en su hijo Juan Carlos Figari, con el tiempo fue ganando una nueva clase de adeptos, tanto en la teoría como en la práctica,<sup>39</sup> y fue haciendo posible, o más aceptable en nuestro medio, la introducción de fenómenos artísticos e intelectuales de similar índole.



Cerámica realizada por alumnos de la Escuela de artes y oficios, c.1915-17. Colección Museo Blanes.

\* Este ensayo es una versión corregida y ampliada del texto homónimo publicado en *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. (Museo de Arte Precolombino e Indígena, Montevideo, 2006)

<sup>38</sup> Desde la copia de cuadros del estilo de Figari en su última etapa, hasta su muy buena obra gráfica recostada en el costumbrismo campestre, sin olvidar su participación docente y directiva en el Club de Grabado, la prédica del maestro estará presente en la vida de Mazzezy como una fuerza constante e inspiradora.

<sup>39</sup> Herrera Mc Lean fue el primer teórico de una serie larga que volcó decididamente su interés hacia el imaginario prehispánico: esta muestra buscará develar la relevancia de varios de ellos en distintos ámbitos de la cultura.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### **ANASTASÍA, Luis Víctor**

1975. *Pedro Figari, Americano Integral*, Ediciones del Sesquicentenario, Imprenta Cordón, Montevideo.

1994. *Figari, Lucha continua*, Istituto Italiano di Cultura in Uruguay-Academia Uruguaya de Letras, Montevideo.

### **ANDERMANN, Jens y FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro.**

2004. *Objetos entre tiempos: Coleccionismo, soberanía y saberes del margen en el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico*. Publicado en: *Márgenes-Margens* (Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador) 4, 2003: 28-37.

<http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/AndermannFernandez01.htm>

### **ARDAO, Arturo.**

1971. *Etapas de la Inteligencia Uruguaya*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo.

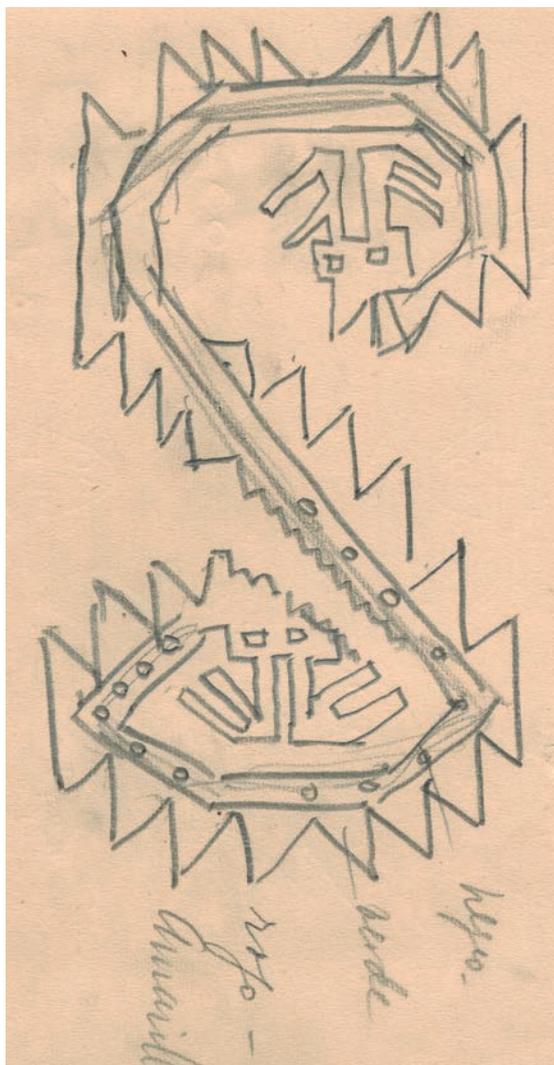
### **AAVV**

2005. *Guía del Museo de La Plata*, Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno", La Plata, Argentina.

2006. *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*, Néstor Kriscautzky, Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola, Luis R. González, Compilador, Matteo Goretti. Fundación CEPPA, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

### **BERETTA, Milo.**

1998. *Evocación de Milo Beretta (1870-1935)*. Exposición Homenaje. Colección Arturo Lezama Montoro, nov. de 1998, curador Gustavo Tejería Lopacher.



Dibujo a lápiz sobre papel  
Libreta de croquis utilizada por Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro en  
su viaje al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de la Plata.  
1916. Colección Museo Figari

## **DORFLES, Gillo**

1973 [1968]. *El diseño industrial y su estética*, Nueva Colección Labor, 2° ed. en español 1973, traducción de J. M. García de la Mora, Barcelona, 1° ed. italiana Capelli Editore, Bologna.

## **FIGARI, Pedro**

1899. *Un error judicial, El crimen de la calle Chaná. Publicaciones en defensa del Alférez Enrique Almeida*. Ediciones A. Barreiro y Ramos, Montevideo.

1903. *La pena de muerte. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo por el Doctor PEDRO FIGARI, el día 4 de diciembre de 1903*. Imprenta "El Siglo Ilustrado", Montevideo.

1904. *Pena de Muerte. Veintidós artículos publicados en "El Siglo", de mayo 9 a junio 21 de 1905*. Imprenta "El Siglo Ilustrado", Montevideo.

1960 [1912]. *Arte, Estética, Ideal*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos Vol. 31. T. I, Edición al cuidado de Ángel Rama, prólogo de A. Ardao, Montevideo, 1° ed., Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912, Montevideo.

1928. *El Arquitecto*, Éditions "Le Livre Libre", París.

1930. *Historia Kiria*, Editorial "Le Livre Libre", París.

1965. *Educación y Arte*, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 81, Edición al cuidado de Elisa Silva Cazet y María Angélica Lissardy y prólogo de A. Ardao. Montevideo.

1965 a [1900]. *Discurso sobre creación de una Escuela de Bellas Artes*, Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes, T. 161, pp. 189-1992, 16 de junio de 1900; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas, pp. 3-9, Montevideo.

1965b [1903]. *Informe sobre creación de una Escuela de Bellas Artes (1903)* en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, pp. 10-15, Montevideo.

