



**“Claves prehispánicas
en la búsqueda de la modernidad uruguaya.
El caso de la Quinta Vaz Ferreira”**



quinta vaz ferreira, 1920

Escritorio Quinta Vaz Ferreira. Fotografia 1920.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge como una breve investigación en diseño de un ambiente particular. Sin embargo, rápidamente se encuentra uno ante un complejo contexto, tanto social, político y cultural; tan rico en sus contenidos que puede ser abordado desde diversos puntos. Es así que el propio título del trabajo busca afinar la puntería, definir el alcance de los desarrollado, pero sin pasar por alto dos conceptos importantes y muy amplios. Por un lado, la búsqueda de la modernidad en Uruguay, que implica no sólo el intento de un acercamiento a lenguajes nuevos, sino también un enfoque local de los mismos, la aprehensión de esa modernidad. Por otro lado, y en función de lo anterior es que se introducen *las claves prehispánicas* como recurso de carácter identitario, pero a su vez veremos cómo se encuentra una cierta compatibilidad estética con los criterios figurativos de la modernidad.

El interior a estudiar, diseñado por Milo Beretta, condensa los postulados de Figari estando al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO), sin embargo Beretta lo ejecuta de una forma muy personal, añadiéndole características propias de su formación francesa. Más allá de lo que compete a lo estrictamente artístico, todo el proyecto de la ENAO está sustentado por un sólido discurso de raíces positivistas y carácter humanista, propios de Figari.

Los contenidos y el desarrollo metodológico del trabajo implican, más allá de lo teórico, fundamentalmente un trabajo técnico. La primera etapa, luego de una aproximación previa al tema, fue el relevamiento de todos los muebles y el interior completo del escritorio de la Quinta Vaz Ferreira. Dicho relevamiento se hizo in situ y con el apoyo de registros fotográficos como respaldo.

En segundo lugar se dibujó toda la información documentada, generándose así un registro hasta ahora inédito de datos técnicos de la decoración interior. Esto conforma el propósito principal del trabajo: la recopilación y síntesis de una información técnica que pueda ser de

utilidad para futuras investigaciones en diseño de mobiliario e interiores en nuestro país.

Paralelamente, fueron llevadas a cabo entrevistas y asesoramientos con personas competentes en el tema, tanto desde el punto de vista histórico, como artístico. Además se hizo una variada investigación bibliográfica.

Vale destacar quienes han sido entrevistados: *Fernando Saavedra Faget* -bisnieto del Pedro Figari, quien conserva diversas piezas de la obra pictórica y literaria, y algunos objetos de diseño de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO), y ha sido difusor de la misma;

Arq. Jorge Schinca por la Fundación Vaz Ferreira; *Arq. Gabriel Peluffo Linari* -ensayista en temas de historiografía y prácticas artísticas, investigador en historia del arte dentro del área nacional y latinoamericana; ex Director del Museo J. M. Blanes en Montevideo.

Lic. Pablo Thiago Rocca -coordinador del Museo P. Figari en Montevideo; *Lic. Didier Calvar* y *María Eugenia Grau* -docentes del curso de Historia del Arte en FHCE, Udelar.

Sus aportes han sido fundamentales en el desarrollo de esta tesina.

APROXIMACIONES SOCIO-CULTURALES

“Se ha mostrado a los extranjeros, como lo mejor que hay en nuestro país, lo más inculto, lo más salvaje que se ha exhibido en el Palacio (...) Sobre un escaparate que guardaba un poncho, un chiripá, y algunas muestras infinitesimales de lana, habrán podido decirse los visitantes: bien pobre y bien salvaje debe ser la nación que expone tales objetos como los más dignos...”

*José Pedro Varela, a propósito del envío uruguayo a la Exposición Internacional de París.
París, noviembre de 1867.*

Uruguay a principios de siglo era una joven república independiente, con soberanía territorial y política. Pero en términos culturales aún conservaba a Europa como referente indiscutido.

En Europa existían ya desde finales de siglo XIX nuevas búsquedas tanto estéticas como teóricas entorno al arte, consecuencia de un proceso renovador que surgió con las primeras rupturas de los postimpresionistas.

