

# Innovar desde la tradición: el caso Figari

## Pablo Thiago Rocca

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC)

Universidad de la República Oriental del Uruguay

---

### Resumen

Entre los años 1915 y 1917 Pedro Figari es designado director provisional de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. A través de la creación de nuevos programas Figari modifica y amplía las curricula formativa de las llamadas “artes industriales”. Al mismo tiempo, introduce innovaciones en los criterios de producción que llevan a la práctica el ideario estético-filosófico en parte anticipado en su célebre ensayo **Arte, Estética, Ideal** de 1912. La búsqueda de una lógica nativista e integradora de la producción lo conducirá al empleo de tecnología y materia prima local y a la construcción de referentes iconográficos basados en la flora y fauna autóctonas.

Pero las modificaciones más profundas de su mandato, que hacen de este un caso pionero para las vinculaciones entre arte, educación y tecnología en nuestro medio, se encuentran relacionadas a la dignificación del obrero-artesano y a la valorización de su conocimiento e inventiva como eje central de la producción.

La desaprobación 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. ¿Cuál es el motivo de este aparente fracaso en el primer intento sistemático a nivel nacional de “llevar el arte a la industria”? ¿La imposibilidad de cumplir con los requisitos de una producción standard de objetos industriales? ¿La dimensión utópica de su pensamiento americanista? ¿La resistencia de ciertos sectores políticos que veían su programa potencialmente competitivo al modelo industrial imperante? La revisión de estas y otras cuestiones relacionadas al caso Figari aportará elementos para repensar el lugar del conocimiento en la producción nacional y el difícil casamiento entre las teorías estéticas y las prácticas tecnológicas.

### Introducción

La figura de Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938), tan compleja y vasta en derroteros de vida y de conocimiento, ha adquirido, finalmente, una estatura acorde a sus grandes proyectos de trascendencia humanista. En la última década han aparecido una serie de estudios que hacen posible el acercamiento a las muchas facetas públicas del hombre y que permiten la más cabal apreciación de su extenso legado.<sup>1</sup> Figari destacó primero como novel abogado en un caso de implicancias políticas, el “crimen de la calle Chaná” (1895-1896), donde un joven alférez fuera falsamente inculcado –y en los detalles de tal falsedad se apoyará la defensa de oficio- del asesinato de un joven militante nacionalista.<sup>2</sup> Será también diputado por el Partido Colorado (1900-1905), co-director y fundador del periódico “El deber” y Presidente del Ateneo de Montevideo (1903-1909).

En 1903 y 1905 sobresale como jurista con una serie de artículos periodísticos y conferencias contra la pena de muerte, siendo determinante su influencia para la aprobación de la ley abolicionista de 1907. (Figari, 1903 y 1905) Aún le queda tiempo para la concreción de un extenso tratado de estética y filosofía: **Arte, Estética e Ideal** de 1912.<sup>3</sup> Esta obra no tiene el recibimiento público esperado, pero con los antecedentes de varios proyectos de ley y reformas pedagógicas en ciernes, Figari será llamado por la Presidencia de la República para elaborar un programa educativo que atienda las “artes industriales”<sup>4</sup> y fungir como director interino de la Escuela de Artes y Oficios (1915-1917). Por último, renunciando de forma abrupta a las investiduras antedichas, y a partir de los 60 años en el exilio voluntario -primero en Buenos Aires y luego en París- se volcará de lleno a la actividad artística. A la fecha de su muerte, acaecida a los 77 años de edad, había escrito una docena de cuentos, un libro de poesía, una novela utópica, y realizado más de 2000 pinturas.

Este estudio pretende acotarse a un pequeño aunque crucial párrafo de la extensa labor de Figari, a saber, su actuación al frente de la Escuela de Artes y Oficios. En especial, se intentará dar con algunas respuestas referidas al aparente fracaso para traspasar las paredes del taller de enseñanza hacia una producción industrial de alcance masivo. Para ello se revisará la articulación de teorías y experiencias pedagógicas con atención a los procesos productivos y a las mentalidades e imaginarios que los guían. Solamente en esta relación de propósitos y mentalidades se puede considerar al emprendimiento como frustrado, pues los presupuestos figarianos resultarán exitosos a la luz de los acontecimientos postreros, e inclusive en el largo plazo sus axiomas habrán de relucir con una claridad profética.<sup>5</sup>

Una parte importante de la literatura de referencia ha hecho hincapié en que el fracaso de llevar adelante una “cultura práctica industrial” coincide con la renuncia al cargo de director interino, debida a las presiones ejercidas por ciertos sectores de la enseñanza y la política.<sup>6</sup> Se trataría, pues, de un problema fundamentalmente político. Es evidente que no se puede ignorar la relevancia de los intereses creados cuando la desaprobación de su plan de reformas,<sup>7</sup> pero tal circunstancia asoma como la parte más visible de la historia, no la principal ni la más perturbadora. Se revela en Figari una concepción artesanal de los procesos productivos, más que industrial propiamente dicha, y si dichos procesos pueden parecer eficaces bajo actuales perspectivas disciplinarias, por ejemplo, en relación al cuidadoso aprovechamiento de energía y materiales desde una concepción acorde al diseño moderno y a las preocupaciones ambientales, es notorio que no lo parecieron en su tiempo. Se verá que el concepto de la producción “integral” no puede desligarse de ciertos fundamentos estéticos y es el derrumbe de éstos que lo perjudicará sobremanera. El reconocimiento que Figari cosecha como pintor al final de su vida y lejos de su tierra, muy pronto habría opacado este enfoque integrador de arte e industria y retrasado el desvelamiento de sus alcances y limitaciones.

## **I. El concepto de la técnica**

Desde el inicio de su prédica filosófica, la concepción figariana de la técnica marcha a contracorriente del pensamiento local. El racionalismo entusiasta que acompaña al inicio del siglo las exposiciones universales, encuentra en este representante de la generación del 900 un intérprete peculiar.<sup>8</sup> El arte es para Figari un proceso mayor en el que se inscribe la evolución de la vida. Arte y técnica no poseen una diferencia sustancial o epistemológica, sino de grado. Resulta significativo que su mayor ensayo

filosófico comience con un minucioso recuento de las “industrias animales”: “...El castor que construye diques para proteger su vivienda; el ave que arma su nido; la misma hormiga que escarba su cueva y almacena provisiones, denotan aptitudes artísticas.” (Figari, 1960:15).