1965c [1910]. *Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, Proyecto de Programa y Reglamento Superior general para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios*, en *Escuela Pública de Arte Industrial*, presentado al Consejo en la sesión del 23 de julio por el doctor Pedro Figari, miembro del mismo, Montevideo, Tip. Escuela N. De Artes y Oficios, 1910; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas, pp. 16-57, Montevideo.

1965d [1915]. *Cultura práctica industrial, Lo que debe hacerse y Fundamentos del plan (1915)*. Plan provisional de enseñanza presentado por Figari al Poder ejecutivo, presidencia de Viera; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp. 58-70, Montevideo.

1965e [1917]. *Lo que era y lo que es la Escuela de Artes*. Informe publicado en el Apéndice N° 1 de su opúsculo (1917) *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, de la Imprenta Nacional, 1917, pp. 69-81; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp. 71-85, Montevideo.

1965f [1917]. *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, encomendado por el gobierno de la República Oriental del Uruguay al Doctor Pedro Figari. Montevideo 8 de marzo de 1917. Imprenta Nacional*"; Incluye como apéndice REPORTAJE AL DOCTOR FIGARI, LA RAZÓN SECCIÓN DE LA CAMPAÑA, del 21 de mayo de 1915, (pp.152-162), en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp. 86-162, Montevideo.

1965g [1924]. *Industrialización de la América Latina, Autonomía y regionalismo se publicó como "Carta abierta dirigida por el doctor Pedro Figari al Excmo. Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Baltasar Brum y a los señores miembros del H. Consejo nacional de Administración que integran el Poder Ejecutivo*; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp. 187-198, Montevideo.

1965h [1924]. *Autonomía regional* es un artículo de La cruz del Sur, Año I, N° 2, Montevideo, 31 de mayo de 1924; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp.199-201, Montevideo.

1965i [1925]. *Hacia el mejor arte de América Latina* es una conferencia pronunciada en el Instituto Popular de Conferencias del diario La Prensa de Buenos Aires el 26 de junio de 1925. Fue publicada en dicho diario al día siguiente y luego en el T. XI, año 1925 en los Anales de dicho instituto; en *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas pp. 202-222, Montevideo.

1995 [ ]. *Cuentos*, Arca, Montevideo, 1995.

#### **HERRERA MAC LEAN, Carlos.**

1943. *Pedro Figari*, Editorial Poseidón, Buenos Aires.

#### **LARNAUDIE, Olga**

1999. *Una nueva visualidad en Los Veinte: el Proyecto Uruguayo, arte y Diseño de un imaginario 1916-1934*. Museo Blanes, Montevideo.

#### **MATTO, Francisco**

2003. *Poesías y Pinturas 1935-1945*, Galería Oscar Prato, Montevideo.

**MOBERG, Carl Axel**

1987. *Los arqueólogos y la escritura*. Capítulo especialmente redactado por el autor para la edición española de *Introducción a la Arqueología*. Cátedra, Madrid.

**MOROSI, Julio A.**

2004. *Los creadores del Edificio del Museo de La Plata y su obra*, Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno", LLINTA-CIC, La Plata, Argentina.

**PELUFFO, Gabriel y Fló, Juan.**

1999. *Pedro Figari 1861-1938*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

**PELUFFO, Gabriel**

1999a. *Historia de la Pintura Uruguaya*, T.I Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

1999b. *Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte en Los Veinte: el Proyecto Uruguayo, arte y Diseño de un imaginario 1916-1934*. Museo Blanes, Montevideo.

2006. *Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo de Educación Técnico Profesional. Montevideo.

**PEREDA, Raquel.**

1995. *Pedro Figari*. Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

1997. *Carlos Alberto Castellanos, Imaginación y realidad*, Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

**PODGORNY, Irina.**

2004. *Vitrinas y administración. Los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930*, artículo en site Web: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Podgorny01.htm>

**RAMA, Ángel.**

1951. *La aventura intelectual de Figari*, Editorial Fábula, Montevideo.

**ROCCA, Pablo Thiago.**

2006. *Innovar desde la tradición: el caso Figari*. CTS + I Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación, N° 7, setiembre-diciembre 2006.

**SANGUINETTI, Julio María.**

2002. *El Doctor Figari*, Biografías Aguilar y Fundación Banco de Boston, Montevideo.

**SEMBACH, Klaus-Jürgen**

1991. *Modernismo, La utopía de la Reconciliación*, Benedikt Taschen, 1° ed. en español Colonia, traducción de Carmen Sánchez Rodríguez, 1°ed. 1990, Bonn.

**VAZ FERREIRA de Durruty, Matilde**

1981. *Recuerdos de mi padre. Los últimos días de mi padre*, Impresora A. Monteverde y Cía. S.A, Montevideo.

**VAZ FERREIRA de Echevarría, Sara**

1984. *Carlos Vaz Ferreira, Maestro de Conferencias. 1872-1958*. Universidad de la República, Montevideo.



Escuela Nacional de Artes y Oficios, C. 1885.



Alumna de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, c 1915-17

«Más racional y más digno del Estado sería formar artesanos en la verdadera acepción que debe tener esa palabra, dada su etimología, es decir, obreros-artistas, en todas las gradaciones posibles, si acaso hay un punto de separación entre el artista escultor estatuario, por ejemplo, y un artista decorador, vale decir, obreros competentes, con criterio propio, capaces de razonar, capaces de intervenir eficazmente en la producción industrial, de mejorarla con formas nuevas y más convenientes...»

Pedro Figari. *Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios*, 1910.

*«Hacia el mejor arte de América Latina*

1. Fijar el mejor criterio americano de educación integral.
2. Mejorar la situación de la mujer de campo.
3. Fundar núcleos de producción en las poblaciones rezagadas
4. Encarecer la ventaja de que cada Estado haga la investigación más completa que le sea posible de sus riquezas y recursos naturales, así como de todo lo que se refiere a las civilizaciones autóctonas.
5. Aprovechamiento de las riquezas naturales y materias primas.
6. Orientaciones mejores de acción conjunta...»

Pedro Figari. Conclusiones (resumidas) de la conferencia brindada en Buenos Aires, 1925.





