

Pedro Figari: Arte y producción regional

GABRIEL PELUFFO

Introducción

La conocida recopilación de publicaciones que datan de los años 1900 a 1925, realizada por Arturo Ardao en el volumen 81 de la "Colección de Clásicos Uruguayos", pone de manifiesto un hecho singular: en el Montevideo de principios de siglo ya se polemizó duramente sobre problemas que atañen a nuestra identidad cultural en el contexto de la industrialización mundial, y ese debate, además, estuvo cargado de cuestionamientos renovadores a través del pensamiento y la actuación de una figura que, en general, ha sido siempre más conocida como pintor que como pensador y agitador cultural: el doctor Pedro Figari.

Este carismático protagonista de la "Generación del Novecientos" comienza por proponer un proyecto de ley para la creación de una Escuela de Bellas Artes (16 de junio de 1900) el cual, sin descuidar la enseñanza de las "artes liberales", se orientaba hacia la formación de cuadros medios en el campo de la producción de bienes culturales; es

decir, hacia la formación de un prototipo social concebido como paradigma de un ambiente cultural que estaría dedicado al desarrollo de "artesanos artistas".

En 1910, las ideas de Figari ingresan en la polémica acerca de la enseñanza industrial, mientras él integra el Consejo de Patronato de la Escuela de Artes y Oficios. En esa oportunidad mantiene un largo debate con Pedro Cosío entre los días 23 de julio y 12 de octubre de ese año, es decir, al iniciarse el mandato de Thomas Cadilhac -un ex docente de la Escuela Industrial de Vierson en Francia- como Director de aquella institución.

Mientras Cosío y el plan Cadilhac pretendían, básicamente, orientar la enseñanza hacia la formación de obreros hábiles para el gran sueño batllista de las industrias básicas estatales, así como artesanos al servicio de los requerimientos del mercado, Figari proponía formar individuos capaces de producir objetos de acuerdo a pautas de diseño, a procedimientos de lactura y a materias primas que resultaran compatibles con las condiciones

sociales, económicas y con las riquezas naturales del país; procurando, a su vez, dotar de un carácter "regionalista" a dicha producción.

La actividad artística, era asimilada así al trabajo artesanal independiente de pequeña escala, sostenido por el posible desarrollo de los sectores medios de la sociedad.

Figari pretende, con la enseñanza y con la práctica artístico-industrial de las "clases menesterosas", poder no solamente aliviar tensiones sociales desarrollando la pequeña industria, sino crear una plataforma cultural de base popular y contenido nacionalista.

El objeto del presente trabajo, - que constituye parte de una investigación sobre las relaciones arte-industria en el Uruguay de 1900- es, precisamente, contribuir a divulgar algunas ideas y realizaciones pedagógicas de Pedro Figari durante su actuación como director interino de la Escuela de Artes y Oficios entre 1915 y 1917.

Dicha actuación marca, dentro de sus propios parámetros históricos, ciertas pautas de un debate siempre vigente, en cuanto a la controvertida posibilidad de construir un perfil cultural propio desde la periferia social y económica.

En este sentido Figari parece proponer su defensa del "regionalismo cultural" (con sentido voluntarista) como un módulo ideológico alternativo para ser asumido por los países latinoamericanos, en tanto países no protagonistas -o involu-

crados bajo el signo de la dependencia económica- en el sistema hegemónico de intercambios internacionales.

1. Pedro Figari en la Escuela de Artes

Antecedentes

Después de la agitada polémica de 1910, Figari vuelve a insistir hacia 1911, al pretender introducir sus ideas artístico-pedagógicas en el nivel de las decisiones políticas, a través de una serie de conversaciones personales finalmente frustradas, con el propio presidente Batlle.

A su vez, Pedro Cosío, intentará llevar adelante las suyas procurando la formación técnica de los cuadros medios para la industria, mediante un proyecto de ley elevado a la Cámara de Representantes en febrero de 1912, y en el cual no se formulan modificaciones sustanciales al régimen vigente en ese momento (1).

Durante el período 1905 y 1915, el gobierno mostró una actitud dubitativa respecto a la manera de instrumentar el control estatal de la enseñanza industrial y artística en general. En efecto, desde 1906, la ayuda económica a través de subsidios al Círculo de Bellas Artes, encontró fuertes obstáculos para su viabilización. En el año 1909, un informe de su Comisión Directiva que ponía de manifiesto la comprometida situación económica de la institución, lamentaba también la

indiferencia oficial frente al problema:

"el Gobierno tiene su plan -decía- el Gobierno hará, el Ministerio de Instrucción Pública prepara la Escuela de Artes que nos sustituirá ... siempre la misma respuesta" (2).

Por otra parte, la inercia de una situación que no encaraba soluciones de fondo para el problema de la enseñanza industrial, había originado tensa expectativa en el propio gobierno de la segunda presidencia de Batlle. Pedro Cosío decía a este respecto, que el Presidente estaba "especialmente interesado en esta especialidad de la enseñanza, (...) y el Ministro de Instrucción Pública doctor Blengio Roca no sólo interesado, sino hasta impaciente por el tiempo que pasa sin que nos sea dado empezar" (3).

En el año 1913, ocurren dos hechos significativos en la historia de la Escuela de Artes y Oficios: en primer término el pasaje de esa institución de la órbita del Ministerio de Instrucción Pública a la del Ministerio de Industrias, y en segundo término la implantación del externato en régimen mixto para sus alumnos, decretada por el Poder Ejecutivo. Ambas medidas marcan la preparación de un terreno propicio para la realización de cambios importantes, que supondrían entre otras cosas la supeditación de aquella enseñanza a los intereses de los principales industriales del país.

Si por un lado el Gobierno manifestaba interés en centralizar las

decisiones relativas a la enseñanza artística e industrial, por otro alentaba la creación de talleres dispersos para la formación artesanal, descentralizando de hecho la función pedagógica. En efecto, en enero de 1915, el Poder Ejecutivo resuelve administrar los recursos de una pequeña fábrica de "objetos de arte" realizados en cerámica, cuyo propósito de producción comercial estaría complementado con un curso de enseñanza técnica de alfarería. Esta enseñanza, dirigida por Francisco Gimeno, se haría no obstante en base a las determinantes formas más vulgarizadas en el mercado. El diario *El Día* del 30 de junio de 1915 consignaba: "la copia de los modelos mas extendidos en la fabricación de objetos de arte constituye una de las finalidades del programa..."

Por la misma fecha, el Poder Ejecutivo resuelve también apoyar económicamente la gestión realizada por el profesor Luis Cantú para dictar un "curso especial de escultura y Arte Decorativo para alumnos de la Escuela de Artes y Oficios y obreros de industrias artísticas" (4).

Estas iniciativas, van acompañadas durante el año 1915, de intentos por concretar una ley de enseñanza industrial al expirar el segundo mandato del presidente Batlle y Ordóñez. En febrero de ese año, el doctor Justo Jiménez de Aréchaga envía a la Asamblea General un proyecto de ley sobre escuelas industriales gratuitas en la República, algunos de cuyos pre-

ceptos referidos a la organización de esos institutos, aparecerán luego en la ley de Enseñanza Industrial promulgada el 12 de julio de 1916. Ya a fines del mes de junio, se había hecho saber que el Sr. Thomas Cadilhat, no sería recontratado por el Gobierno, a pesar de la gestión que en tal sentido realizara el Consejo de Administración de la Escuela. La prensa escrita había publicado algunos artículos solidarios con la actuación de Cadilhat, pero en marzo de 1915, Pedro Figari ya había entregado al nuevo presidente Viera un memorando sobre "lo que debe hacerse" en la Escuela y en mayo de ese año, un extenso reportaje a Figari (5) lo colocaba en primer plano ante la opinión pública como candidato a la dirección interina de la enseñanza industrial (6). Su designación se da a conocer el día 15 de julio de 1915 cuando el director saliente abandona las funciones que asumiera en 1910.

Teoría y práctica pedagógica de Pedro Figari

Si bien son conocidas las ideas expuestas por Figari en torno a la enseñanza artístico-industrial, no surge con claridad hasta qué punto su breve experiencia al frente de la Escuela, significó realmente una puesta en práctica de aquellas ideas.

Sus planteos teóricos, lo mostraban tenaz defensor de un régimen de enseñanza capaz de estimular y desarrollar la capacidad

reflexiva y creativa de los alumnos, sobre la base de talleres dedicados a la experimentación práctica, donde tuviera lugar el trabajo personal o asociativo, en un clima de responsabilidad y tolerancia.

Existen por otra parte, indicios claros de que Figari llevó a la práctica algunas de sus viejas ideas acerca de la necesidad de "humanizar" la relación docente-alumno dentro de un régimen de asistencia de alumnos "externos" (7). No se disponen en cambio para el presente trabajo, informes precisos acerca del conjunto de medidas concretas adoptadas para ese propósito, así como tampoco del contenido de los programas -si es que los hubo- para ser aplicados en los veinte talleres que trabajan a fines de 1916, ni del grado de participación creativa de los alumnos en la cuantiosa producción de objetos que tuvo lugar en esos años.

En efecto, las reflexiones conocidas de Figari sobre estos aspectos, hacen referencia por regla general a lineamientos metodológicos, más que a programas de enseñanza. Los únicos proyectos que Figari expone con cierta precisión programática son: el que realiza en 1900 con motivo de su Proyecto de Ley para la creación de una Escuela de Bellas Artes, y el que realiza en 1910 para la transformación de la escuela de Artes y Oficios, por más que este último haya sido básicamente una enunciación de criterios (a veces ejemplificados y bastante concretos), a seguir en el campo

pedagógico. Un articulista del diario "El Siglo" refiriéndose al Plan publicado por Figari en 1917 -como síntesis de su pensamiento sobre el tema del Arte-industrial- declaraba:

"... para que fuera seguida por otros su labor, era necesario que la hallasen condensada en un programa de acción, en un verdadero plan, sin argumentaciones ni disquisiciones teóricas (...). El doctor Figari redactó una admirable exposición de motivos a la que debía haber seguido el plan de enseñanza" (8).