El autor considera que tales manifestaciones son únicamente distinguibles de las del hombre en tanto formas o estadios de la evolución, pero no en cuanto a sustancia y contenido. Dedicó las diez primeras páginas del libro a este argumento, describe con minuciosidad el arte del “junquero” (*Phleocryptes melanops*) y de otras aves, así como la labor de mamíferos e insectos, en el intento de dar con la “identidad fundamental” que subyace a las artes de los organismos vivos. Por otra parte, declara su indignación ante la posibilidad de discriminar la capacidad artística entre los hombres:

“Hasta se niega la propia calidad artística de la actividad humana. Nuestro envanecimiento nos ha llevado a considerar que sólo es una manifestación digna del calificativo de artística, cuando presenta alguna complejidad o cuando es suntuosa, sin advertir que esto mismo es siempre un valor relativo”. (1960:16).

Pone el ejemplo de las cuevas rupestres de Perigord y Altamira como logros técnicos superiores,<sup>9</sup> para llegar a la conclusión que las grandes manifestaciones del arte de su época, las inferiores de los animales y las del hombre prehistórico, “son *esencialmente idénticas*, vale decir, que son transformaciones y variedades del mismo recurso”. (Figari, 1960: 22).

La diferencia manifiesta con el pensamiento de algunos de sus antecesores y contemporáneos, como por ejemplo el filósofo inglés Herbert Spencer (1820-1903), discrepancia que se inscribe en el fervoroso debate del momento sobre las derivaciones de la filosofía evolucionista, es que Figari no reconoce mérito alguno a la afuncionalidad de las llamadas Bellas Artes, al decorativismo *per se*.

El arte “es un medio universal de acción” y resulta aplicable a las diversas funciones humanas. Más aún, la aplicabilidad es el atributo que define al hecho artístico: “*todo el arte tiende a servir al organismo*” (subrayado de Figari, 1960: 25) El concepto utilitario del arte unifica y da cuerpo a sus ideas sobre la técnica. La necesidad de conquistar una visión integral del hombre lo conduce a despreciar el posible antagonismo de los campos del conocimiento. A diferencia del pensador Le Dantec, para Figari arte y ciencia buscan respuestas en el mismo sentido. Y mientras que la ciencia en palabras de Spencer “se la ha relegado a una condición de cenicienta; y el arte, según Guyau (Marie-Jean Guyau, 1854-1888), cederá su primacía ante la idea”, es decir, ante la ciencia, él considera que:

“no hay ni puede haber rivalidad entre los diversos medios de que nos valemos para atender a nuestras necesidades y aspiraciones, como no puede haberla entre la vista, v. gr. , y el oído. La investigación científica, como la actividad artística, se encaminan igualmente a servir al hombre y a la especie.” (Figari, 1960: 29).

## **II. Las industrias rudimentarias**

Figari desarrolla sus ideas sobre el arte, la educación y la industria a través de una serie de escritos (libros, artículos periodísticos, redacción de proyectos, epístolas) que

aparecen en el transcurso de su prolongada actividad pública. Hay una maduración progresiva de estos tópicos desde la asunción de las categorías artísticas preestablecidas (pintura, estatuaría, la escenografía, etc.) presentes en el discurso para la creación de una Escuela de Bellas Artes del año 1900 (1965a), hasta las complejas elaboraciones de su doctrina regional que, con cierto amargo resabio, expone en Buenos Aires un cuarto de siglo después.<sup>10</sup> Hay, sin embargo, una encadenamiento de ideas que trasvasa toda su labor y la mantiene firme ante el embate de los adversarios: busca generar factores de innovación al amparo de un saber tradicional y artesanal.

Un claro ejemplo de esta postura se presenta en el “*Plan de Cultura práctica industrial*” de 1915 (Figari, 1965d) donde se presta especial atención a las “pequeñas industrias complementarias”, comenzando por “las más sencillas y apropiadas”. El concepto mismo de industria aparece ligado a la capacidad laboriosa del hombre y no necesariamente a un sector de la producción humana. En este Plan, escribe Figari, “deben impulsarse en primer término las industrias más fáciles y más redivivas, así como conviene dar preferente atención a las formas industriales que aprovechen nuestras materias primas.” (Figari, 1965d:59).

El autor parece partir de una observación inmediata de las necesidades locales y no de un estudio de las posibilidades de implementación en entornos sociales complejos, cuando, por ejemplo, hace un llamado general de atención sobre la importancia de las manufacturas femeninas “tanto en la capital como en campaña”, (*ibidem*) sin detenerse en pormenores. Los rubros y materiales son catalogados como “ramas de la producción en sus formas rudimentarias”. En la enumeración de las técnicas tradicionales y materiales de la región que el autor propone impulsar se asiste a un verdadero regodeo discursivo, que se trasluce en una suerte de canto de alabanza a la practicidad. La lista es tan extensa como minuciosa:

“...El cuero: curtido, teñido, repujado, trenzado para aperos, monturas, arreos, látigos, cojines, estuches, carteras valijas, zuecos, y demás formas de calzado, carpetas, encuadernación. Crin, paja esterilla, caña, mimbre, bejuco, bambú, junco, cáñamo, esparto, alambre, etc.: corte, armado, trenzado y tejido para cepillos escobas, esteras, pantallas, parasoles, canastos, cestas, sombreros, muebles...”. (1965d: 59-62)

El completo inventario no deja en manos del azar ningún aspecto de la vida cotidiana. La producción que el autor denomina “rudimentaria”, o sea, artesanal, es capaz de responder a todas las iniciativas y necesidades humanas, ya que ninguna escapa a su fuerte influjo racional:

“Aunque se trate de simples rudimentos de arte industrial y decorativo, debe tenerse presente la conveniencia de encaminar su enseñanza dentro de las sendas más positivamente científicas, en la inteligencia de que estas prácticas elementales servirán asimismo de base angular a las formas ulteriores de producción nacional...” (1965d: 62).