Talleres de la Escuela de Artes y Oficios,  
c. 1915-1917





Exposición de lo producido por la ENAO bajo la dirección de Pedro Figari. Montevideo 1917

«La instrucción a base de abstracciones es insuficiente, como toda unilateralización orgánica [...] Es cierto que en las escuelas, liceos y universidades se enseña matemáticas, física, química, mineralogía, botánica y otras ciencias naturales, pero no es menos cierto que se enseñan estas ramas con un propósito de diletantismo más bien, para llenar una curiosidad especulativa, que si forma un barniz cultural, no prepara una cultura efectiva como lo sería un enseñamiento práctico integral [...] con aquel arsenal de ciencia... no se enciende una lamparilla, ni se talla una piedra, ni se repara un motor.»

Pedro Figari. *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*. 1917

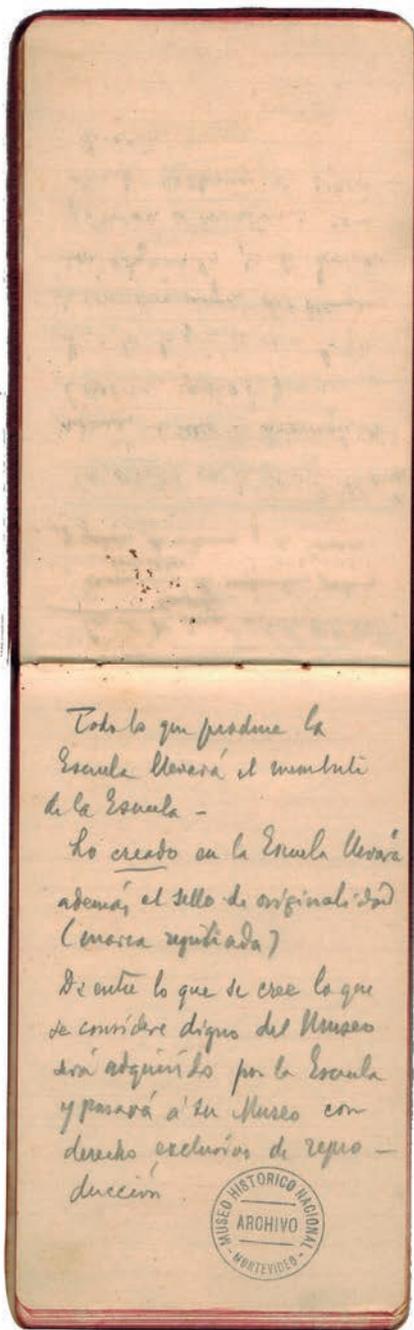
17 de Mayo 1915: Hablé con el Sr. Amézaga. Tiene encargo del Sr. Presidente de presentar un proyecto. Se haría un Consejo de Administración, primamente, dejando facultades extraordinarias al Comisionado. Me dijo que yo sería "ideal" para Comisionado pero que no se atrevía a ofrecérmelo en atención a mi entidad, aunque la obra es importante. Le hablé de Beretta para Director o Inspector Técnico de la escuela y aceptó.

La Escuela aceptó 19 Mayo. El Sr. Viera ratifica. 18 Julio - Hablé con el Sr. Viera y me dijo: que le habían pedido interinamente a Alfredo Samonati o a lo cual no accedió, prefiriendo que sea yo quien vaya al interinato desde que voy a ir a la efectividad. Por la tarde el Dr. Amézaga me dijo si prefería ir yo al interinato o si prefería otro: que podía ir el Sr. Amézaga, respeto del cual no había temor de que quisiera quedarse por tener sueldo más importante como oficial mayor. Yo le contesté: eso lo decidirá el Sr. Ministro. No, replicó, eso lo decide Ud.: Entonces, dije yo, acepto el interinato como medio de preparar mejor el plan de reforma.

17 de Mayo 1915: Hablé con el Dr. Amézaga. Tiene encargo del Sr. Presidente de presentar un proyecto. Se haría un Consejo de Administración, primeramente, dejando facultades extraordinarias al comisionado.

Me dijo que yo sería "ideal" para comisionado pero que no se atrevía a ofrecérmelo en atención a mi entidad. Auguraba obra es importante. Le hablé de Beretta para Director o Inspector técnico de la escuela y aceptó.

19 Mayo- El Sr. Viera ratifica. 12 julio- Hablé con el Sr. Viera y me dijo: que le habían pedido insistentemente que nombrara interinamente a Alfredo Samonati a lo cual no accedió, prefiriendo que sea yo quien vaya al interinato desde que voy a ir a la efectividad. Por la tarde el Dr. Amézaga me dijo si prefería ir yo al interinato o si prefería otro: que podía ir el Sr. Amézaga, respeto del cual no había temor de que quisiera quedarse por tener sueldo más importante como oficial mayor. Yo le contesté: eso lo decidirá el Sr. Ministro. No, replicó, eso lo decide ud.: Entonces, dije yo, acepto el interinato como medio de preparar mejor el plan de reforma.



Libreta de tapa de cuero color caoba de Pedro Figari, 1915. Con anotaciones relativas a la formación de la ENAO. Medidas: 8 x 13,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional. Gentileza del MHN.

Todo lo que produce la  
Escuela llevará el membrete  
de la Escuela -  
Lo creado en la Escuela llevará  
además el sello de originalidad  
(marca registrada)  
De entre lo que se crea lo que  
se considere digno del Museo  
será adquirido por la Escuela  
y pasará a su Museo con  
derecho exclusivo de repro-  
ducción.



Todo lo que produce la Escuela  
llevará el membrete de la Escuela.  
Lo creado en la Escuela llevará  
además el sello de originalidad  
(marca registrada).

De entre lo que se cree lo que  
se considere digno del Museo  
será adquirido por la Escuela y  
pasará a su Museo con derecho  
exclusivo de reproducción.



«Propongo que se organicen [los pueblos americanos] para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro de que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de su arqueología autóctona, de invaluable aprovechamiento industrial [...] pueden, como cualquier otro pueblo de la tierra, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa.»