Lo cierto es que, tanto por su apasionada filiación hacia los principios de una "escuela activa" como por la importancia que asignó durante su dirección al aspecto productivo, a la realización de objetos, el "taller" pasó a ser el centro experimental y formativo por excelencia dentro de la nueva enseñanza:

"En nuestra escuela -dice Figari- la enseñanza debe ser como un block, sus diversos elementos deben converger a un fin único: el taller" (...). "Todo el personal debe penetrarse de esta verdad expresada por Kant: la verdadera escuela práctica, la escuela por excelencia será aquélla en que la aplicación corra a la par de la práctica" (9).

Estos mismos conceptos son realismos y complementados en 1917, cuando define el carácter de las escuelas industriales que deberían crearse en todo el país: "Por de pronto, se crearán escuelas-acción para sustituir a las escuelas-fórmula (...). Ella (la escuela) debiera ser un

centro complejo y vivido donde se despiertan, se asocian, se agrupan y ordenan las iniciativas del vecindario para formar núcleos educacionales, lo más complejos y progresivos que sea dable obtener" (10).

Entre las disposiciones inmediatas más importantes adoptadas por Figari, se encuentra la supresión definitiva de los alumnos "internos", y el pago a todos ellos de una cuota mensual destinada a costear los gastos que demandaba el estudio (11).

"El externato -decía Figari- tiene entre otras ventajas la de permitir una propagación continua de las enseñanzas en el medio social". Puede presumirse que los integrantes del Consejo que debió acompañar la gestión iniciada por Figari en 1915 (12) desaprobaban muchas de las medidas adoptadas por el nuevo director. Sin embargo, las Actas correspondientes a ese periodo, no registran ningún planteo proveniente de dicho Consejo (13). Las deliberaciones -de acuerdo a esos documentos- parecen ser cada vez menos frecuentes, con francas ausencias de los deliberantes, testimoniando esas circunstancias, la soledad con que el nuevo Director asumió importantes decisiones, en un clima de tensiones con el antiguo personal de la Escuela.

Su expreso propósito de implantar un régimen de cierto liberalismo interno, determinó la necesidad de remover funcionarios, docentes y de vigilancia, que actuaban según pautas rutinarias o autoritarias, lo

que constituyó sin duda un importante obstáculo para obtener en tan breve plazo la unidad necesaria en los objetivos pedagógicos.

Por otra parte, el apoyo recibido por Figari provenía en primer término del propio Presidente Viera, y en segunda instancia de sus colaboradores más inmediatos dentro del cuerpo docente (14); carecía en cambio de apoyos intermedios, tanto a nivel político como docente-administrativo.

"Apenas suprimi el régimen de los ejercicios (15) -dice Figari en un informe de 1917-, radicalmente y de un solo golpe, parecía que la institución se venía abajo. Todos pensaban en el establecimiento, que era insustituible aquel régimen, tan cómodo para la Dirección y para los maestros, cuanto estéril para el enseñanza. No obstante, pasados los primeros momentos de estupor, hizo eclosión el propósito de proyectar entre los alumnos, y desde entonces se apoderó de ellos una pasión ardiente por idear, por crear" (16).

Cabe preguntarse hasta qué punto pudo llevarse a cabo esa participación creativa de los alumnos en el ámbito del taller: los testimonios manejados en tal sentido no permiten emitir una respuesta categórica. En el taller de dibujo y composición, con Vicente Puig, los alumnos realizaron diseños en el plano sobre motivos de la flora y de la fauna, que luego fueron aplicados en el taller de labores femeninas (cosido y bordado), en el de vitrales,

e incluso en el de escultura en madera y cerámica. Pero la concepción integral de objetos tales como piezas de metal -candeleros o "pal-matorios", lámparas de colgar, bo-callaves, aldabas, portaobjetos, etc.-, piezas de carpintería -especialmente mobiliario-, piezas de alfarería etc...., parece en la mayor parte de los casos haber respondido a directivas de los jefes de taller, cuando no a la actuación directa -confirmada por numerosos testimonios gráficos- de Pedro Figari y su hijo Juan Carlos.

El carácter paradigmático que se pretendía tuviera la forma del objeto creado en la escuela, como sustancia de ciertos valores culturales, hace posible que su definición, haya obedecido en la mayor parte de los casos a la voluntad de los docentes que en ese momento ponían en marcha el intento renovador.

El conjunto de los talleres, llegó a producir en el lapso de un año y medio (17), más de dos mil quinientas piezas, exhibidas en los salones de la Escuela desde el 18 de diciembre de 1916 hasta el 10 de diciembre de 1917, respondiendo al interés de Figari de hacer públicos los resultados obtenidos (18).

Parece explicable que la urgencia por enseñar produciendo -dado el carácter demostrativo que tenían para Figari los resultados frente a la opinión del público y de los sectores dirigentes en especial- le hubiera conducido a volcar su mayor preocupación en la tarea de formar un

stock de objetos representativos de las nuevas enseñanzas aún a veces en desmedro de aspectos económico-administrativos y quizá también, pedagógicos (19). Más allá de sus quince años de constante prédica teórica acerca de una enseñanza artístico-industrial, al llegar el momento de dirigir la Escuela, la calidad formal de los objetos, parece ocupar entre sus propósitos un lugar fundamental. En una nota enviada por Figari al Ministerio de Industrias en enero de 1917, pone énfasis en su "necesidad fundamental de hacer que los veinte talleres se aplicaran todos a enseñar la manera de construir e idear objetos integrales, de valor práctico" (20).

El taller cumplía así un doble cometido: convertir en objetos de uso las ideas acerca de un tipo de diseño "autóclono", y enseñar a la vez a concebirlas y producirlos. En su Proyecto de Programa de 1910, Figari había sintetizado su concepción de cómo debía desarrollarse una clase de diseño, -en cualquiera de las técnicas- lo cual aporta valiosos elementos de juicio acerca de lo que pudo ser la orientación recomendada por su dirección, a los jefes de taller:

"... el profesor propone la solución de una dificultad cualquiera, o que se proyecte una construcción más o menos simple, por ejemplo un candilero, una percha, una silla, etc...; los discípulos modelan, dibujan o exponen su solución, y entonces el profesor examina y juzga en forma crítica las soluciones presen-

tadas, (...) encareciendo el carácter y la originalidad de la obra, así como su adaptación (...), y expresando el profesor lo más claramente posible los fundamentos del juicio crítico emitido" (21).

Los talleres y su producción

El 28 de agosto de 1915, quince días después de asumir la dirección interina de la Escuela, Figari anuncia que tratará de encauzar la enseñanza hacia "un arte regional con estilo propio" (22). Este "nuevo estilo", resultante de la aplicación de criterios racionales en las industrias y artesanías asumiría también el carácter de un imperioso fin en sí mismo, no sólo para definir una modalidad cultural sino indirectamente para prestigiar y valorizar esos productos en los mercados extranjeros.

"Lo primordial -dice Figari- es prepararnos para utilizar nuestras riquezas, las que se exportan para ser transformadas en el extranjero y devueltas a veces a nuestro propio país, valorizadas por la mano de obra y por el ingenio de otros pueblos. Es claro que si esta transformación la hiciéramos aquí, habríamos fomentado tanto nuestra riqueza cuanto nuestra cultura" (23).

Seis años después agregaba:

"Más valdría aplicarnos a utilizar juiciosamente nuestras riquezas naturales para llenar nuestras necesidades, por lo menos, esperando a que un día pudiésemos ser exportadores de los sobrantes elaborados,

a cambio de otros artículos de que carecemos" (24).

Por su parte el diario "El Telégrafo", comentando el nuevo rumbo de la Escuela en 1917, afirmaba: "... si se lograra dar carácter propio a la industria nacional podríamos pretender legítimamente llegar a ser exportadores, del mismo modo que lo son los países que dan un sello regional a sus manufacturas, sin el cual solo podrían dificultosamente competir a fuerza de baratura" (25).

Este "localismo" sin embargo, no excluía el carácter abierto, receptivo a la asimilación de experiencias que debía guardar un medio como el nuestro, dado el origen cosmopolita de su complejidad social y cultural (26). Al referirse al alcance del término "autóctono" en el arte, Figari lo concibe sobre la base de una generosa apertura hacia las diversas manifestaciones de la cultura universal, y subraya el sentido crítico y selectivo de esa apertura:

"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 (...), 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. Perdemos nuestro carácter". Y agrega:

"Con esto solo, ya regionalizaríamos nuestra mentalidad" (27).

A pesar de la claridad y coherencia con que se articula en el correr de quince años el proceso de sus ideas acerca de la práctica y la enseñanza de un "arte regional", ello no basta para llevar a cabo desde una perspectiva actual, el análisis de su actuación al frente de la "Escuela de Artes" (28). Se carece en efecto de una información completa acerca de los niveles pedagógicos intermedios entre lo que puede ser una orientación metodológica general y lo que fueron sus productos finales: es decir acerca de los niveles relativos a los mecanismos concretos de ideación y producción, sobre la base de determinadas pautas programáticas.

Es posible no obstante, abordar consideraciones generales que afectan la producción de la Escuela durante el interinato de Figari, estableciendo como material documental de referencia el obtenido principalmente a través de las siguientes fuentes de investigación:

- a) Inventario descriptivo de más de mil quinientos objetos realizados entre 1915 y 1916 (29).
- b) Testimonios fotográficos de casi un 10% de los objetos inventariados (30).
- c) Conocimiento directo de algunos de esos objetos aún conservados (31).
- d) Información contenida en los archivos del Museo Histórico de la Universidad del Trabajo del Uruguay.