Pero Figari nunca llega a definir con precisión cuáles serían esas “formas ulteriores de producción nacional”, ya que las primeras le bastan para elaborar un discurso abarcador que incluye una crítica contumaz a los usos productivos imperantes. El autor quiere demostrar,

“cómo el orden, la previsión, el aseo y cuidado de la vivienda, son más eficaces y más fundamentales para el esteticismo doméstico, que el boato y la ostentación; (...) cómo puede obtenerse por medio del árbol, la planta y las flores un resultado muy superior al de los nimios arbitrios de afectación así como también las consecuencias beneficiosas que emergen de un ambiente grato...” (1965d: 63).

El planteo estético, basado en el manejo racional de los recursos locales, está presente en este discurso como un fundamento de peso. Para mejorar la vivienda rural sugiere que se utilicen elementos constructivos del país “sin excluir el terrón y la paja” tratando de “conciliar su practicabilidad con su esteticismo”. (1965d: 64). Este “memorándum provisional” termina con una exhortación bastante alejada de los presupuestos nativistas en boga en el Uruguay de la segunda década del siglo XX. En lugar de la mirada preñada de *Belle Epoque* que dirigen los sectores cultos al campo, donde asoma siempre una pauta aristócrata y europeizante, Figari insta a un aprovechamiento discreto de materiales de la región.

Los cambios sugeridos servirían para ejercitar “la mentalidad nacional con criterio propio, y para examinar y satisfacer de igual modo nuestras verdaderas necesidades y conveniencias regionales, en vez de proceder por imitación.” (1965d: 65). Para el pensador leal a la tradición humanista y positivista de su generación, era, además, la oportunidad de dirimir un problema decisivo: “conjuntarse y fecundarse los preceptos materialistas burgueses alentados por el siglo veinte, con los ideales de sublimación a través del arte provenientes del siglo diecinueve.” (Peluffo, 1999: 104).

No se debe atender con ligereza la noción de industria rudimentaria dadas las cifras de producción que implicaron en la corta experiencia de dirección en la Escuela de Artes: en un año y medio se llegó a producir más de dos mil quinientas piezas que fueron exhibidas en los salones durante un año, desde diciembre de 1916 hasta diciembre de 1917. (Peluffo, 1999: 103) Prueba de la relevancia de éstas, son las fotografías que el propio Figari tomó de la exhibición y que han sido reproducidas, amén de otros hallazgos iconográficos relacionados, por los estudiosos del tema (Anastasia, 1994: 186-187 y Peluffo y Flo, 1999:23-27).

### **III. Algunos cambios en la enseñanza y la producción**

Es de destacar la racionalidad de las ideas figarianas en cuanto al aprovechamiento de los recursos humanos y de la materia prima. En “*Lo que era y lo que es la Escuela de Artes*”, (1965e) breve documento que fuera incluido en un apéndice del Plan, [11](#) Figari tiene la ocasión de demostrar la manera en que ha llevado a cabo su proyecto. Anteriormente se había opuesto al “pupillaje” o régimen de internado y a todo aquello que asimile las artes manuales e industriales a las labores de una casa de corrección. (Figari 1965b: 14) Ahora que ha logrado suprimirlo en la Escuela de Artes y Oficios, duplica la población escolar que pasa a integrarse a un régimen mixto, y de los ocho talleres que funcionaban anteriormente pasan a trabajar doce más. El papel de las manufacturas femeninas será notoriamente fomentado, no sólo con la fundación de un nuevo taller de Labores femeninas en octubre de 1916 (Figari, 1965e:83) que trabajó en un conjunto importante de enseres como panneaux decorativos, cortinados, lámparas, faroles, etc.; sino con la integración de las mujeres a las asignaturas no necesariamente consideradas propias del género como Mueblería y Taracea, Alfarería (se ensayaron con unas 30 arcillas nacionales), Vitraux y Composición Decorativa, entre otras.[12](#)

Figari se rebela contra el método de instrucción, “de un rigor tan inconsulto que rayaba en lo arbitrario. Se usaba despóticamente la autoridad de manera altanera y aun brutal, y se abusaba de los castigos para inducir al orden” (1965e:72) y describe las leyendas de los carteles colocados para alertar al alumnado sobre posibles sanciones (“*El que rompa la sierra quedará arrestado*”). Especialmente apunta la falta de coherencia de la enseñanza, la cual, antes de su mandato, se impartía por “ejercicios”, “todos fragmentarios, abstractos” que propendían, en vez de “enseñar a sacar el mejor partido práctico de todo elemento natural” (el subrayado es de Figari) a “un modo sistemático de inutilizar la materia prima”. (1965e:72). El resultado de estos ejercicios se arrojaba o se quemaba y el alumno no veía “una aplicación juiciosa e integral de los materiales de su oficio” (op.cit.73) Estos ejercicios eran señalados por un número ordinal y no por el nombre del alumno y la “finalidad de los mismos, en algunos talleres al menos, no se mencionaban jamás. Las iniciativas del alumno quedaban así por completo ahogadas. Los alumnos *no pensaban...*” (subrayado de Figari, *ibidem*). Suprime, pues, los famosos ejercicios “radicalmente y de un solo golpe” y “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”. (Figari, 1965e:73)

En el curso que imparte el pintor Milo Beretta (1870-1935) se estudian del natural ejemplares de la flora y la fauna autóctonas, obteniéndose un permiso especial para visitar el jardín zoológico de Villa Dolores, así como de la Dirección de Parques y Jardines y el Museo de Historia Natural, donde se trabaja con colecciones de insectos y plantas (Sanguinetti, 2002:140). En el verano de 1916 Beretta viaja con el pintor Vicente Puig (1882-1965), Juan Carlos Figari Castro (1894-1927) y alumnos, al museo de La Plata, Argentina, para relevar diseños de cerámica y objetos precolombinos: en base a síntesis formales se busca elaborar una plataforma conceptual y simbólica para la nueva producción.[13](#)

Con respecto al aprovechamiento óptimo de las energías del trabajo, con la valiosa colaboración de su hijo arquitecto, Figari introduce cambios en la disposición de los talleres y las instalaciones, ya que:

“estaban dispuestos de tal modo, que... la fuerza motriz se distribuía y se malgastaba de un modo verdaderamente lamentable. En algunos talleres, bastaba que un alumno afilase una simple herramienta para que todas las maquinarias se moviesen a la vez. Los materiales, valiosos a veces, se abandonaban hacinados”. (1965e:71)