Pedro Figari. *Industrialización de la América Latina*, 1924



Dibujos de jarros con motivos zoo y fitomórficos (lechuzas de campanario, ranas, espina de la cruz).  
Tinta y lápiz sobre papel. Atribuido a Pedro Figari, c. 1915-17

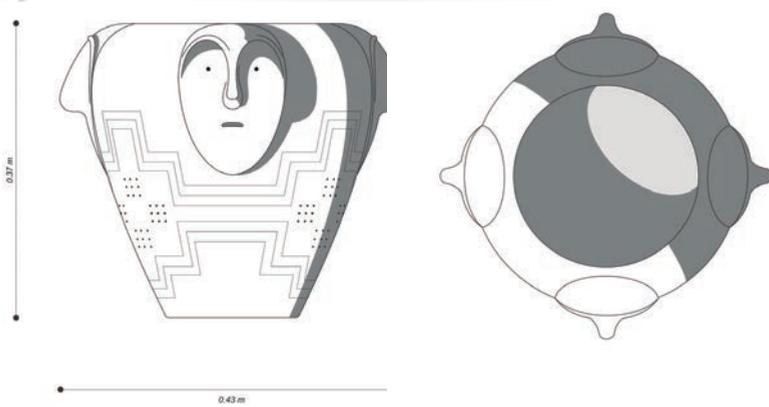
Dibujos de guardas prehispánicas.  
Acuarella y témpera sobre papel. Autor no identificado, c. 1915-17



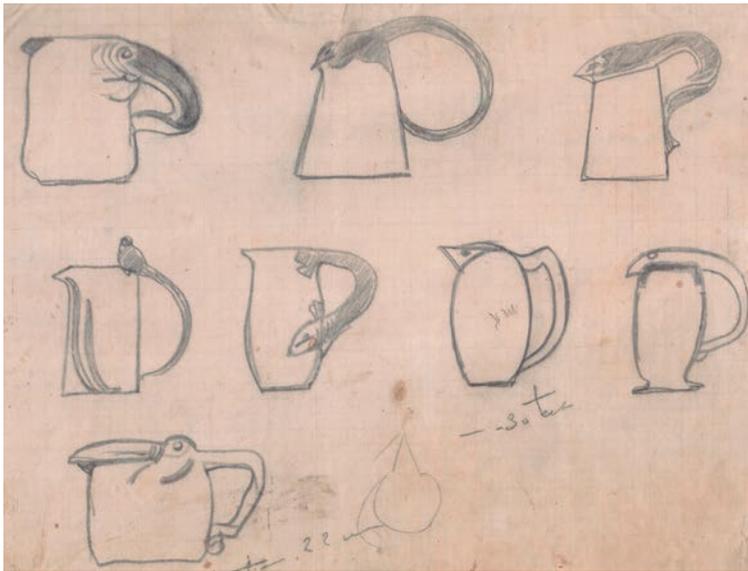
Cerámicas realizadas por Luis Mazzezy, 1916  
Colección Oriana Mazzezy

«Así, la alfarería, por ejemplo, era una industria precolombina en estas tierras, y hoy, en toda nuestra campaña no se hace, que yo sepa, una olla, o un cántaro. Son precisamente las industrias primarias y las más útiles, las que deberían prepararse ante todo para preparar los desarrollos evolucionales. Es por eso que hay que empezar por donde nada hay.»

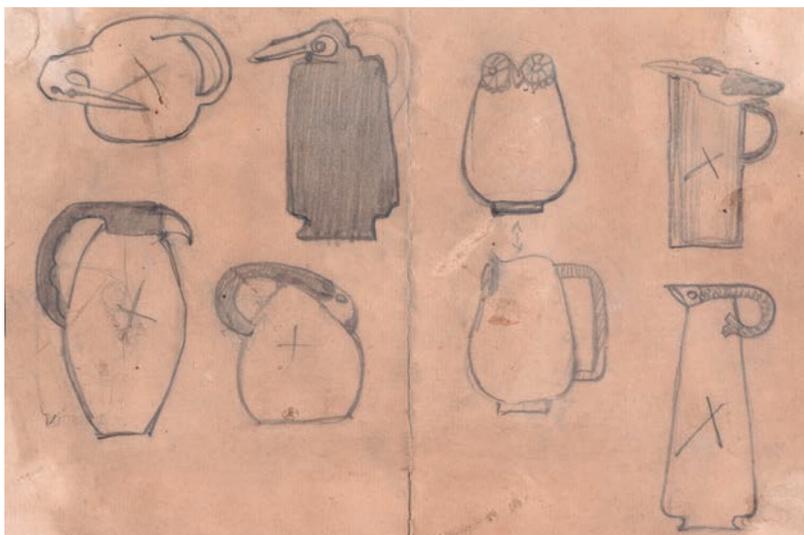
Pedro Figari. *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, 1917



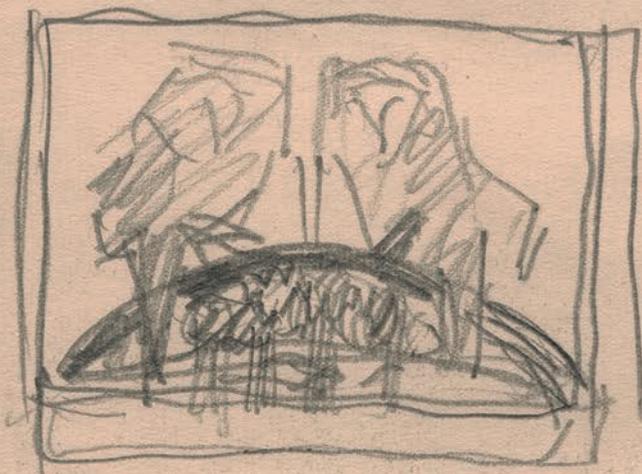
Macetón de metal realizado por alumnos de la Escuela de Artes y Oficios. c 1915-1917  
Dibujo esquemático de la pieza por Vanessa Scarenzio



Las búsquedas estéticas de Pedro Figari en las enseñanzas de diseño aplicado a los objetos domésticos oscilan entre dos vertientes novedosas: la inspiración basada en los referentes prehispánicos y la aplicación directa de la fauna y la flora americanas. Aquí vemos ejemplos de lo último: la lechuza, el martín pescador y el quetzal, son algunas de las especies reconocibles en estos dibujos de jarras y cacharros realizados por Figari. Las manchas de argamasa y tierra cocida que se han detectado sobre el papel delatan, junto con su sencillo sistema de colgado, el uso pedagógico-práctico para el que fueron concebidos.



(pág. 62 y 63). Lápiz sobre papel. Atribuido a Pedro Figari, c. 1916. Colección Museo Figari.