- e) Testimonios personales de testigos presenciales o vinculados a la actuación de Figari en 1916.

La "especie" de los objetos producidos

De los veinte talleres existentes en 1916, once de ellos tuvieron la función específica de producir objetos destinados al ambiente doméstico: 1) carpintería; 2) muebles rústicos; 3) mueblería; 4) taracea; 5) escultura en madera; 6) labores femeninas; 7) mimbtería; 8) cerámica; 9) fundición; 10) fraguado y repujado; 11) vitrales (32).

Desde el momento que la mayor parte de las piezas producidas por estos talleres tenían como destino la vivienda familiar, su marco de referencia natural lo constituyó el "juego" de mobiliario. Esta circunstancia explica en parte, que en ese rubro se hayan realizado los más significativos aportes en las obras de ese período. En 1915, Figari creó la sección de "muebles rústicos" adjunta al taller de carpintería, y luego la de "taracea" adjunta al taller de mueblería, mostrando además, especial preocupación por adquirir un stock de madera adecuada para esos trabajos (33).

Los "objetos para el hogar", se habían convertido -de acuerdo a pautas provenientes del ámbito europeo- en principales depositarios de la renovación formal involucrada en los conceptos de "artes decorativas" o "aplicadas". No resul-

ta extraño entonces, que gran parte de los objetos producidos en la Escuela en 1916, al pretenderse que constituyeran "prototipos" de arte decorativo regional, privilegiaran de hecho la función decorativa, aún cuando se tomara en cuenta también, expresamente, el destino "práctico". De esa manera, se ponía énfasis en el hecho de que tales objetos cumplirían su misión de uso como calificadores sociales y culturales del ambiente. El diario "El Telégrafo" decía a propósito de los objetos realizados en ese período de la Escuela, que a todos es atribuible "...el mismo fin moralizador: hacer grata la vivienda, cosa que vale tanto como fomentar la sociabilidad, empleando el vocablo en su más alto sentido" (34).

¿Cuál fue la "especie" de los objetos cuya producción se procuró en los diversos talleres? ¿A qué tipología ya consagrada en el mercado aparece asignada esa producción?

Acompañando los pasos del movimiento europeo, el propósito puesto de manifiesto fue la "unidad ambiental". Esta se concibió en sus distintas escalas, a través de determinados "tipos" de objetos representativos: paneles, biombos, cortinados, vitrales, etc., para los grandes planos verticales; elementos de mobiliario en madera o mimbre, para la principal configuración volumétrica del ambiente y, por último, una constelación de objetos menores, que en sus variadas "especies", intentaban comportarse formalmen-

te coherentes con el marco de referencia ambiental.

Salvo en el caso de la producción de muebles, algunos de cuyos aportes en cuanto a la creación de nuevos "tipos", serán señalados mas adelante, el resto de los objetos, en su mayoría de pequeño tamaño -afectados a una función predominantemente decorativa- si bien presentan una cierta cuota de originalidad desde el punto de vista formal, no han sido cuestionados por regla general, desde el punto de vista de su tipología específica. En efecto, se reprodujo en gran parte, una tipología de objetos "superfluos", cuya dudosa necesidad era tributaria del eclecticismo burgués finisecular. Este hecho no debería llamar la atención, si no se advirtiera por otro lado en el discurso de Figari, un especial cuidado por el análisis del diseño y por la aplicación de criterios "racionales" en su concepción.

La colección o "serie" de objetos interrelacionados por una cadena de aparentes implicancias funcionales, era como hoy, un aspecto típico de cierto estilo doméstico: "la coherencia del amontonamiento en el que el objeto no se presenta por lo general aislado, sino más bien en familias o display, en los que la taza reclama el platillo, el platillo la carpeta, la carpeta la bandeja, la bandeja la mesa de té, en una secuencia accesoria" (35). Esta herencia de "saturación" y "redundancia" propia de la vivienda decimonónica "... puede analizarse -dice J. Baudri-

llard- como una compulsión ansiosa de secuestro, como símbolo obsesivo: no sólo poseer sino subrayar dos y tres veces lo que se posee; es la obsesión del pequeño propietario urbano o suburbano" (36).

Es así que sin desconocer las nuevas propuestas tipológicas introducidas en la Escuela de 1916 -especialmente en mueblería y cerámica- puede afirmarse que en la mayor parte de los casos, la especie de los objetos trabajados pertenecía a una secuencia tipológica de origen finisecular, propia en ese momento, del mercado dirigido a los sectores medios.

En efecto, en los talleres se produjeron gran cantidad de piezas del tipo de "porta-objetos" o "protege-objetos" de discutible utilidad práctica: porta-paraguas, porta-bastones; porta-macetas; portadiarios; portacepillos; porta-botellas y porta-relojes; cubresillas; cubreteteras, así como gran cantidad de carpetas-posaplatos, posavasos y posailoreros. En todos estos objetos, así como en otros con mayor grado de indeterminación funcional -como "cofres", "cajas", "cacharros", "obeliscos" etc.- la utilidad práctica quedaba reducida a un destino virtual, para dar lugar a su sentido primordial: el libre ejercicio de las artes decorativas.

Cuadros clasificatorios de los objetos Inventariados (E.N.A. y O. - 1915/16)

1. Clasificación por técnicas y/o materiales empleados (no es coincidente con la división de talleres existentes)

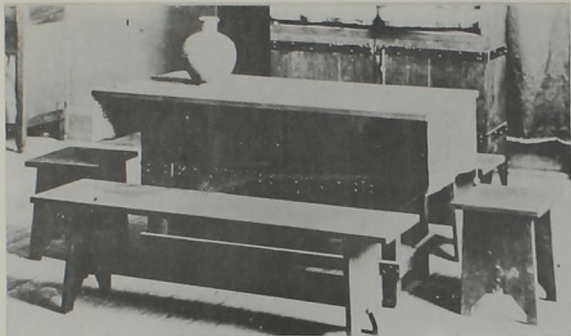
RUBROS	Nº de Piezas (Inventariadas)
Metales	72
Cerámica	415
Muebles	170
Obra "blanca" y rodados	30
Otros objetos en madera	45
Vitales	454
Mimbres	216
Labores femeninas	177

2. Clasificación por status funcional de los objetos

- Función única: uso decorativo	48 %
- Función: uso práctico-decorativo	27 %
- Función principal: uso práctico	25 %

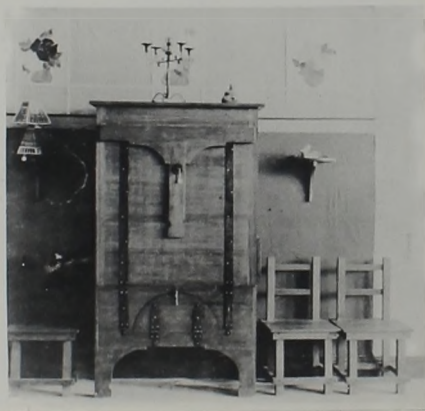
3. Clasificación tipológica: Reseña de algunas de las "especies" de objetos más representativas dentro de los seis grandes rubros.

Cerámica	Maderas	Metales
Botellones	Armarios	Alhajeros
Anforas	Aparadores	Bandejas
Flores	Trinchantes	Biliquen
Jardineras	Juegos dormit.	Bocallaves
Figuras animales	Juegos comedor	Candelabros
Ceniceros	Escritorios	Pebeteros
Jarrones	Biombos	Palmatorios
Tazas y platos	Repisas	Faroles de colgar
Palmatorios	Sofás	Cajas
Bandejas	Lavatorios	Ceniceros
Luminarias eléctricas	Bandejas	Cofres etc...
Jabonerías	Cajas	
Obeliscos	Costureros	
Porta-objetos varios	Jardineras	
Cacharros	Pedestales	

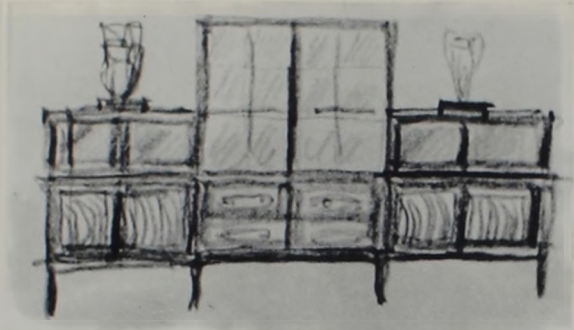


Los muebles "polifuncionales" (Escuela de Artes - 1915/16). "...casi un mero cajón, unas cuantas sillas, no ocupa sitio en el cuarto. Pero lo abrimos y tenemos una mesa para cinco personas; un aparador amplísimo, panera abajo, cristalero...".

"El Telégrafo" - 12 de enero de 1917







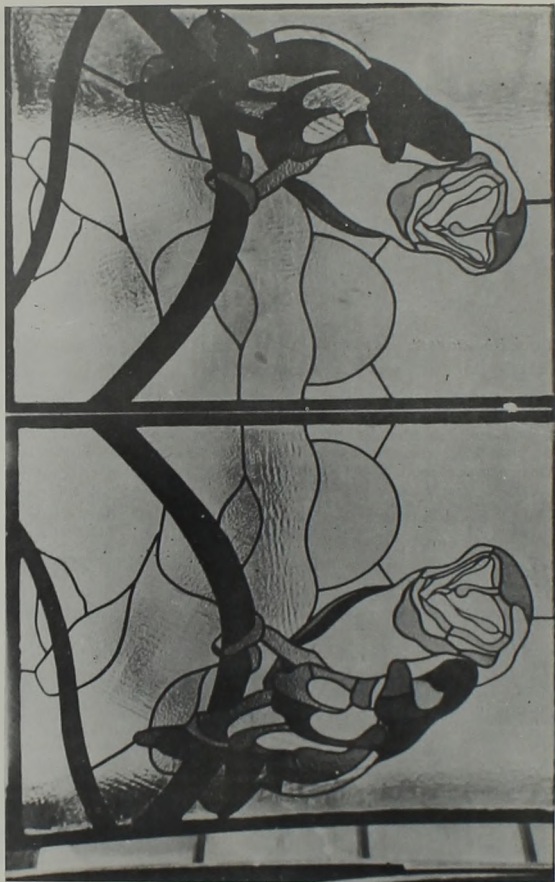
Dibujo proyecto de mueble, realizado por Pedro Figari. Escuela de Artes. 1915-16.