Desde una innovadora perspectiva que hoy podríamos denominar *mumfordiana*,[14](#) también se preocupa de la asimetría en las relaciones de producción entre el campo y la ciudad:

“No es hábil, ni equitativo siquiera, pretender de la campaña todo lo que demanda la onerosa sustentación del organismo nacional, fuera de lo que insume el desenvolvimiento impaciente de la metrópoli y fuera de todo lo demás, sin darle, por lo menos, los recursos requeridos para que pueda ampliar e intensificar y mejorar sus formas productoras. Es lo menos que puede dársele con inteligencia, puesto que de otro modo, se tendrán que palpar, cada vez más, los inconvenientes y contratiempos que genera todo desequilibrio entre la producción y el consumo. Hasta para que se ofrezca como un ‘organismo’ la entidad nacional, es preciso que se manifieste una mayor

solidaridad entre aquel factor fundamental, dedicado a producir, y el que dirige y administra...”. (1965f: 95).

#### **IV. El rol del obrero-artesano**

Pero el aporte más innovador -y central en la prédica pedagógica de Figari- se abrevia en la figura del obrero artesano. Esta surge como una respuesta a lo que el autor denomina “el proletariado intelectual”: una masa de “simples elucubradores”, (1965f:87) “sometidos a regímenes de puras gimnasias mentales”. (1965f:88) El proletariado intelectual, instruido a base de abstracciones, sería incapaz de emplear prácticamente sus conocimientos para explotar las riquezas de la tierra.

“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”. (*ibidem*).

De este modo concluye Figari que sólo se puede llegar a formar “una clase proletaria infeliz, y estéril a pesar de su brillo: el proletariado intelectual que pesa como una calamidad en ciertos países.” (1965f: 88-89) Por el contrario, el obrero artesano se desarrolla en su tesis como un individuo creativo que incorpora valor intelectual al producto manufacturado.

“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).

Esta última cita es medular en el desarrollo de la teoría “integral” de Figari, y si bien enriquece su pensamiento desde una óptica netamente humanista, genera una serie de interrogantes sobre la fragilidad de los presupuestos metodológicos, ya sea desde el punto de vista estrictamente técnico-industrial como estético. Un texto sobre la mecanización de la sociedad industrial, perteneciente a Lewis Mumford (1895-1990) sirve para abordar desde una nueva perspectiva este aspecto del proyecto figariano:

"Los hombres se mecanizan, se transforman en partes mecánicas, uniformes, reemplazables, o bien aprenden a realizar con exactitud actos standarizados y repetibles, antes de dar el paso final de inventar máquinas que tomen a su cargo esas tareas. La división social del trabajo precede a la división mecánica del trabajo, y la división mecánica precede en general a la invención de máquinas automáticas complicadas. *El primer paso es reducir la totalidad de un ser humano o un ojo magnificado, a una mano magnificada, a un dedo magnificado, subordinado toda otra función a aquella cuya provincia se dilata. Esta especialización tiene lugar incluso en el sistema de artesanado en una etapa posterior de su evolución. Rompiendo el proceso de trabajo antes unificado, descomponiéndolo en una serie de operaciones fraccionarias, como en el ejemplo famoso de la fabricación de alfileres expuesto por Adam Smith, puede aumentarse la producción al sencillo costo de eliminar de la operación toda la*



*diversión, todo el interés y toda la responsabilidad personal del trabajador"* (Mumford, 1957: 59) (el subrayado es nuestro)

Mumford desarrolla este concepto de aliento marxista tanto en su famoso libro **Técnica y Civilización** (1934) como en el menos historiado **Arte y técnica**, de donde se ha extraído la cita. Otros autores tratarán también la cuestión del oficio del obrero y su saber corporativo como un impedimento para la acumulación del capital (Coriat, 1988). Es evidente que el empeño de Figari de preparar "*obreros conscientes, obreros artistas*" en los que se puede "esperar que sus energías se insinúen útilmente en todas las formas imaginables de la producción y de la vida" **15** marcha en sentido opuesto a las ideas de producción en auge que se afianzarán con el advenimiento del fordismo y la producción en masa. Cuando en 1923 Henry Ford (1863-1947) publica su biografía, donde expone sus experiencias con la fabricación en serie y las cadenas de montaje, éstas serán rápidamente bienvenidas tanto por sus pares de la industria como por el mundo de la cultura. La concepción figariana del obrero como sujeto integral mal podría crecer en este caldo de cultivo, y en este sentido, los sectores que políticamente representan las ideas modernas, o bien, los conceptos más generalizados sobre qué papel debe cumplir el trabajador en esa encrucijada histórica, pese a que Figari insista en lo contrario, estarían del lado de sus oponentes intelectuales, como Pedro Cosío y James Thomas Cadilhat (Peluffo, 1999: 25)

Pero aquello que parece más relevante señalar -y que no se insinúa en la larga cita de Mumford- es que esta característica fragmentaria de las condiciones materiales de la producción acontece asimismo con la cualidad estética de cada objeto manufacturado, pues la imbricación de la pieza industrial implica la subordinación de materia y forma a sus medios tecnológicos, y no a la inversa: la serialización, la estandarización y la cadena de montaje no dan lugar a un arte integrado. No se trata únicamente de romper "el proceso de trabajo antes unificado, descomponiéndolo en una serie de operaciones fraccionarias", también habrá que fracturar los componentes estéticos del objeto industrial, e incluso será menester desarticular la obra de arte propiamente dicha, aquella que circula fuera del ámbito industrial, antes de poder casarla con los procedimientos productivos.

## **V. La encrucijada estética: una comparación con la Bauhaus**

Al menos en dos oportunidades se ha sugerido un cotejo entre la experiencia nacional de Figari y la alemana de la Bauhaus (Sanguinetti, 2002: 198; Anastasía, 1994:186) en el entendido de que la primera estaría marcando un precedente no causal de la acaecida en Weimar. Este parangón se ha hecho, sin embargo, atendiendo a coincidencias exteriores y no con el ánimo de fijar las capacidades inherentes y las proyecciones de cada postulado.