Los vitraux de la Exposición de lo producido por la ENAO bajo la dirección de Pedro Figari en 1917 como las fotografías de esta página, se han perdido, con excepción de un pequeño ventanal incorporado a la casa de Vaz Ferreira.

Bocetos para vitral con motivos de lechuza de campanario (Tyto alba).

Dibujo a lápiz sobre papel

Libreta de croquis utilizada por Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro en su viaje al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de la Plata, 1916.

Colección Museo Figari

«Debo hacer constar que la Intendencia Municipal y la Dirección de Paseos y Jardines, así como el Jardín Zoológico del señor Alejo Rossel y Rius, han contribuido a los estudios de esta Escuela, donando modelos naturales o permitiendo que se puedan aprovechar por los colaboradores, maestros y alumnos de la misma, generosamente.»

Pedro Figari. *Apéndice del Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, 1917.

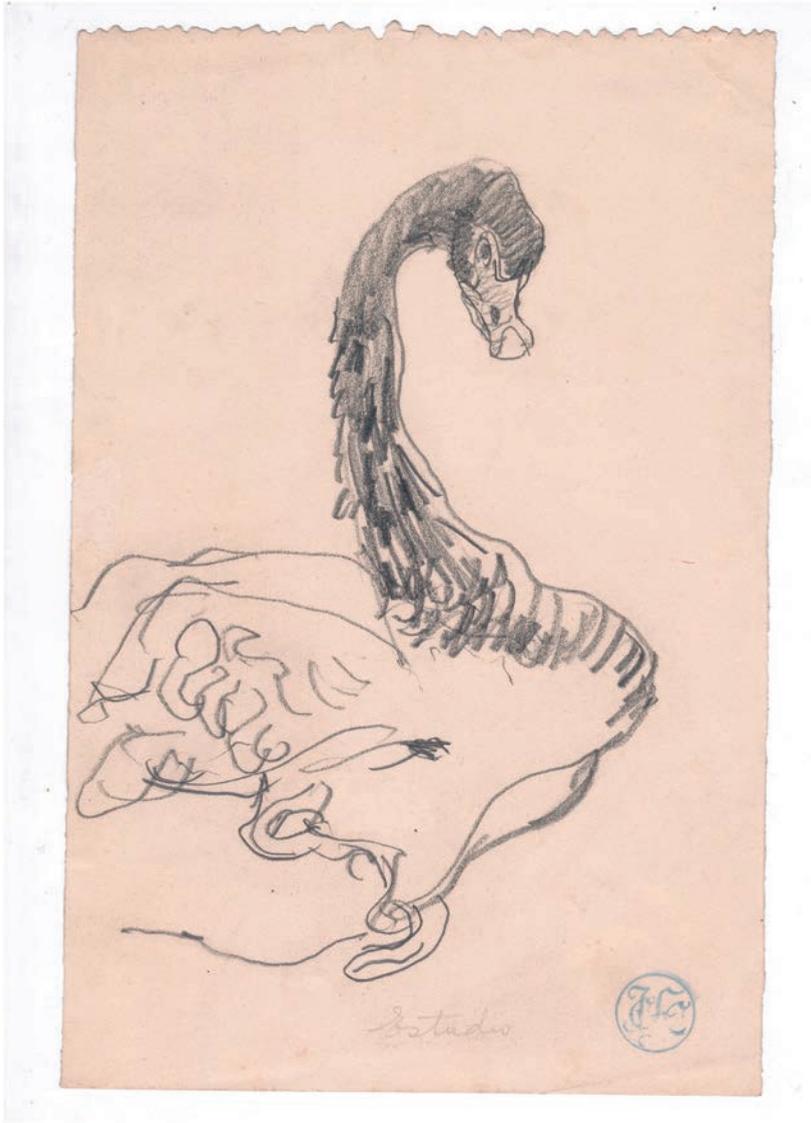
(Imagen a la derecha y páginas 68, 69, 70 y 71)  
Ejercicios de dibujo al natural realizados por Juan Carlos Figari Castro en la ENAO,  
c. 1915-17. Cortesía Juan Olaso Figari.

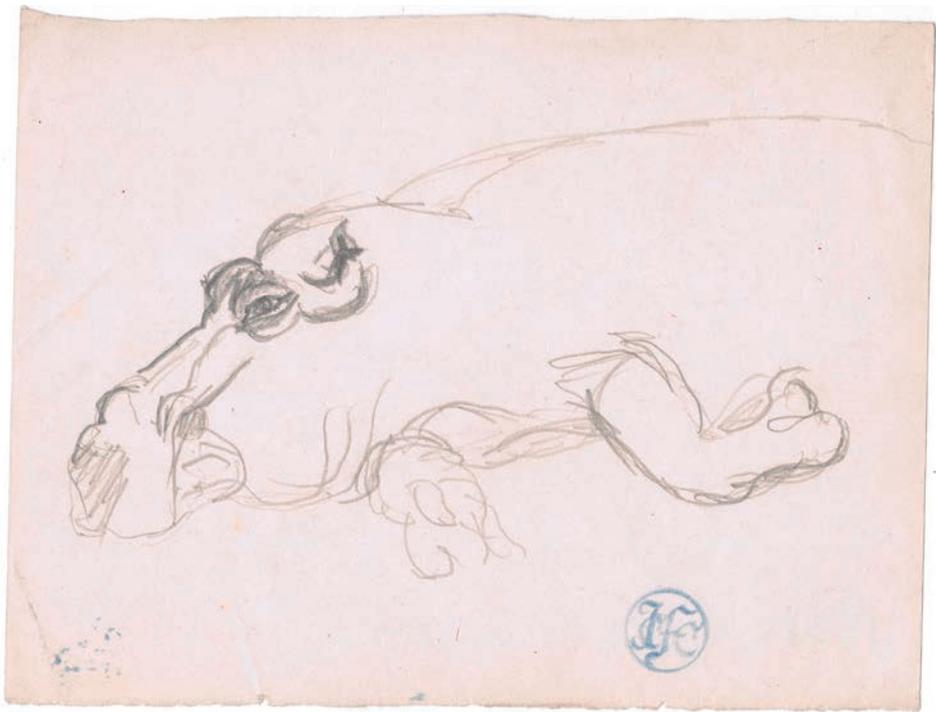




estudios -

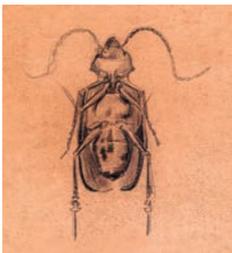








La contemplación directa de los animales, como coleópteros y otros insectos, o incluso especies de gran porte bocetadas en salidas didácticas al zoológico de Villa Dolores, era alentada por Figari para un ejercicio de estilización progresiva, con los que se alcanzaría un diseño útil, con "criterio propio". El proceso creciente de abstracción se hace evidente en los dibujos de osos del alumnado de la ENAO que firman Abella y Bulgarelli, este último para los dibujos de insectos.