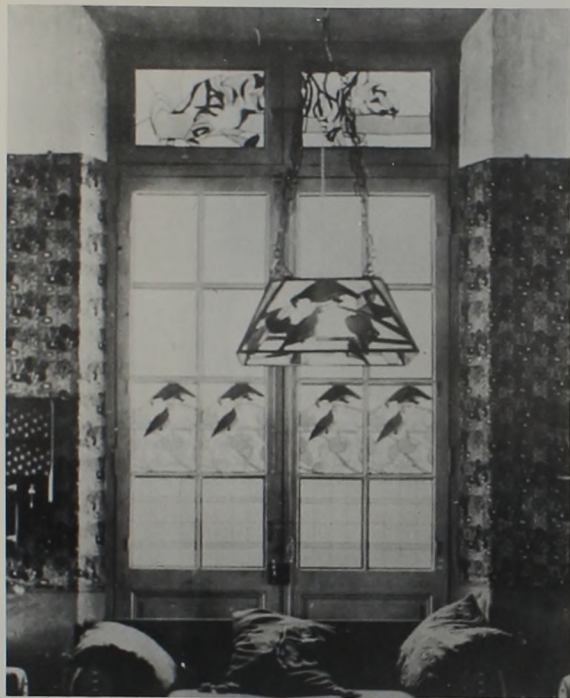
La presencia de "cuñas" que permiten el desmontaje de ciertos elementos, así como los tornillos y clavos "expuestos", resultaban detalles tributarios de un cierto aire de informalidad o "sencillez rústica" que se pretendió imprimir a este tipo de objetos.

Su "practicidad", no sólo debía ser un hecho real surgido del uso, sino (y sobre todo) también un significativo "visual" surgido del diseño.

Piezas de carpintería realizadas probablemente en el taller de mueblería.
(Escuela de Artes - 1915/16).







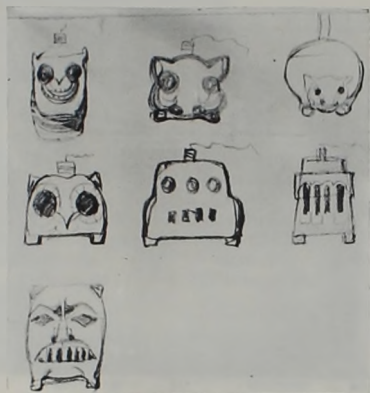
Hojas para aberturas y lámparas de colgar realizados en los talleres de vitraux y herrería artística.

Tanto en este taller de vitraux, como en el de labores femeninas se concretaban materialmente los diseños realizados en el taller de Dibujo y Composición con el profesor Vicente Puig.



El "zoomorfismo", constituyó otra alternativa del animismo indigenista en el arte doméstico. Parecía asegurarse la certeza del diseño, mediante una sobredeterminación de la forma: en tanto a estructura "funcional" por un lado, y "figurativa" por otro. (Piezas realizadas en la Escuela de Artes entre los años 1915 y 1916).







Hubo también resultados que trasuntaron cierta singularidad de diseño, sobre todo en cuanto a su modestia e "independencia" formal. (Escuela de Artes - Taller de cerámica - 1916).



Buzones etc....	Perchas de pie etc....	
Vitales	Mimbres	Labores Femeninas
Hojas con y sin marco	Bandejas	Alfombras
Banderolas	Biombos	Almohadones
Faroles	Canastas	Carpetas
Plafones etc....	Costureros	Cortinas
	Porta-objetos varios	Guarda-objetos varios
	Jardineras	Panneaux etc....
	Paneras etc....	

- La cantidad total de "especies" inventariadas desglosadas por rubros es la siguientes:

- Cerámica:	44	- Maderas:	35	- Metales:	20
- Vitales:	7	- Mimbres:	26	- Labores:	10

Las materias primas utilizadas en esta "cruzada" de las artes decorativas, fueron esencialmente seis: la madera -especialmente -pino, pinotea, roble, cedro y nogal; los metales -hierro, cobre y bronce- se utilizaron en las técnicas de forjado, fundido y calado; el vidrio; la arcilla; los tejidos de género en lana y algodón, y el mimbre utilizado en el taller de cestería conjuntamente con la paja y la caña de la india.

El empleo de materias primas naturales de origen nacional o americano, era, conjuntamente con el aspecto de renovación formal y racionalización técnica, parte fundamental de los postulados "regionalistas" de Pedro Figari. En 1916, solicitó por escrito a varios países latinoamericanos que enviaran muestras y características de sus respectivas materias primas loca-

les. En esa solicitud, expresaba:

"Este establecimiento esta empeñado en hacer conocer y lucir, lo más posible, las materias primas americanas, en la seguridad de que ésta es la única vía que puede elevar el concepto de nuestra cultura continental, así como lo único que puede conducirnos algún día, a plasmar un arte superior francamente regional" (37).

Una lectura crítica de los objetos realizados en la Escuela de 1916, implicaría referirnos al contexto de valores culturales que regían las preferencias y el consumo en aquellas dos primeras décadas del siglo. Su propósito sería esencialmente, evaluar el sentido y la magnitud de los posibles aportes renovadores implicados en ese diseño, así como los aspectos que trasuntan conformidad con los modelos vigentes.

Sin pretender profundizar los alcances de una lectura crítica de este tipo, es posible tomar en cuenta ciertas tendencias manifestadas en la producción durante la dirección de Figari -algunas de las cuales habían sido ya manejadas teóricamente, en su prédica y su crítica a la Escuela anterior- que pueden oficiarse como referencias para ordenar un somero análisis de la cuestión:

- 1) La sencillez constructiva.
- 2) La "practicidad"
- 3) La "decoración racional"
- 4) El ingenio figurativo.

Estos cuatro aspectos, mantienen una interrelación dinámica, por cuanto resultan elementos pertenecientes a una sola unidad conceptual desde el punto de vista doctrinario.

1. La sencillez constructiva, puesta de manifiesto especialmente en el taller de muebles, no obedece solamente a la real escasez de recursos técnicos disponibles, sino fundamentalmente a una limitación voluntaria impuesta por cierto orden de ideas estéticas. Este aspecto, además de participar de un concepto muy lineal de "la evolución" -varias veces reiterado por Figari en sus escritos- que privilegia un sentido de desarrollo desde lo simple hacia lo complejo, aparece íntimamente vinculado a la noción de "decoración racional", que implica ornamentación sin profusión ostentatoria a los efectos de no afectar la geometría básica del objeto. Aquí

también, tal cual sucedió con cierta corriente ideológica del modernismo europeo, se trataba de sustituir un decorativismo "malo" por otro "bueno", uno "inmoral" por otro "moral".

La sencillez constructiva estuvo subsidiada en muchos ejemplos correspondientes a piezas de mueblería, herrería y vitraux, por una cuidada exposición de los recursos materiales utilizados para el ensamblaje de sus elementos constitutivos. Es el caso de los "remaches" en los objetos de hierro, de las "cuñas" de madera y herrajes en los muebles "rústicos".

2. La practicidad por su parte, resultaba una condición cada vez más irrenunciable en la nueva civilización del confort. Es en el seno de esta última que se gestará -especialmente en Europa- la conjunción de función práctica y decoración, de arte y bienestar material a través de la industria. Esta misma civilización de tipo industrial, había puesto en evidencia en el siglo pasado la discutible necesidad de atributos "inútiles" en el objeto, en tanto agentes de una función simbólica de representatividad socio-cultural. Ese vasto universo que constituye el mercado de objetos industriales en el siglo diecinueve, padece precisamente la contradicción interna de pretender compatibilizar la cada vez más dinámica "razón utilitaria" (racional, creativa, presentista) de su destino práctico, con la cada vez más anquilosada "razón simbólica" (irracional,

imitativa, historicista) de representatividad social.

El ambiente doméstico es concebido en ciertos niveles sociales, como un conjunto de relaciones estáticas entre los objetos, de modo que más allá de su posible uso, se justifican por su sola presencia en función de los demás. Así por ejemplo, la propia noción de "necesidad" de un objeto, involucra un contexto que le da sentido: la necesidad de contar con un florero como elemento decorativo, con un cubre-florero (portamacetas o porta-floreros generalmente de mimbre) para proteger la mesa del deterioro a que la expone el florero, etc. Esto constituye un verdadero sistema de necesidades correspondiente a un sistema de valores ambientales que integran la noción misma de practicidad. De ahí la dificultad de separar dentro de esta noción de "necesidad", la componente relativa a su posible utilidad práctica y la relativa a su "gratuidad" simbólica.

El propio Figari, en su ensayo "Arte, Estética, Ideal", puntualizaba las dificultades de un análisis de este tipo aplicado al diseño:

"... es tan difícil establecer la línea de separación entre lo superfluo y lo necesario, que sería preciso proceder a una prolija investigación circunstancial para determinar donde acaba lo necesario y comienza lo superfluo" (38).

La practicidad, llega a presentarse así como atributo del objeto, en tanto éste pertenece a un vasto campo de relaciones que adquieren

coherencia y significación socio-cultural a través de ese sentido cosmogónico de clase, que es el "buen gusto".