Los dos programas cuentan con esquemas pedagógicos de alta complejidad y largo alcance, elaborados desde lo que podría denominarse una visión utópica del hombre, de profundo cuño humanista. Por ello son primeramente el desarrollo de una enseñanza y luego, en segundo término, el producto de esa enseñanza. También coinciden en ciertos aspectos de la base teórica, especialmente en el legado de los corporativistas ingleses, Ruskin (1819-1900) y Morris (1843-1896), y en la reivindicación de la actividad creativa del individuo, tanto en el planteo de Figari como en el de Walter Gropius, (1883-1969) fundador en 1919 y primer director de la Bauhaus. Pero una serie de



elementos significativos, tanto por la circunstancia histórica en que se enmarcan como por razones estéticas, los separan. Mientras que Figari, por ejemplo, se preocupa lateralmente de los problemas de la vivienda y trata de incluirlos en sus programas con el apoyo de su hijo arquitecto Juan Carlos, sus preceptos pierden fuerza ante la urbanización creciente y la internacionalización del diseño tal como la prevé Gropius en Weimar o como se vivirá luego de su traslado a Dessau: como un fenómeno de consumo masivo ligado a las cada vez más populosas clases trabajadoras urbanas.

Naturalmente, un análisis comparativo de ambos fenómenos no podrá fundarse en las similitudes seguramente escasas de sus respectivos contextos históricos y sociales, y resultaría en todo caso inválido como aporte a una estrategia metodológica consistente. Entonces, ¿por qué establecer una línea de la comparación con la Bauhaus? Porque en términos generales existe consenso en considerar esta experiencia como la primera en enlazar exitosamente los ideales intrínsecamente estéticos con la lógica de la producción en masa y hacerlo desde ciertas plataformas programáticas claramente establecidas. El *Deutscher Werkbund* creado en 1907 por Hermann Muthesius (1861-1927) en Alemania, representó un salto significativo hacia la estandarización y la organización del trabajo en equipo en detrimento de las formas manuales de creación, y si bien no marcó un cambio definitivo en las formas de producción, la experiencia desembocó directamente en la creación del *Staatliches Bauhaus* de Weimar en 1919.<sup>16</sup> Tampoco es posible afirmar que el “caso Figari” tienda un puente simbólico entre el movimiento decimonónico de artes y oficios y las experiencias alemanas, pese a situarse históricamente a medio camino de ambas. Partiendo de un mismo sentido integrador del hombre y el arte, Figari y Gropius llegan a metas opuestas, pues transitan sendas estéticas disímiles:

“si la estética europea de la era industrial tenía como referencia universalizante la impronta de la máquina, la estética regionalista que buscaba Figari no tenía referentes precisos. Los buscó en la iconografía y morfología de los objetos prehispánicos (Museo de La Plata), pero por ese camino no llegó sino a remedos híbridos muy poco convincentes. Los buscó en las fuentes formales de la fauna y la flora locales, pero eso derivaba en un decorativismo estéril que él trató de combatir.”<sup>17</sup>

Los esfuerzos de Figari por integrar una iconografía nativista nunca podrán dar ese “salto” necesario hacia una estética “desagregada” propia de las vanguardias, como la cubista, la futurista o la constructiva rusa, y en cierta medida, la dadaísta, herederas del vértigo y de la fractura espacio-temporal que significó la máquina en el siglo xx. Hay una distancia insalvable que subyacente al afán “americanista” e “integral” de Figari, que se contrapone al purismo y al internacionalismo de la Bauhaus. Se trata de una cuestión de índole estética de no menor relevancia frente a la tecnológica y la económica de los medios productivos.

El problema se desvela, con esa claridad que sólo puede otorgar el tiempo transcurrido, en la revisión de los cursos introductorios de la Bauhaus a cargo de los pintores Paul Klee (1879-1940) y Vassily Kandinsky (1866-1944).<sup>18</sup> Aquellos cursos instauraron una “gramática del ver” donde las formas pictóricas fueron por primera vez descompuestas en unidades significantes: unidades que tenían autonomía expresiva en el momento de la gestación de la obra, independiente del análisis ulterior que se pudiera hacer de la misma. En estos cursos la abstracción es presentada como un ejercicio de vivificación de elementos pictóricos aislados. Así comenzaba Paul Klee sus célebres clases en la

Bauhaus: "*La línea activa se desplaza con libertad infinitamente. La guía un punto que se proyecta continuamente*". (1998:9).

Los elementos pictóricos son reificados y cargados de vida. Un gran espíritu elementarista no exento de misticismo y subjetivación anima a los maestros de la Bauhaus. Tras la búsqueda de un hombre superior -a imagen del pensamiento nitcheano que supere la hecatombe material y psicológica de la Primera Guerra Mundial, surge el artista envalentonado de las vanguardias. A pesar de que la dislocación de los componentes del arte en valores subjetivos-abstractos -especialmente en el campo de la pintura pero también en otras ramas del arte como la poesía y el cine- tuvo en su origen una temprana inquietud espiritual, las consecuencias de este cambio profundo afectarán también un plano estrictamente material y tecnológico.

En 1912, el mismo año que Figari publicaba su "**Arte, Estética e Ideal**", Kandinsky abrió su famoso estudio "**Sobre lo espiritual en el arte**" (1998) con la siguiente frase: "*Representada en un gráfico, la vida espiritual sería como un triángulo agudo dividido en tres partes desiguales*". (1998:15) Kandinsky auguraba para la pintura nuevos horizontes: "*evolucionará hacia el arte abstracto y logrará una composición pictórica pura*". El valor autónomo de los elementos pictóricos, el color, el punto, la línea y el plano, alcanzarán velozmente, en el transcurso de un lustro, un nuevo estatus de independencia fenomenológica. La pintura es desarmada para verse y valer a sí misma, ya no representa el mundo natural, no recuerda la mimesis de los griegos, no persigue los cambios de luz de los impresionistas, no simboliza las pasiones interiores como en la exploración primitivista de Paul Gauguin (1848-1903): la pintura se representa a sí misma y en ella subyuga las pulsiones emocionales tanto del público como de quien la ejecuta. Dichas pulsiones obedecen, sin embargo, en el caso de la Bauhaus, a leyes muy precisas que irán en contra de la tradición. **19** El racionalismo de las vanguardias se propone como la única alternativa a la decadencia moral de la sociedad, a la corrupción formal del arte y al anquilosamiento del saber académico. Algunos años después, en **Punto y línea sobre el plano**, Kandinsky reclamará una "nueva ciencia general del arte" basada en la investigación, la intuición y el cálculo, y que concluirá en "un examen exhaustivo de cada fenómeno aislado":