Acuarela y témpera sobre papel y lápiz sobre papel,  
c. 1915. Colección Museo Figari.



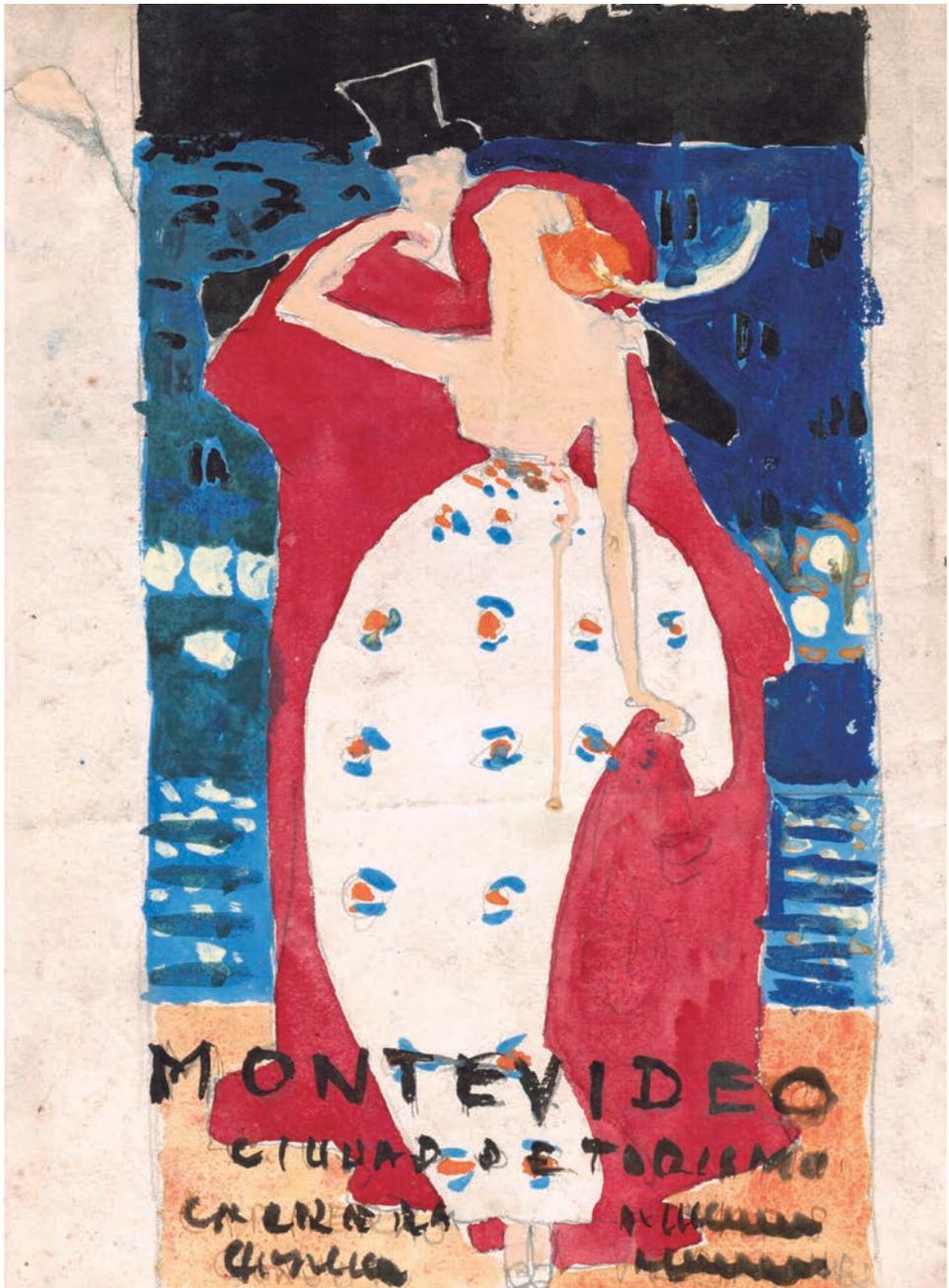
Los diseños decorativos aplicados al afichismo -de inspiración modernista- marcaron el interés de Figari ya en las postrimerías del siglo XIX, cuando desde el Ateneo de Montevideo organizó un concurso de afiches que ganara el joven Carlos Federico Sáez, hasta la tercera década del siglo XX cuando el mismo Figari realizara un boceto de afiche para la feria de París de 1933 . Este interés por las modernas técnicas publicitarias encuentra una expresión en la exacta mitad de ese lapso en esta colorida serie de estudios en la Escuela de Artes y Oficios con motivo de "*Las fiestas del verano en Montevideo, Ciudad de Turismo*".

(Imagen derecha y pág. 76 y 77)  
Bocetos en témperas y pasteles atribuidos a Juan Carlos Figari Castro, c. 1915-17  
Colección Museo Figari y Archivo Juan Olaso Figari.