No obstante, en el caso de muchas de las piezas de mobiliario realizadas en la Escuela durante el año 1916, la "practicidad", se presentaba también bajo la acepción más concreta de "polifuncionalidad" (39). Esta tendencia, que recoge cierta tradición del mueble europeo y más cercanamente de la utilería "práctica" del modo de vida norteamericano, propone conjugar varios destinos de uso en un mismo objeto. Responden a este criterio, entre otras piezas producidas en la Escuela, la "mesa-alacena" - una mesa con depósito inferior cerrado-, la "mesa aparador" - un mueble vertical con tapa frontal, la cual al abrirse oficia como mesa; la "cama-cajone-ra", la "percha-espejo" etc. etc.

Un articulista del diario "El Telégrafo", se refería a uno de estos muebles en los siguientes términos:

"... casi un mero cajón, unas cuantas sillas, no ocupa sitio en el cuarto. Pero lo abrimos y tenemos una mesa para cinco personas; un aparador amplísimo, panera abajo, cristallero, lugar para poner un lindo búcaro. Oh! qué práctico! se admiraba el Ministro inglés, señor Mitchell Innes" (40).

3. No parece ser en la sencillez constructiva ni en el valor práctico, donde Figari pudo haber encontrado los instrumentos específicos para un estilo basado en la origina-

lidad regionalista. En efecto, ambos aspectos ya estaban presentes en los postulados levantados por el movimiento renovador del diseño europeo. A su vez, habían producido los mejores resultados -como ha sido señalado-, en los talleres de mueblería de nuestra Escuela de Artes durante los años 1915 y 16.

El interés se manifiesta entonces, en la innovación formal de los pequeños objetos concebida tras la introducción de nuevos criterios decorativos. En efecto, gran parte de los objetos de metal y cerámica, fueron como se verá los más representativos (aunque no por eso menos contradictorios como diseño), portadores de una nueva aspiración regionalista y americanista, sustentada en sus peculiaridades formales y expresivas.

Figari propone en su Plan de 1917:

"... debemos construir y decorar con un criterio autónomo, capaz no sólo de emanciparse de las sugerencias del extranjero en todo aquello que no nos convenga, sino también de comprender y magnificar su ambiente natural, así como las tradiciones y reliquias americanas".

Comenzó a ensayarse así dentro de la Escuela un diseño "americanista", basado principalmente en determinados criterios ornamentales propios de la utilería indígena, con el propósito de lograr dispositivos estilísticos independientes de los del pasado histórico europeo, y a la vez, capitalizar con un sentido

regionalista la nueva modalidad que estaban adquiriendo las manifestaciones artísticas de los países industrializados: la esquematización y la simplificación geométricas como recursos expresivos.

"A fuerza de confundir la técnica ampulosa, fastuosa, con el arte y con lo bello -decía Figari en 1917- los países del Viejo Mundo han llegado a desvirtuar a menudo el esfuerzo productor, al olvidar su finalidad natural, y sienten allá mismo, en medio de sus maravillas y rebuscamientos, la necesidad de saciar su sed de sinceridad y sencillez, nostálgicos de primitivismo" (41).

4. La definición de "Arte" dada por Figari en 1912 considerándolo "ingenio en acción", resulta válida también para el campo de la industria: "Si la industria implica, como todo arte -dice en 1917- una manifestación del ingenio, lo juicioso es aplicarnos a cultivar el ingenio, a fin de que la producción industrial sea de la mejor calidad posible" (42). Son múltiples las formas en las que se manifiesta el espíritu inventivo en las piezas producidas en la Escuela en ese período. En su editorial del 12 de marzo de 1916, decía el diario "El Telégrafo": "... la ingeniosidad alcanza a la misma materialidad de la construcción existiendo en la exposición muebles de formas nuevas con comodidades de las que carecen los modelos conocidos".

Sin embargo, la practicidad, la simplicidad, o el secundarismo decorativo, no constituyeron las únicas

alternativas hacia las que estuvo dirigida aquella "ingeniosidad". En efecto, especialmente en el caso de los talleres de cerámica y metales, es significativa la reiteración con que ese ingenio aparece abocado a la transfiguración ornamental de elementos vegetales, animales e incluso representaciones humanas. Se realizan con este criterio, fruteras y jarras con formas de pájaros, ceniceros con forma de hojas vegetales, un ánfora con forma de lechuzza y hasta se proyecta una lámpara portátil eléctrica con aspecto de "cisne".

En el inventario realizado para el presente estudio, se encuentra que un 20% de las piezas de cerámica representan figuras animales o contienen referencias a la figura humana, en un sentido "naturalista" y descriptivo. Si bien no se cuenta con una completa información de las piezas realizadas en metal, es posible presumir, de acuerdo a croquis realizados para los talleres por Pedro Figari y su hijo, que muchas de ellas fueron pensadas como representación de "rostros" humanos y cabezas o figuras animales (43). Esta "antropomorfosis", puede sobrevenir en parte como una consecuencia del vacío estilístico creado por la actitud revisionista antihistoricista de Figari; pero en parte también, por influencias diversas del animismo figurativo que caracteriza en buena medida a la cultura indígena americana (44).

La transferencia de elementos del arte indígena, a una práctica de

diseño artesanal inserta en pautas culturales totalmente ajenas a aquellos modelos -como eran las de la sociedad montevideana en 1915- suponía un esfuerzo de reelaboración de los mismos, el cual, ya sea por contradicciones inherentes a la propuesta misma, como por el escaso tiempo disponible para su maduración, quedó lejos de arrojar resultados convincentes en la producción de la Escuela.

Observado desde otro punto de vista, el problema del "ingenio" figurativo, estaba ya presente en las ideas filosóficas sostenidas por Figari en 1912. En efecto, en su doctrina estética, diferencia expresamente un "esteticismo emocional", o "evocatorio", de otro "esteticismo racional" no "idealizador", sino "ideador". Esta es la diferenciación conceptual básica que Figari deja sentada entre la disciplina de las artes liberales, y la disciplina del diseño artesanal o industrial. En este sentido, la ambivalencia funcional por un lado y figurativa por otro, admitida por Figari en muchos de los objetos concebidos en la Escuela bajo su dirección, parece ser tributaria de un intento por recomponer esa dualidad, afirmando la presencia de una operación "racional" en el cumplimiento de requisitos técnico-utilitarios por parte del objeto, y de una operación "evocatoria" en la medida de su referencia a seres o cosas de la realidad natural:

"¿Por qué no ir preparando -se preguntaba Figari- nuestro bagage evocatorio dentro de los elementos

de nuestro espléndido ambiente natural?" (45).

2. La derrota política del modelo de Figari

La gestión de Figari, principalmente entre 1910 y 1917, estuvo caracterizada por una indeclinable tenacidad personal; pero, a la vez, por un notorio aislamiento en el terreno político y cultural. En un apéndice de su Plan General de 1917, menciona una larga lista de casi ciento cincuenta nombres de figuras destacadas de la política, de la enseñanza y de círculos profesionales e intelectuales que le hicieron llegar sus alentadores adhesiones por la obra realizada en la Escuela de Artes.

No obstante, este presunto respaldo a sus reformas no daba lugar a un clima nacional capaz de proyectarlas social y políticamente. En efecto, la gestión de Figari se vio enfrentada a un cambio de orientación en las esferas políticas, a una desembozada oposición del más fuerte sector industrial, y a una falta de coherencia socio-cultural en las expectativas de los diluidos sectores medios y bajos, con los que debió contar para iniciar su proyecto de cultura industrial.

En este cuadro, la derrota de Figari tuvo un significado fundamentalmente político. Ella comienza mucho antes que se produjera su alejamiento de la Escuela en abril de 1917: se incubaba en el propio clima

de aislamiento y reticencia con que los poderes públicos "balconearon" su obra reformadora, al tiempo que una serie de hechos marcaban el paso hacia un ejercicio más directo del poder político por parte de los principales industriales: la aprobación de la Ley de Enseñanza Industrial el 12 de julio de 1916, la derrota colegialista del 30 de julio, y el mensaje conocido como el "Alto de Viera" del 13 de agosto.

El primero de estos hechos, no conlleva necesariamente un resultado negativo hacia los propósitos impulsados por Figari. Se trataba fundamentalmente de un instrumento capaz de extender democráticamente la enseñanza de "las ciencias, artes y oficios en sus aplicaciones a la industria" (46), procurando el apoyo de instituciones y establecimientos industriales ya creados, tanto privados como estatales. El propio Figari había dicho en 1917:

"La ley dictada sobre enseñanza industrial puede ser el paso quizá más fundamentalmente proficuo de los que se encaminan al engrandecimiento nacional. Pero, como siempre, esto dependerá de la forma en que se la cumpla" (47).

Los otros dos hechos señalados antes, se inscriben en un momento crucial de la correlación de fuerzas políticas y sociales actuantes, y resultan como tales, indicadores de la magnitud del freno aplicado a la escalada reformista de José Baille. Esto trajo aparejado la inhibición de todas las iniciativas progresivas a

distinto nivel, y la retracción del consenso social hacia pautas de valoración más conservadoras.

La tendencia a acentuar el carácter de la enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios como subsidiaria respecto a las aspiraciones del sector industrial, consolida un paso significativo cuando en 1913, dicha institución es trasladada de la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, a la del Ministerio de Industrias, naturalmente más sensible a las presiones ejercidas por aquél sector.

En 1914, a su vez, se crea la Cámara de Industrias, uno de cuyos expresos propósitos es actuar como grupo de presión ante los poderes públicos (48), y entre 1915 y 1916 se instrumentan los arbitrios legales para dar una nueva forma orgánica a la enseñanza industrial en todo el país.