"Las investigaciones que fundamentan la nueva teoría del arte tienen dos fines y responden a dos tipos de requerimientos: 1) los requerimientos de una ciencia en general, que se originan de la necesidad de conocer, lejos de las necesidades prácticas, esto es, los requerimientos de la ciencia pura; 2) los requerimientos que exigen el equilibrio de las fuerzas creadoras, que pueden denominarse intuición y cálculo. Esto es la llamada ciencia práctica..". Estos requerimientos conducirán a su vez a "1) *examen exhaustivo de cada fenómeno aislado*; 2) confrontación de los fenómenos, comparación e interacción 3) conclusiones generales que se desprenden de los puntos anteriores". (1999:16-17).

Esta ciencia práctica se basa en el conocimiento de la máquina –una visión "mecanicista" en contraposición de una visión "organicista"- y, por tanto, desarma para ver. La influencia de esta nueva concepción pedagógica tendrá su correlato vivencial. Será, antes que nada, una influencia estética sobre los alumnos, que con el impulso de las vanguardias alentará nuevos desmembramientos: las líneas "puras" y los colores homogéneos sirven a la producción en masa ya sea en tanto medio de expresión como en cada una de las facetas en que se desmonta el objeto industrial. La diferencia radica,

pues, en que el artista de la Bauhaus diseñará su objeto según ciertas leyes preescritas en una perspectiva que las disciplinas modernas llamarán "proyectual" (un plan del objeto cuyas funciones han de ser definidas con antelación al armado de las partes), mientras que en el planteo de Figari el obrero incorpora a la producción parte de su saber práctico y sensible, incluso cuando la racionalidad conduzca su tarea por "las sendas más positivamente científicas".

Sintetizando, se puede afirmar que la dificultad de dar con la clave que articule el discurso teórico, la poética y la estética de Figari,<sup>20</sup> coincide formalmente con la imposibilidad de fijar "modelos" y "tipos clasificatorios" aptos para la industria. Las piezas creadas por la Escuela terminarán en manos de clases desahogadas que buscan utensilios cargados de un leve exotismo americano para adornar sus residencias, público en buena parte extranjero <sup>21</sup> que se ampliará considerablemente con la vertiente más "asimilable" de su pintura (fundamentalmente sus cuadros costumbristas en desmedro, por ejemplo, de la serie denominada "El hombre de las cavernas"). Pero esa amalgama tan sutil y orgánica que se da en los cartones de Figari, y que imposibilita toda disgregación coherente de sus formas internas, impide del mismo modo la puesta en práctica del proyecto artístico industrial. Las resistencias políticas del momento vinieron a reforzar esta "traba" estética y a asestar el golpe final a su férrea voluntad de cambio.

## Notas

<sup>1</sup> Se destacan las publicaciones de Anastasía, (1994) Pereda (1995) Peluffo y Flo (1999) y Sanguinetti (2002) A estos abordajes de carácter general y multidisciplinario se suman los ya clásicos enfoques filosóficos de Ardao (1971) como prologuista de varias antologías, Rama (1951) y Herrera Mac Lean (1943), entre otros.

<sup>2</sup> La investigación fue revelada por el propio Figari en un breve opúsculo (1899) **Un error judicial, El crimen de la calle Chaná. Publicaciones en defensa del Alférez Enrique Almeida**, Ediciones A. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1899.

<sup>3</sup> La historia editorial del libro es expuesta por Arturo Ardao en los ensayos "Figari entre Le Dantec y Bergson" (1962), "'Arte, estética, ideal' de Figari" (1960) y "Figari y sus prologuistas Delacroix y Roustan" (1964), los tres reunidos en Ardao, 1971. La publicación fue sacada a luz en 1912 por la imprenta local Juan J. Dornaleche y conoció más tarde tres sucesivas ediciones parisienses. La primera de ellas es un fragmento del ensayo en forma de opúsculo, editado por el BULLETIN de la Bibliothéque Américan en 1913; le sigue la edición **Art, esthétique, idéal** de Librairie Hachette et C e, prologado por Henri Delacroix y traducido por Charles Lesca en 1920; y más tarde, a cargo de la Revue de l'Amérique Latine en 1926, bajo el título **Essai de Philosophie biologique**, con la misma traducción de Lesca y nota preliminar de Désiré Roustan. Según Ángel Rama, estos tres últimos textos tienen profundas modificaciones con el respecto a la primera edición. Para el presente trabajo se ha utilizado la edición de la Biblioteca Artigas a cargo de A. Rama que se basa en la primera montevideana de 1912, pero "purificándole de sus erratas y aplicando en cuanto a ortografía los criterios modernos". (Figari, 1960:XXXV)

<sup>4</sup> "El concepto de arte industrial, modernísima expresión entonces en la cultura uruguaya, comprende la unión del arte con la industria. Figari lo utiliza a los

veinticuatro años, en su Tesis sobre Ley Agraria, como componente esencial de la nueva ciencia que menciona al comienzo del trabajo.” (Anastasía, 1994: 8).

**5** Un repertorio de máximas de Figari cuyo enunciado aún no carece de cierta vigencia podría incluir algunos textos como los que siguen: “Hace unos seis años, movido por mi fervor americano, y americanista, propuse al gobierno de mi país que para prevenir todos estos apremios que se veían venir, iniciara un movimiento de aproximación o interconocimiento entre los pueblos de América... y decía entonces: ‘o nos industrializamos o nos industrializan’. Dicha iniciativa fue simpáticamente acogida allí, aquí y en otras partes, y de igual modo quedó olvidada, menos simpáticamente, hay que declararlo, y sigue olvidada”. (1965i:209) “Es el propio esnobismo el que nos hace cuidar más de la ciudad que de la campaña, al lado de esta urbe galopante, estupenda, que se la atiende y se la regala como a niña mimosa, la campaña es la gran Cenicienta”. (1965i: 206) “Dentro de un sabio régimen social, nada que pueda ser utilizado debe abandonarse”. (1965f:136).