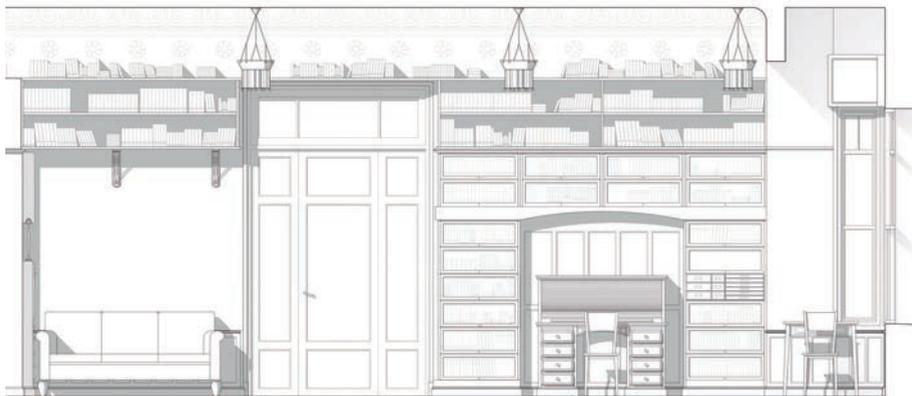


FIESTAS  
DE VERANO Y  
CARNAVAL





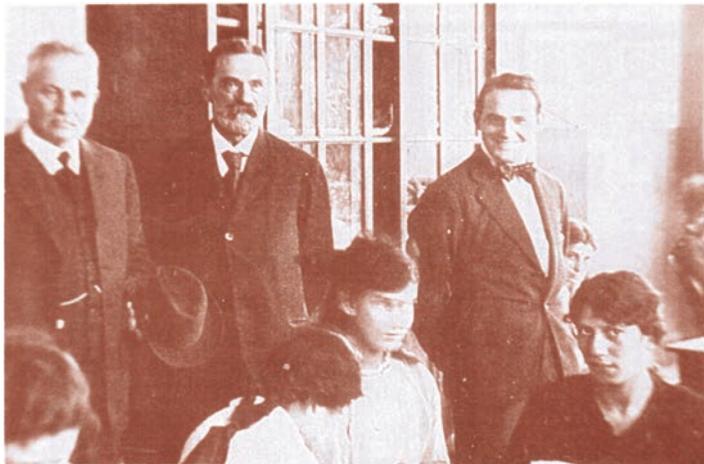
El pintor Milo Beretta (1870-1935) fue docente colaborador de Figari en la ENAO. No cabe duda que también tomó atenta nota del viaje de estudios realizado con Figari y alumnos a los museos de La Plata y al Etnográfico de Buenos Aires en 1916, ya que luego reproduce los diseños prehispánicos con libertad y con gran sentido del espacio en la casa de su amigo, el filósofo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), situada en el barrio montevideano Atahualpa y aún preservada en su carácter original. Ya sea el diseño del empapelado, la pintura del cielo raso del escritorio –que el propio pintor lleva a cabo–, como la adquisición de mobiliario específico elaborado en los talleres de la EAO, Beretta sigue en la casa de Vaz Ferreira una conjunción sutil entre la inspiración prehispánica y la modernista, y a veces una aproximación casi mimética de los motivos de resonancias indígenas de paredes y techos del Museo de la Plata.



Acceso al escritorio desde el hall de entrada de la casa de Carlos Vaz Ferreira. Dibujo de Vanessa Scarenzio.



Cenicero de pie. Metal y piedra, 1926  
Diseño Milo Beretta  
Colección Fundación Vaz Ferreira Raymondi



Pedro Figari y su hijo Juan Carlos Figari Castro en un taller de la Escuela de Artes y Oficios, c. 1916

La escuela pública debe cultivar la industriosisdad del educando para cimentar su capacidad productora : su eficiencia.

---

**Enseñanza industrial:** Informe presentado sobre este tema oficial por Pedro Figari, abogado, y J. C. Figari Castro, arquitecto, al 2.º Congreso del Niño, celebrado en Montevideo.

---

#### ÍNDICE

- I. **Antecedente:** *El interés individual se identifica con el de la sociedad y la especie: éste es el criterio moral, y el jurídico consiguientemente.*
- II. **Vivir es adaptarse: adaptarse es mejorar.**
- III. **La adaptación presupone esfuerzo: trabajo.**
- IV. **Educuar es favorecer el esfuerzo orgánico de adaptación.**
- V. **La obra educacional implica conciencia, esencialmente.**
- VI. **Conclusiones.**

*Montevideo, 29 de Agosto de 1918.*



MONTEVIDEO  
IMPRESA DE DORNALCHE HERMANOS  
Calle Cerro Largo, 783 y 785  
1919



Luis Mazzei. Xilografía a dos tintas sobre papel con dedicatoria: "Para Delia Figari de Herrera con todo mi afecto, Mazzei/68". Colección Museo Figari.

Paris, 14 Marzo de 1931

Querido Mazzei:

Muchas gracias por tu carta, así como por las manifestaciones que contiene.

Veo con placer que trabajas y que ambicionas, lo cual es mucho mejor que nada, puesto que nos ocupa y nos mejora.

Aquí, donde todos trabajan asiduamente, casi diría desesperadamente, con un entusiasmo que enardece por cuanto se contagia, y se halla estimulado por el ambiente, donde hay gran culto e interés en todo muy serio acerca de estas culturas, de todas, aquí mismo noto que mi nombre va haciendo camino en cantidad y calidad, y me siento fortalecido. No olvido ni puedo olvidar que soy uruguayo, esto es, sudamericano, que era considerado éso como inferioridad e infecundidad, hasta no ha mucho por el Viejo Mundo, y lo que más me halaga es que se advierta que tal inferioridad no existe, y que cada día se advierta más y mejor, con mayor número de pruebas. Recuerdo con nostalgias aquella escuela que hubo de dar tantos frutos, y que fué descuidada tan inconsultamente, lo que se habría llegado a hacer, si sigue en aquel tren en que vivía, de grande y sana prosperidad!... Cuando nuestro por aquí a mis visitantes, algunos no poco ilustres, las fotografías de aquella escuela, quedan asombrados de que éso no se haya estimado en cuanto valía, tanto, y yo quedo pensando en lo que dejaba esperar, puesto que no olvido que solo era un ensayo de iniciación. Veamos ahora lo que hace el nuevo gobierno: por ahí es indispensable ir si se quiere que nuestro país marche hacia la prosperidad y la respetabilidad de la eficiencia de calidad, no tan solo de número. Es la orientación lo que más cuenta, no hay qué hacerle!