Ya con el Consejo de Patronato de la Escuela nombrado en 1910, se habían incorporado a ella miembros elegidos "preferentemente entre industriales y comerciantes" (49). Esa primer integración fue variando en el tiempo: el propio Pedro Cosío, que había respaldado la gestión del Consejo en sus primeros años, se retira en 1913 al ocupar el cargo de Ministro de Hacienda. Lo cierto es que al llegar el año 1915, dicho Consejo era ya un organismo sensiblemente debilitado en su autoridad frente al Poder Ejecutivo, como lo confirma el hecho de que este último haya decidido la no recontractación

de Thomas Cadilhat, a pesar del incondicional apoyo que le prestó públicamente hasta último momento el Consejo de Administración. Tal es así, que puede presumirse que los integrantes de este cuerpo hayan disuelto su actuación a poco de iniciarse el interinato de Pedro Figari.

El 14 de abril de 1917 en cambio, asume sus funciones un flamante Consejo Superior de Enseñanza Industrial (instituido por la ley de 1916), integrado en su mayoría por fuertes industriales, y en buena parte, por miembros incluso del cuerpo directivo de la Cámara de Industrias.

Quien accede como nuevo Presidente del Consejo Superior, el Dr. Luis Caviglia, había sido hasta el año anterior Presidente de la Cámara de Industrias, desempeñando en ese momento un cargo como vocal. Otro integrante del Consejo de la Escuela, el Sr. Alberto Voulminot, industrial metalúrgico y barraquero, integraba también la Comisión Fiscal de la Cámara de Industrias, y el Sr. Guillermo Barreiro, miembro del nuevo Consejo, cumplía el cargo de Secretario de la Cámara en el año 1917.

Este Consejo Superior, estaba integrado entre otros, además, por Oscar Domenech -un electrotécnico uruguayo que Cosío "trajo" de Buenos Aires en 1912-; por Alfredo Samonati -maestro e inspector de la enseñanza media, había sido comisionado por Batlle a Norteamérica para informarse sobre la enseñanza

industrial; y por Angel Goslino, principal asesor técnico del Instituto de Química Industrial creado a instancias del Gobierno.

La integración del nuevo Consejo Superior de Enseñanza Industrial, 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.

"La composición del Consejo - dice Luis Caviglia en su discurso inaugural del 14 de abril- es ya una garantía que la materia podrá ser examinada en sus múltiples aspectos, desde que la integran industriales conocedores prácticos del medio en que puede dar resultados la enseñanza, y de las necesidades y deficiencias que ésta debe suplir (...). La química, rama del saber que ha revolucionado la industria moderna se halla (también) representada en este Consejo por un especialista en sus recientes aplicaciones a las actividades industriales" (50).

El humanitarismo implícito en el modelo batllista puso de relieve determinadas expectativas de movilidad social: "Esta ha sido -decía Pedro Cosío en 1910- nuestra convicción más profunda de siempre: la instrucción amplia del obrero, la cultura del obrero, es la demostración verdaderamente positiva de amor al hombre de trabajo que puede ser patrocinada por los poderes públicos. Fuera de esto, las le-

yes más o menos pietistas no hacen sino afirmar implícitamente la permanencia inmutable de la condición inferior del trabajador, la desesperanza de su emancipación económica".

La "emancipación económica" promovida por el modelo industrialista reposaba, como fue señalado, en una movilidad dentro del marco de las jerarquías previstas en los cuadros técnicos y de dirección empresarial.

Por su parte en cambio, la "emancipación" social de algún modo involucrada en el modelo de Figari, no estaba planteada como una carrera de obstáculos dentro de destinos laborales predeterminados. ¿De quién se emanciparía el pequeño industrial y el artesano capaz de elaborar "artísticamente" las materias primas nacionales? ¿De las pequeñas industrias o aún de las mayores, que no escalimaban esperanzas de convertir en una coyuntura favorable para sus mercados el problema mundial creado por la guerra europea? Figari pone énfasis en un tipo específico de emancipación: la cultural, llamada a invertir los términos de una cultura descaracterizada y de imitación, por otra capaz de otorgar identidad y coherencia a la producción, basada en procedimientos racionales y en criterios de fuente regional. El correlato social de esta nueva cultura sería la formación de una clase media independiente de la gran empresa, privada o estatal: "La propia instrucción industrial -escribe

Figari en 1918- no debe iniciarse (y mucho menos en estos países) por el conocimiento de la manipulación de las industrias usuales, sino desarrollando la industriosisidad del alumno, lo que, al preparar su conciencia productora, lo habilita para intervenir con criterio en esas mismas industrias, y lo dispone así a las iniciativas. De este modo puede obtenerse el artesano competente para arbitrar en cualquier emergencia, mientras que del otro modo se produce el operario autómatá, destinado a las mil formas de esclavización que inspira el afán de lucro de los empresarios".

En 1917 ya no había lugar, en los hechos, para los "líricos" propósitos de Figari de comenzar por la "cultura industrial" antes que por el "cultivo de industrias". Sus dos años de experiencias al frente de la Escuela de Artes, se convierten en un paréntesis sin continuidad histórica, ya que dicha experiencia no constituyó -a diferencia de la enseñanza precedente y de la que la procedió- una mera instancia educacional destinada a perpetuar las pautas culturales predominantes del sistema, sino por el contrario, pretendió proporcionar una instancia creativa y descolonizadora (aún cuando inmadura en sus resultados de diseño), generadora en el alumno de criterios propios, y ubicada en la difícil perspectiva de una identidad para la producción nacional.

Cuando en junio de 1915, Luis Caviglia promueve un vasto proyecto para el Instituto de Química Indus-

trial, se refiere en los siguientes términos a la "utopía" de Figari:

"No perseguimos el desarrollo de un plan general tan vasto como el indicado por el doctor Figari (51), plan que por su extensión no puede producir efectos intensos inmediatos que permitan sacar partido de la crisis que paraliza la industria competidora europea (...). Tampoco encararemos la faz nacional del problema en la elevada finalidad social que le atribuye noblemente el doctor Figari, sino que descendemos a tratar la parte material, preocupándose sólo de las industrias ya establecidas..." (52).

Un propósito perseguido por los industriales y por los profesionales vinculados a ellos, desde los albores de este siglo, había sido la formulación de una enseñanza dirigida a la formación de cuadros técnicos intermedios y superiores para la industria. También la "arquitectura", como disciplina del quehacer social, reivindicó para sí (en tanto se asumía como un "arte industrial" en sus aspectos constructivos, compatible con su descendencia de las Bellas Artes en sus aspectos intelectivos) la necesidad de contar con cuadros técnicos intermedios a su servicio.

Ninguna de estas circunstancias fue, como ya se vió, particularmente atendida en el modelo culturalista (53) propugnado por Figari, especialmente durante su ejercicio en la Escuela de Artes. Por esta razón, cuando la Facultad de Arquitectura debió elaborar un informe sobre la gestión de Figari, hizo cons-

tar en él severas críticas, que ponían claramente de manifiesto ese divorcio institucional:

"Considerando el porvenir del Arte Nacional, no es posible tener dos modos distintos de pensar, porque los obreros de arte formados en la Escuela Industrial serán los colaboradores de los arquitectos nacionales". Y sosteniendo en sus afirmaciones, precisamente aquéllos puntos de vista que Figari había combatido duramente, agregaba:

"Se debe insistir sobre la técnica de cada oficio, porque es más importante formar buenos obreros que crear modelos..." con lo que se mostraba a su vez, una evidente molestia ante las propuestas autónomas de diseño -especialmente los "modelos" de mobiliario- producidas en la Escuela de Artes. Y continuaba:

"Crear un arte nacional es una aspiración que si fuera posible realizar sería seguramente muy conveniente, pero no hay que precipitarse queriendo formar un arte anacrónico e incoherente..."

La restauración conservadora experimentada a nivel socio-político, fortaleció las defensas sobre determinadas prácticas sociales, consideradas poco menos que inherentes a la idiosincrasia uruguaya. Entre ellas, la práctica del lujo y del consumo suntuario en objetos domésticos de estilos ostentosos. Sobre este punto, vuelve a insistir el citado informe de la Facultad de

Arquitectura al referirse a la obra de Figari:

"Es posible que llegue un día, en que el lujo sea completamente abandonado y que sea completamente rechazada cualquier manifestación en ese sentido, pero actualmente no podemos adelantar ni cambiar nuestro modo de vivir y estamos obligados a admitir como necesaria la variedad de la producción, y no especializarnos en una sola escuela, solamente en lo sencillo y lo rudimentario" (54).

Todo esto contribuye a presumir que a fines de 1917 la obra impulsada por Figari no había conseguido una respuesta alentadora por parte de los principales centros de acción cultural. Solamente en el Círculo de Bellas Artes se había alzado una voz haciendo una fundamentada apología de su pensamiento regionalista: la del arquitecto Carlos Herrera Mac Lean (55).

El resultado del reencauzamiento de los valores culturales por sendas más conservadoras, fue entre otros, la retracción de la actividad artística y la industrial por caminos separados desde el punto de vista de sus respectivas enseñanzas y valoraciones críticas, rompiendo en los hechos la unidad conceptual que había propuesto para ellas el modelo de Figari, y que había sido una incipiente realidad al empezar el siglo. En efecto, es así que "lo artístico" queda reducido desde 1918 en la Escuela Industrial a ciertos talleres dedicados a la

producción de objetos domésticos (fundamentalmente frecuentados por población femenina), mientras que el resto de la enseñanza de ese centro volcó sus esfuerzos a las ramas de las industrias químicas y electromecánicas (56).

Por su parte, actuando en el mismo sentido, el Círculo de Bellas Artes había dejado ya en 1918 la enseñanza a obreros y artesanos, dedicando todos sus esfuerzos a la formación de pintores y escultores, quedando así restablecida en los hechos la dicotomía socio-cultural, por la que se jerarquizaban de modo diferente el trabajo fundamentalmente manual (oficios prácticos o artesanales) del predominantemente intelectual (artístico doctrinario).