**6** Sanguinetti parece ser el más fiel representante de esta visión, al depositar en la figura del nuevo presidente del Consejo, Luis C. Caviglia un papel protagónico: “La cuestión es que Caviglia es un hombre fuerte del vierismo (por Viera, Presidente de la República)... Es natural que este enfrentamiento con alguien tan poderoso en el vierismo fuera alejando a don Pedro (Figari) de un Presidente en quien había depositado tantas esperanzas y que le había propuesto un largo período de labor. Sus reproches, con todo, no se dirigen a Viera sino a su ocasional contrincante”. (2002: 148) La versión del fracaso político cuenta con una argumentación más detallada en la tesis de Anastasía. (1994) Siguiendo el debate en las actas del consejo de la Escuela dependiente a partir de 1908 del Ministerio de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, este autor muestra cómo los intereses políticos confrontados en el plan de estudios representan dos visiones diferentes de la industria. El programa propuesto por Cadilhat plantea formar en “breve tiempo obreros industriales, aptos e instruidos”, mientras que la reforma de Figari aboga por “formar el criterio del alumno dentro de las peculiaridades de su individualidad”. (1965c:17) Anastasía concluye que “la mayoría (del Consejo de la Escuela), con Cadilhat a la cabeza, quiere poner distancia del Movimiento de Artes y Oficios y de todo lo que éste significaba en la época. Esta mayoría no quiere que el Movimiento se instale en Uruguay”. (1994: 79).

**7** El "*Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*" (1965f) es presentado el 4 de abril de 1917 junto a la "renuncia indeclinable" al cargo de Director General de Enseñanza Industrial.

**8** El emblemático movimiento inglés de Arts and Crafts capitaneado por William Morris y teorizado por John Ruskin en las últimas décadas del XIX -tan influyente en el posterior Modernismo- surge como una respuesta a los excesos del estilo victoriano y en particular como contestación tardía a la Feria Universal de 1851 del Crystal Palace de Londres, célebre por el mal gusto de los avances técnicos aplicados a los objetos de uso doméstico. Ruskin “propugnaba con emocionadas palabras la vuelta a la artesanía... su deseo era volver a proporcionar al obrero industrial una actividad independiente para liberarlo de la dependencia capitalista” (Jürgen Sembach 1991: 16) Figari ha dejado sentir la influencia de Ruskin, al que nombra “gran cultor de la belleza”, citándolo al reivindicar la instrucción artística en contraste con “la puramente comercial, de manualidad hábil”, que el entonces director francés James Thomas Cadilhat pretendía

para los obreros la Escuela Industrial. Asevera que Ruskin “ha influido poderosamente en el desarrollo artístico de su país por su empeñosa actuación...” . (1965c:28).

**9** “En algunas (cavernas) son perfectas las actitudes de los animales en movimiento, que fue asunto torturante e indescifrable para los artistas más eximios hasta que la fotografía instantánea permitió descubrir el ritmo de esos movimientos”. (Figari,1960:16).

**10** La mayoría de estos textos han sido reunidos en el volumen de la Biblioteca Artigas por Arturo Ardao (Figari, 1965) con textos al cuidado de Elisa Silva Cazet y María Angélica Lissardy. A estos títulos había que agregar como fuente primaria la nutrida correspondencia epistolar disponible en el Archivo Figari del Archivo General de la Nación y en el Archivo Figari del Museo Histórico Nacional.

**11** El “*Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*” (1965f) es presentado el 4 de abril de 1917 junto a la “renuncia indeclinable” al cargo de Director General de Enseñanza Industrial.

**12** No se manejan cifras de la participación por género en la escuela, pero las fotografías existentes dan cuenta de un número igual, sino mayor, de mujeres que de hombres en los puestos de trabajo. Véase imágenes presentadas por Anastasia. (1994:186-187).

**13** Este viaje y sus consecuencias han sido estudiados con profundidad por Gabriel Peluffo, que consigue un hallazgo singular en la residencia del Dr. Carlos Vaz Ferreira del barrio Atahualpa: un ambiente interior enteramente diseñado y conservado hasta el día de hoy de acuerdo a las pautas manejadas por Milo Beretta y sus ayudantes de la Escuela de Artes y Oficios. (Peluffo y Flo, 199: 25-27).

**14** A riesgo de caer en un anacronismo, ya que el pensamiento de Figari precede en algunos años a las elaboraciones teóricas de Lewis Mumford (1895-1990) al respecto, pero teniendo en cuenta que se volverá a citar al filósofo social norteamericano en más de una ocasión, se considera pertinente vincular la orientación similar de ambos pensadores en los términos de las relaciones productivas entre el campo y la ciudad.

En un artículo reciente de Ramachandra Guha (“*Lewis Mumford El Olvidado Ecologista norteamericano: Un Intento de Recuperación*”) se analiza el tema bajo el concepto abarcador de regionalismo. Acerca de la influencia que tuvo en el pensamiento de Mumford la prédica de su mentor, el urbanista escocés Patrick Geddes, Guha afirma que de este tomó “el enfoque fundamentalmente ecológico y un repertorio de neologismos - paleotécnico/neotécnico, conurbación, megalópolis, etc. - a los que (Mumford) dio un uso innovador, especialmente en sus historias clásicas de la tecnología y de la ciudad... ‘En América durante el último siglo’, escribió Mumford, ‘hemos agotado los suelos, talado los bosques, hemos colocado las industrias en los lugares equivocados, hemos gastado sumas enormes en transportes innecesarios, aglomerado la población y reducido la vitalidad física de la comunidad sin preocuparnos inmediatamente de las consecuencias de nuestros actos’.

Durante este período, ‘nos ha convenido ignorar la realidad básica de nuestra tierra: sus contornos y paisajes, sus áreas de vegetación, sus fuentes de energía [y] minerales, su industria, sus tipos de comunidad...’. Las ciudades (...) se convirtieron en ‘criminales de primera en el mal uso de los recursos regionales’ “. Siempre según Guha, Mumford,

ayudó a iniciar en Norteamérica “el movimiento ‘regionalista’ (Regional Planning Association) y puso el acento en la conservación de los recursos naturales (...) ‘no debe solamente, a través de la conservación, evitar el despilfarro: también debe dar los fundamentos económicos para una vida continua y próspera.’