Deseando que prospere, te saluda con afecto:

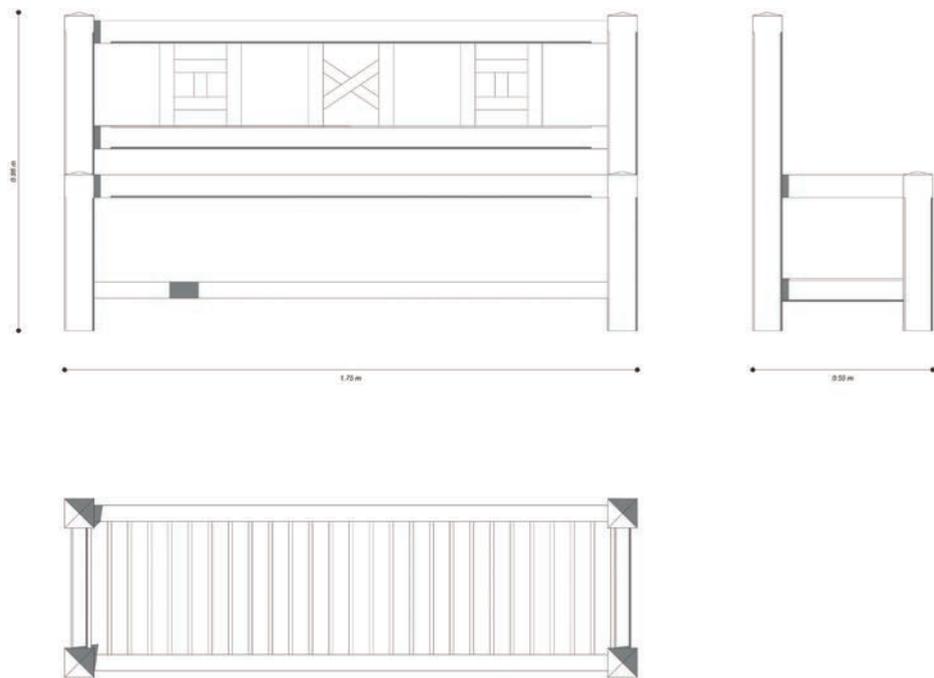
*Pedro Figueras*



La ricerca è una delle dimensioni del  
Museum che ha permesso di  
L. S. nel 1970 per il 50° anniversario  
della nascita di Leonardo da Vinci.  
Questo volume è dedicato a  
una mostra di disegni e disegni  
che si sono realizzati in questi  
anni e che sono stati pubblicati  
in un volume che ha permesso di  
vedere e di conoscere il  
Museum e la sua attività.  
Il Museo è un luogo di  
ricerca e di studio.

Il Museo è un luogo di  
ricerca e di studio.





Banco de madera de tres cuerpos. Colección Museo y Centro Cultural  
Dr. Pedro Figari (UTU). Dibujos de Vanessa Scarenzio





Más racional y más digno del Estado sería formar artesanos en la verdadera acepción que debe tener esa palabra, dada su etimología, es decir, obreros-artistas, en todas las gradaciones posibles, si acaso hay un punto de separación entre el artista escultor estatuero, por ejemplo, y un artista decorador, vale decir, obreros competentes, con criterio propio, capaces de razonar, capaces de intervenir eficazmente en la producción industrial, de mejorarla con formas nuevas y más convenientes..."

*Pedro Figari - Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1910.*





“Montevideo, setiembre 1915. La mayoría de los ex y actuales Empleados y Obreros de la Escuela N. de Artes y Oficios, ofrecen al ilustrado compatriota Dr. Dn. Pedro Figari esta demostración y expresan colectivamente, francamente -viejos compañeros de esa institución- la más intensa y viva simpatía al nuevo director. Ofrecimiento éste que si bien no tiene caracteres pomposos y apellidos encumbrados, en cambio, lleva impreso en lo más hondo del sentimiento, la sinceridad y el honor de manifestarse colaboradores inconcusos de tan apreciable como distinguido ciudadano.”

Cuaderno de firmas, 1915. Gentileza Juan Olaso Figari.



Estuche de madera tallado en dos cuerpos que se encastran y cuyo posible empleo fuera el de guardar tabaco suelto. Lleva un motivo ornamental de rama de vid y el monograma del nombre del artista.

Regalo de los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios a Pedro Figari, 1917.

Colección Museo Figari.



Así la alfarería, por ejemplo, era una industria precolombina en estas tierras, y hoy, en toda nuestra campaña, no se hace, que yo sepa, una olla, o un cántaro. Son precisamente las muestras primarias y las más útiles, las que hacen en prepararse ante todo para preparar los desarrollos evolucionales. Es por eso que hay que empezar por donde nada hay.

Pedro Figari

Plan General de Organización de la Esmeralda Industrial, 1917



SALIDA →



"Al hablar de trabajo me refiero a un trabajo metódico que se guía por el ingenio, que cambia y constantemente varía, que produce a poca a poca un criterio productivo, que es estético y práctico, cada vez más íntimo y propio, más hábil y apto para evolucionar"

Paula Togni. Plan General de Organización de la Escuelas  
Municipales, 1937





## Ministerio de Educación y Cultura

### Ministra

María Julia Muñoz

### Subsecretario

Fernando Filgueira

### Director General de Secretaría

Jorge Papadópulos

### Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

### Directora de Programas Culturales

Begoña Ojeda

## Museo Figari

### Dirección

Pablo Thiago Rocca

### Administración

Yanin Guisande

### Gestión de público

Paola Puentes

### Diseño Gráfico

Florencia Mirza

### Archivo

Lucía Draper

### Monitor de Sala

Juan Manuel Sánchez

### Conservación

Alicia Barreto

### Fotografías catálogo

Pablo Bielli



**Museo  
Figari**



Asociación de  
Amigos del  
Museo Figari

[www.museofigari.gub.uy](http://www.museofigari.gub.uy)

(598) 2915 7065 / 2915 7256 / 2916 7031

Juan Carlos Gómez 1427 - Montevideo, Uruguay

Martes a viernes de 13:00 a 18:00 hs.

Sábados de 10:00 a 14:00 hs.

Entrada libre

### **Agradecimientos:**

Asociación de Amigos del Museo Figari, Centro Cultural y Museo Doctor Pedro Figari de la UTU, Fundación Vaz Ferreira-Raimondi, Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Museo Histórico Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Etnográfico de Buenos Aires, Museo Jardín Botánico Prof. Atilio Lombardo, Teodoro Buxareo, Ramón Cuadra, Oriana Mazzey, Juan Olaso Figari.