En relación a las artes decorativas, el movimiento Arts & Crafts, surgido en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX (con figuras destacadas como William Morris, Charles Francis Voysey, Charles Robert Ashbee, Charles Rennie Mackintosh, entre otros) había abierto nuevos caminos. Tiempo después el Art Nouveau y el Art Decó harían sus aportes respectivos.

Las Exposiciones Universales (de París, Milán, ...) eran eventos multitudinarios donde se congregaban exponentes del arte y la arquitectura; naciones de distintas latitudes exhibían allí sus productos tradicionales así como innovaciones.

En este marco es importante entender la modernidad como proceso de profundos cambios de amplio alcance, que implicó nuevas formas de entender el modo en que se vivía, el nuevo tiempo. En este proceso tuvo una influencia trascendental la segunda Revolución Industrial, el protagonismo de la máquina, los nuevos materiales; también el crecimiento exponencial de las poblaciones urbanas, y el estímulo al consumo. La vida en la ciudad implicaba dinamismo, nuevas tecnologías, una nueva forma de reconocerse y relacionarse en la multitud.

En el Río de la Plata la escala y el contexto cambian. La afluencia de inmigrantes europeos lleva al crecimiento vertiginoso de la población tanto en Buenos Aires como en Montevideo y

al aumento de la mano de obra calificada en oficios como ebanistería, carpintería, herrería, etc.

Por otra parte, en los círculos dirigentes e intelectuales estaba fuertemente instalado el ideal de Europeización. Se entedía lo urbano como enclave civilizatorio, en contraposición a lo rural, lo criollo, identificado con la barbarie.

“La ciudad es el centro de la civilización (...) allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio (...) todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. (...) Todo lo que hay civilizado en la ciudad está bloqueado allí -en la campaña...”

Domingo Faustino Sarmiento. *“Facundo”*. 1845.

En este sentido es que J. P. Varela expresa su disconformidad y preocupación por el estar tan retrasados en términos culturales y de producción.

Uruguay debía ponerse a la vanguardia y comenzar a formar industrias que elaboren productos de exportación capaces de competir por su calidad y singularidad.

*“Un país estructurado en base a la producción ganadera y al modelo económico agro-exportador, no podía sino con lento esfuerzo abrir paso a una conciencia social de sus posibilidades productivas a nivel industrial. No se trata de un proceso únicamente económico, sino que implica la génesis y el desarrollo de una mentalidad industrialista con sus correspondientes configuraciones culturales. “Lo que hace falta en la República - sostenían los industriales en 1898- es dejar de ser un país sin más importancia en el concierto de las naciones civilizadas que aquella que le otorga su producción ganadera”.*¹

¹ PELUFFO LINARI, Gabriel. Serie Edición Homenaje. Volumen 6, *“Pedro Fiagri: arte e industria en el novecientos”*. Marzo 2012. 2ª edición. Pág. 17. Incluye cita a Revista UIU No 1. “Objeto de la Sociedad”. Marzo, 1899. Montevideo.

APROXIMACIONES SOCIO-CULTURALES: EL GUSTO

La naturaleza original de colonia española y la referencia constante a Europa implicó el traslado directo de ciertos patrones estéticos y del gusto hacia Uruguay. Existía preocupación por los *estilos*, y no se limitó al mobiliario, sino que abarcó también a la arquitectura, reflejada en el eclacticismo historicista de la época.

Los *estilos* europeos tenían gran influencia y uso extendido entre los habitantes de Montevideo: “...los interiores de las casas correspondían: un “Renacimiento” italiano o español, un “Luis” mezclado con mesitas napoleónicas se adecuaban, tanto a su legítima procedencia u honesta imitación”²

“...El modelo de las Bellas Artes adoptado por los grupos sociales dominantes combinaba pautas estéticas heredadas del patriciado colonial y otras que participaban del legado romántico y espiritualista difundido entre aquellos grupos desde 1840. Pero en las tres últimas décadas del siglo XIX, dicho modelo comienza a convivir con el cada vez más fuerte modelo burgués “artístico-industrial”, que si bien recogía sustancialmente el papel que Europa había asignado al arte como elemento “civilizador” y a la industria como paradigma de “progreso”, buscaba adaptar esas nociones a la escala montevideana, ciudad que ya contaba con un promisorio sector comercial y productivo urbano.”³