El modelo de Figari careció también de ciertas condiciones socio-culturales favorables para alcanzar al menos, el apoyo de sectores dispuestos a expresar sus expectativas colectivas, a través de la producción artesanal. La Universidad desempeñaba su rol en un ámbito relativamente selecto y profesionalista, y la Escuela de Artes y Oficios (más tarde "Escuela Industrial") no llegaba a tener una incidencia cultural significativa, aún después de la ley de 1916. No debe sin embargo por eso desestimarse la enseñanza artesanal divulgada por esta Escuela en la década del veinte, periodo en el cual pueden llegar a considerarse alcanzados muchos de los propósitos perseguidos años antes por Figari, especialmente los

relativos a una madurez y autenticidad creativa de las "artes decorativas".

Hay un aspecto que cabe destacar en el planteo de Figari: su americanismo. No ya por el hecho de haber recurrido al arte indígena americano para nutrir las posibilidades recreativas del diseño ornamental -cosa que constituye, en el contexto en que tuvo lugar, una decisión olvidable-, sino por el hecho de haber concebido el fenómeno de la industrialización, como un fenómeno de "regionalización" económica y cultural de los países latinoamericanos. La regionalización cultural propugnada por Figari, estaba alentada en el mismo clima americanista en que Rodó gestó su pensamiento y su labor literaria. Pero mientras Figari no buscaba la identidad cultural en otra parte que no fuera el propio carácter "autóctono" de la práctica industrial (más intensa en calidades y valores culturales que extensa en cantidad y despliegue tecnológico), Rodó proclamaba la distinción entre lo espiritual y lo práctico en la cultura, buscando la identidad americana en la síntesis de sus valores espirituales forjados en el siglo diecinueve:

"Es verdad -decía Rodó refiriéndose a los americanos del Norte- que vosotros tenéis más riqueza económica, más orden político, más energía práctica, más poder ante el mundo; pero nosotros poseemos en más alto grado, y queremos depurar y acrecentar, aquellas virtudes espi-

rituales de la cultura que son la verdadera y superior finalidad del hombre, y que constituyen la herencia preciosa de nuestra tradición humanista" (57).

La concepción humanista burguesa de la cultura profesada por Figari, quizá haya tenido como doctrina filosófica y categoría antropológica, una expresión prematura en 1915, dado que no aparecen las circunstancias histórico-sociales capaces de otorgarles viabilidad. No obstante la adversidad de este contexto, Figari forjó su utopía en una tenaz fe en el Hombre, como productor -material e intelectual- en ese "hombre" individual con criterio propio, integrante de una estructura de producción cuyos valores culturales y prerrogativas sociales las concibió sin embargo, compatibles con el modelo propietario y competitivo del capitalismo industrial.

El sagrado individualismo que irradiaba su sentido spenceriano de la vida, no era incompatible sin embargo con el ejercicio de la solidaridad que emanaba de su proyecto humanista. Una vez más, aparece como un gran conciliador: "(Debemos) educar para la vida solidaria, en la inteligencia de que esta orientación, es la más provechosa y trascendente para los destinos humanos (...). Si algo hay que eludir en la tarea educacional, es el peligro de la explotación del hombre por el hombre: mácula y rémora que obstaculizan la plena vida social y la prosperidad colectiva" (58).

El pensamiento "lírico" de Figari, constituye en cierto aspecto una prolongación del romanticismo social inglés, que forjaron, entre otras, las ideas del pionero Ruskin en el siglo pasado (59). El concepto sobre la "industria" expuesto por Figari a partir de 1910 estaba cargado de significación humanista. Sus deseos de reorientar la producción hacia el arte esperaban ver "...el arte incorporado (...) a todo objeto, a todo utensillo (...), a toda persona". Por este camino, se proponía incluso la autorrealización del entorno doméstico por parte de la propia familia, esperándose de ello la nivelación de las pautas estéticas del "gusto".

Es una carta que dirigiera al argentino Clemente Onelli, el mismo mes de su renuncia a la Escuela en 1917, admitida las dificultades de su propósito:

"Comprendo que es difícil que estos pueblos, se emancipen de las sugerencias seductoras de las civilizaciones brillantes ya plasmadas, para decidirse a plasmar una civilización propia".....

"Yo creo que surgirán como hongos después de una lluvia otoñal, los hombres capaces de comprender las ventajas de un ambiente industrial, conciente y hábil (...) y si no creyera así, tendría que pensar que todos los signos de inteligencia de estas razas sudamericanas son falsos, como el brillo del latón" (60).

Notas

- (1) Publicado por la Revista de la Unión Industrial Uruguaya Nº 197 del 29 de febrero de 1912. En la misma Revista, del 31 de mayo, se publica el informe de la Comisión de Instrucción Pública que aprueba dicho proyecto en las palabras del miembro informante don Alberto Zorrilla.
- (2) Memoria -informe presentada por la Comisión Directiva del Círculo de Bellas Artes en el año 1909. Archivo del Círculo de Bellas Artes - Carpeta de documentos.
- (3) Fundamentación del Proyecto de Ley realizado en febrero de 1912 por Pedro Cosío. Revista de la Unión Industrial Uruguaya Nº 197, pág. 3060.
- (4) Estos cursos se inauguraron con la asistencia de veinte alumnos, diez de la Escuela de Artes y Oficios, y diez del Círculo de Bellas Artes. La asistencia de estos últimos podía ser optativa ya que en el Círculo existía un curso similar. Las clases funcionaron en el local de la "Capilla de los Ejercicios" en la calle Maciel 1364.
- (5) Publicado por "La Razón", Sección de la Campaña, el 21 de mayo de 1915.
- (6) Por esa fecha, aparecieron en el diario El Día, sendos artículos donde se publicaban opiniones del profesor Alfredo Samonati acerca de la encrucijada en que se encontraba la Enseñanza Industrial. En el diario El Día del 5 de julio de 1915, se propone explícitamente la candidatura de Alfredo Samonati a la dirección de la Escuela en un artículo firmado por A. Cendón.
A grandes rasgos, la cronología de hechos que marcan hitos en el proceso que lleva a Figari a la Dirección de la Escuela en 1915, es el siguiente:
- Febrero 1915 - Proyecto del Dr. Justo Jiménez de Aréchaga sobre reforma de la Enseñanza Industrial.
- Marzo 1915 - Figari eleva al Presidente Viera su Memorandum Provisional. "Lo que debe hacerse".
- Abril y Mayo 1915 - Aparecen artículos

periodísticos de Pedro Figari sobre el tema.

- Mayo 1915 - Cadilhac, que ve el término de su contrato, elabora un informe que publica el Ministerio de Industrias con el título: "La Escuela Nacional de Artes y Oficios: sus programas, sus fines y sus métodos".
 - Junio 1915 - El Poder Ejecutivo resuelve no renovar el contrato de T. Cadilhac, pese a las solicitudes que en ese sentido elevan los integrantes del Consejo de Patronato.
 - Julio 1915 - Entrevistas periodísticas a Alfredo Samonati, quien se muestra de acuerdo con el proyecto de ley a punto de remitirse a la Asamblea General sobre reorganización de la Enseñanza Industrial.
El día 26, se remite a la Asamblea el Proyecto de Ley, firmado por el Pte. Viera, y su Ministro de Industrias Dr. Amézaga.
 - Agosto 1915 - (día 13) - Asume como Director Interino de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, el doctor Pedro Figari.
- (7) Si bien Figari "suprimió" el internato - según sus propias palabras expresadas en el informe "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes" publicado en 1917- éste régimen recién caduca oficialmente con la ley del 12 de julio de 1916.
 - (8) El Siglo - 20 de marzo de 1918.
 - (9) Documento elaborado en la Escuela en 1916 y dirigido a los maestros de enseñanza general y técnica. Si bien este documento no aparece firmado por Figari, la tónica normativa del mismo, y el contenido de las ideas allí vertidas, lo señalan incontestablemente como su autor. (Archivo y Museo Histórico de la U.T.U. - Carpeta correspondiente al período de Pedro Figari).
 - (10) Prefacio a una publicación en la que se transcriben opiniones de elogio hacia el "Plan de Enseñanza Industrial" de Figari, vertidas por algunas figuras relevantes de la sociedad montevideana (mayo de 1917).
 - (11) Esta cuota alcanzaba la suma de doce pesos cincuenta, según el testimonio de uno de sus alumnos: el Sr. Esteban