En particular, el regionalismo intentaría armonizar la vida urbana con el campo, haciendo de la ciudad una parte integral de la región.” Amén de ciertos motivos recurrentes de la prédica regionalista figariana (1965g y 1965h), algunos aspectos de la clásica teoría mumfordiana relativos a los cambios en el conocimiento científico “desde una visión mecanocéntrica de la naturaleza y de sus procesos a otra visión cada vez más biocéntrica”, podrían cobijar fructíferos lugares de encuentro con “las convicciones naturalistas, biólogos y evolucionistas de la realidad cósmica y de la vida humana” del pensamiento del filósofo uruguayo, tratadas en profundidad por Arturo Ardao. (1960: XIX) Tales vínculos exceden, naturalmente, los propósitos fijados para el presente análisis.

**15** “...esto es lo que constituye la verdadera riqueza, la elevación y la cultura de un pueblo, y es también la mejor forma de cimentarla ...”. (Figari, 1965c: 24)

**16** Algunos de los títulos que plantean someramente la evolución histórica de este pasaje: Huyghe (1999), Dorfles (1973), Huisman y Patrix (1971), Tedeschi (1962).

**17** Peluffo Linari, correspondencia del autor del día 20 de junio 2003.

**18** A partir del otoño de 1923 Klee y Kandinsky serán los encargados de los estudios de forma y color. (Könemann, 2000: 605)

**19** Sobre la producción en serie y su influencia en la desaparición de la tradición v. el clásico texto de Walter Benjamín, *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1989: 22-23).

**20** Juan Flo trabaja con detenimiento este tema. (Peluffo y Flo, 1999) Considera que Figari realiza una traducción brutalista del arabesco del art nouveau y del impresionismo “de los que Mir es un ejemplo y que tanto inciden en Blanes Viale...” (1999:46) “Esa brutalización en que se sintetiza la utopía del mundo natural y la utopía científicista de Figari que le permitieron preservarse de toda imitación” (op. cit. 47). El estudioso busca comprender cómo el pintor se aparta del entorno próximo y de influencias formales definibles. Resulta interesante observar cómo la estética de Figari que le otorga la libertad de sus cuadros y “lo preservaron de imitar los modelos europeos del modernismo latinoamericano...” (*ibidem*) lo limita, en cambio, en las artes aplicadas. En las páginas 42-43 de este ensayo, Flo busca una posible articulación de la estética pictórica y la poética de Figari, la última casi inexistente, entendida como la autopercepción teórica que hace de sus cuadros el artista, más allá de la simple mención anecdótica.

**21** Recordemos que las piezas ya habían sido elogiadas en 1917 por numerosos montevideanos así como visitantes ocasionales, entre los que se encuentran el Ministro de Inglaterra, el corresponsal de The Time de Londres o el secretario de la institución Carnegie de EEUU, el entonces Ministro de Relaciones exteriores Baltasar Brum, Emilio Frugoni entre otras personalidades relevantes del momento político y cultural



que se está viviendo (Figari, 1965e:75-78). Las piezas serán en su mayoría adquiridas en subasta por familias pudientes como la del Embajador de Inglaterra o en reelaboraciones como el caso ya mencionado de la residencia del Dr. Carlos Vaz Ferreira.

## **Bibliografía citada**

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

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

Benjamín, Walter 1989 [1936] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en **Discursos interrumpidos I**, 1. ed. Argentina con prólogo, traducción y notas a cargo de Jesús Aguirre, Ed. Taurus 1989, Buenos Aires. La primera versión abreviada de este texto se conoció en París en 1936, *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Coriat, Benjamín 1988 **El taller y el cronómetro**, Editorial Siglo XXI, México.

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 el Alférez Enrique Almeida**. Ediciones A. Barreiro y Ramos, Montevideo.

**1 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.

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.

1865d [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.º 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*”; 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.º 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.

Herrera Mac Lean, Carlos, 1943 **Pedro Figari**, Editorial Poseidón, Buenos Aires.

Huisman, Denis y Patrice, Georges 1971 [1965] **La estética industrial**, oikos-tau ediciones Barcelona, Traducción de Roberto Alcaraz, 1.ª ed. Presses Universitaires de France, Paris.

Huyghe, Pierre-Damien 1999 **Art et Industrie, Philosophie du Bauhaus**, Circé, Metz.

Kandinsky, Vassily 1998 [1912] **Sobre lo espiritual en el arte**, NEED ed., Buenos Aires, traducción y prólogo de M. Trento **Über das Geistige in der Kunst**, Munich.

1999 [1923] **Punto y línea sobre el plano** ed. española de NEED, Buenos Aires traducción y prólogo de M. Trento, Título original, **Punk und Linie zu Fläche**, Weimar.

Klee, Paul 1998 [1925] **Bases para la estructuración del arte**, NEED, Bs. As, Traducción y prólogo de Iván Balberg, título original **Padagogisches Skizzenbuch**, Albert

Langen Verlag, Munich. Fiedler, Jeannine y Feierabend, Peter 2000 [1999] **Bauhaus** Könemann, edición al cuidado de Jeannine Fieldler y Peter Feierabend. Ed. española del 2000, Madrid, 1· ed. Alemana de 1999, Colonia.

Mumford, Lewis 1934 **Tecnics and Civilization**, Harcourt Brace & Worl, Inc, Nueva York

1957 [1952] **Arte y Técnica**, 1· ed. En castellano, traducción de Luis Fabricant, Editorial nueva Visión, Colección “arte y Estética” dirigida por Alfredo Hlito y Francisco Bullrich, Buenos Aires.

Peluffo Linari, Gabriel y Flo, Juan, 1999 **Pedro Figari 1861-1938**, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

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

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

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 edición en español Colonia, traducción de Carmen Sánchez Rodríguez, 1·ed. 1990, Bonn.

Tedeschi, Pablo 1962 **Las génesis y las formas del diseño industrial**, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

<http://www.oei.es/revistactsi/numero7/articulo07.htm> (diciembre, 2006)