- Vicente (entrevista agosto de 1984).
- (12) Estos integrantes eran: el Sr. Eugenio Legrand, el Dr. Alfredo Perrin, el Ing. Arturo Rodríguez, el Ing. Carlos Bonasso, el Ing. Luis Guillot, el Dr. Eduardo Jimenez de Aréchaga, el Dr. Ricardo Vecino, el Dr. Carlos Percovich, el Dr. Ildelfonso García Acavedo, y el Dr. Tomás Barbato.
- (13) La última de las Actas registradas y conservadas en el Archivo y Museo Histórico de la U.T.U. es la N° 199 del 15 de diciembre de 1915.
- (14) Presumiblemente, los colaboradores más estrechos de Figari fueron su hijo Juan Carlos y el pintor Vicente Puig.
- (15) Se refiere al régimen de enseñanza rutinaria, sistematizada en una serie de ejercicios preestablecidos, practicada por Cadilhac. "Dichos ejercicios -dice Figari- se enunciaban por su número ordinal, no por su nombre siquiera, y la finalidad de los mismos, en algunos talleres por lo menos, no se mencionaba jamás"... "(Esos ejercicios) constituían un modo sistemático de inutilizar la materia prima". (De "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes").
- (16) Pedro Figari "Lo que era y lo que es la Escuela de Artes". Clásicos Uruguayos Vol. 81. Educación y Arte, pág. 73.
- (17) Las clases bajo la dirección de Figari se inician en agosto de 1915, y culminan en diciembre de 1916, produciéndose su renuncia en abril de 1917.
- (18) Esta Exposición se mantuvo durante casi un año, culminando en una subasta pública realizada por "Gomensoro y Castells" entre los días 10 y 13 de diciembre de 1917.
- (19) El aspecto económico y administrativo aparece aludido en algunas críticas realizadas a la actuación de Figari, particularmente en el propio Consejo Superior de Enseñanza Industrial. En efecto, un informe registrado en Actas en el año 1917, señala que muchas de las piezas producidas en el rubro de mueblería, resultaron altamente onerosas, por haberse contratado para participar en su ejecución, artesanos externos a la institución. (Estos hechos no han podido ser comprobados con otro tipo de documentación). Si se supone que la aspiración a una "cultura productora propia", exige la adopción de criterios claros para su enseñanza y adopción de modelos, sobre todo en cuanto a procedimientos ejecutivos, análisis de mercado, estudio económico, etc., ninguno de los documentos consultados arroja luz sobre la medida y la manera en que esos aspectos pudieron haber sido contemplados. Por su parte, el análisis del aspecto pedagógico, requeriría poder determinar en qué medida fue realmente alentada y consumada la participación creativa del alumno en el proceso de proyección y realización de los objetos.
- (20) Nota enviada por Figari al Ministerio de Industrias en el mes de enero de 1917. Copiador del período 1916-17. Archivo y Museo Histórico de la U.T.U.
- (21) Pedro Figari. Programa para la Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios - 1910. "Educación y Arte". Vol. 81 Clásicos Uruguayos, pág. 17.
- (22) Acta 196 - 28 de agosto de 1915. Archivo y Museo Histórico de la U.T.U.
- (23) P. Figari. "Orientaciones de la Escuela" - Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios" 1910. "Educación y Arte", pág. 41.
- (24) Pedro Figari, Plan General de Reorganización de la Enseñanza Industrial. 1917. "Educación y Arte" pág. 99.
- (25) "El Telégrafo" - 19 de marzo de 1917.
- (26) "Aqui, por consiguiente, (dicen Barrán y Nahum) el nacionalismo debía incluir, paradójicamente, cierta dosis de admiración y respeto por lo extranjero, ya que lo foráneo formaba parte del sistema de valores que delinea "lo nacional", ("Battle, los Estancieros y el Impeno Británico" - Ed. de la Banda Oriental 1983- Tomo IV pág. 150).
- (27) Pedro Figari, Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial - 1917. "Educación y Arte" pág. 108.
- (28) Así llamó Figari a la Escuela de Artes y Oficios durante su Dirección. El logotipo exagonal que caracterizaba los objetos en ella producidos, llevaba escrita la siguiente leyenda: "Dirección General de la Enseñanza Industrial". Escuela de

- Artes.
- (29) Este inventario, se obtuvo en los archivos de la casa de remates "Gomensoro y Castells" y en él, fue posible establecer una somera descripción de los objetos, así como los apellidos de las familias compradoras.
- (30) Fotografías obtenidas por gentileza de la familia Del Castillo-Figari, así como el hijo del pintor, Pedro Figari (año 1983-84).
- (31) Se trata de objetos conservados por su hijo Pedro y por la familia Del Castillo Figari (1983).
- (32) Los talleres de carpintería y de fundición, realizaron también otro tipo de piezas, de "Obra Blanca" el primero y de "Mecánica" el segundo.
- (33) En el mes de marzo de 1917, entran al país veinticinco rollizos de madera dura procedentes de Posadas (Misiones) por vía Corrientes, que habían sido solicitados por Figari en 1916 (Notas de Archivo y Museo Histórico de UTU -1915-16-17).
- El profesor del taller de carpintería y muebles rústicos era Cándido Bernal, y el de mueblería y taracea Mario Vergano. Este último, docente también durante el período de Cadilhat, fue sustituido por Figari el 4 de abril de 1916, poniendo en su lugar, al Sr. Roberto Parente (Archivo y Museo de UTU).
- (34) "El Telégrafo" -10 de enero de 1917.
- (35) Jean Baudrillard. "La moral de los objetos. Función -signo y lógica de Clase". Editorial "Tiempo Contemporáneo" 1974, pág. 52.
- (36) Jean Baudrillard. Op. cit.
- (37) Nota firmada por Figari en enero 20 de 1916 (Archivo y Museo Histórico de la UTU).
- (38) Pedro Figari, "Arte, Estética, Ideal" - Colección Clásicos uruguayos Vol. 31 - Tomo II, pág. 69 (Pr. Edición. Imprenta Artística Juan Dornaleche" Montevideo 1912).
- (39) Se trata principalmente de los llamados "muebles rústicos" del Taller de Cándido Bernal.
- (40) "El Telégrafo" 12 de enero de 1917.
- El Diplomático inglés Mitchell Innes, un personaje atípico en la familia social de la diplomacia, era un incondicional admirador de la obra de Figari en la Escuela, y llegó a comprar directamente en 1916 un juego de comedor realizado en esa institución, el cual fue trasladado luego, para Inglaterra.
- (41) Pedro Figari. "Plan General de Organización de la Escuela Industrial" 1917. "Educación y Arte", pág. 107.
- (42) Op. cit., pág. 103.
- (43) Esta obsesión figurativa en el diseño de objetos de uso, no es, ni mucho menos, una actitud privativa de la Escuela en ese período, ya que se encuentra por un lado en gran parte de la tradición de arte popular europeo e indígena americano; pero por otro lado, está presente también en la tradición del bibelot burgués del siglo diecinueve.
- Este tipo de solución formal aplicada a los objetos, parece satisfacerse con la doble determinación que le otorga por un lado su función utilitaria, y por otro su carácter alegórico-representativo.
- (44) En el año 1916, once alumnos de la Escuela se trasladan a la ciudad de Buenos Aires y La Plata, para observar en sus museos, ejemplares auténticos de la utería indígena sudamericana.
- (45) P. Figari, "Plan General de Organización de la Escuela Industrial" 1917. "Educación y Arte" pág. 110.
- (46) Ley del 12 de julio de 1916, Capítulo I, artículo 1º. "De la Enseñanza Industrial".
- (47) "No es la escuela, sino el maestro quien enseña": Pedro Figari. Plan General de 1917, obra citada, pág. 119.
- (48) Ver Danilo Astori. "Los industriales y la tecnología en el Uruguay". F.C.U. (págs. 7 a 10).
- (49) Revista U.I.U. marzo 31 de 1910.
- (50) Libro de Actas - Acta Nº 1 -14 de abril de 1917- Archivo y Museo Histórico de la U.T.U.
- (51) Se refiere al que Figari expusiera en su célebre reportaje del diario "La Razón" (ver nota Nº 5).
- (52) Revista de la Unión Industrial Uruguaya -30 de junio de 1915.
- (53) El término "culturalista", no tiene aquí un sentido elitista y formalista (algo despectivo) como el que le asigna Ruben

Yáñez en su "Cultura y Liberación" (el de "una cultura que reparó fundamentalmente en el "qué" y sólo ocasionalmente en el "por qué" y en el "para qué"); sino que, al contrario, pretende enfatizar los contenidos humanistas -críticos y creativos- que Figari atribuía a la naturaleza práctica de la producción industrial.

- (54) El citado informe de la Facultad de Arquitectura, al cual pertenecen los textos transcritos, fue redactado por una comisión expresamente formada para ese fin, luego de que el Consejo Superior de Enseñanza Industrial enviara en agosto de 1917 una solicitud de informes sobre la gestión de Figari, al Círculo de Bellas Artes, Facultad de Arquitectura y Facultad de Ingeniería.
- (55) Una comisión especial, que el Círculo había designado para elaborar su propio informe se dividió en dos, existiendo por lo tanto un informe de la Comisión "en mayoría" (firmado por José Belloni y Fernández Saldaña) y otro "en minoría" que firma solamente Herrera Mac Lean. El primero se muestra discretamente tolerante con la obra expuesta, aunque manifiesta su crítica al "exclusivismo y la novedad" de muchos de esos objetos; el segundo hace un resumen de los logros obtenidos por Figari en sus dos años de actuación, y se muestra ferviente partidario de la "recreación" de motivos indígenas en el arte decorativo regional.
- (56) El propio diario "El Telégrafo", que había brindado amplio apoyo periodístico a la obra de Figari, reconocía en su número del 2 de agosto de 1917, que sin profesorado competente en materia industrial, el obrero "podrá conseguir un perfeccionamiento en la manera de (...) desarrollar el espíritu propio de inventiva (...) y aún llegar si posela sentido estético a realizar labores artísticas, pero de eso, a poder ser un propulsor de la industria, de esa industria universal e indispensable en todos los países, va considerable distancia".
- (57) Citado por A. Zum Felde, en "Proceso intelectual del Uruguay".
- (58) Pedro Figari "Enseñanza Industrial",

1918 (publicado en 1919), págs. 116 y 716 -"Educación y Arte".

- (59) El hecho de que Figari tuvo contacto directo con la obra publicada de John Ruskin, lo consignan las reiteradas alusiones a este pionero del romanticismo crítico inglés, que realiza en escritos y conferencias.
- (60) "El Telégrafo" -12 de abril de 1917.

Agradecimientos: La presente investigación, realizada entre los años 1982 y 1984, pudo llevarse a cabo gracias a la colaboración, entre otros, del Sr. Pedro Figari Castro y de la Sra. Lucila Figari de Del Castillo (hijo y nieta, respectivamente, del Dr. Pedro Figari); del Sr. Plinio Torres, Director del Archivo y Museo Histórico de la Universidad del Trabajo; así como del Sr. Juan Gomensoro, quien permitió el acceso a los archivos de los remates de "Gomensoro y Castells" registrados entre los años 1917 y 1918. □