Peluffo introduce el concepto de *vivienda-fetiché*, para denominar la relación de las clases aristocráticas con la misma, así como *vivienda-mercancía* en lo que compete a la burguesía. El primer modelo se caracterizó por *la acumulación de cuantiosos objetos que por sus cualidades estéticas, su prestigio, o sus atributos de confort, y constituía un abigarrado modelo de clasificación clasista y de distinción social.*⁴

El segundo consideraba *el lujo como valor agregado de la forma, la imitación como carencia*

² ALEMÁN, Laura. “*Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*”. 1ª edición. Pág. 63. Cita a María de Monserrat, “*Los lugares*”. Montevideo, 1965.

³ PELUFFO LINARI, Gabriel. Serie Edición Homenaje. Volumen 6, “*Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*”. Marzo 2012. 2ª edición. Pág. 14.

⁴ *Ibid.* Pág. 82.

*de carácter propio, la ostentación económica como instrumento de diferenciación social, etc...*⁵

El principio de siglo XX se encuentra en este marco oscilante, entre clases altas, burguesía y pensamientos socialistas. Figari se posiciona en otro lugar, completamente diferente, con un enfoque humanista de raíz positivista, que apunta a cambios profundos en la matriz cultural del país, sostenido por un discurso conceptualmente sólido y comprometido.

⁵ Ibid. Pág. 80.

APROXIMACIONES SOBRE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA

A nivel internacional se vive un complejo contexto social y cultural, un período de cambios y surgimiento de nuevos paradigmas. Localmente existe cierta receptividad aunque con una participación pasiva, marginal.

Figari comienza a plantear sus ideas sobre un arte industrial, su alcance e importancia a nivel educativo, social y económico. Aunque no es sino hasta 1915, cuando asume la Dirección de la ENAO, que puede poner en práctica esas ideas. En el transcurso de esos años se desarrolló un extendido debate a nivel político, habiendo opiniones encontradas y oposición directa a su propuesta.

Cierto es que existía inquietud sobre el estado de la educación, la producción y la competitividad del país, la necesidad de ocupar un lugar de mayor importancia, de vanguardia. Desde el gobierno de José Batlle y Ordóñez había preocupación por el destino de la ENAO, que pasó de ser un centro de reclusión laboral para jóvenes marginales a depender, a partir de 1909 del Ministerio de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, dándole un carácter educativo y pedagógico.

La situación educativa se dividía entre *“...una Facultad de Matemáticas que formaba arquitectos de acuerdo a un eclecticismo estético importado e intelectualizado, y una Escuela de Artes y Oficios que formaba obreros manuales sin criterios estéticos ni métodos de producción insertados en un marco de pensamiento más amplio. Este vacío debía ser llenado con el perfil social de los “artesanos-artistas” (...) El proyecto de Pedro Figari buscaba satisfacer las nuevas demandas laborales y la democratización del acceso a la cultura artística por parte de las mayorías sociales...”*⁶

En el Informe de la Comisión Especial de 1903⁷ se sostiene que fuera de la arquitectura, la escultura y la pintura (desempeñadas por los *talentos excepcionales*) están las artes aplica-

⁶ Ibid. Pág. 22.

⁷ La Comisión Especial se forma para el estudio del proyecto de ley para la creación de una Escuela de Bellas Artes, presentado por Figari el 16 de junio de 1900.

das y decorativas que comprenden la mayor parte de las manifestaciones estéticas.

Con el avance de los años crece el entusiasmo sobre el movimiento modernista europeo, por parte de comerciantes, intelectuales y artistas montevideanos.

Se promueve la inauguración del Círculo de Fomento de las Bellas Artes, desarrollándose tertulias y concursos. Sin embargo, no existía un comprometido enfoque hacia la formación de obreros-artistas. Se formula entre 1906 y 1908 un Programa de "Arte Aplicado a la Industria". Todos esos esfuerzos revelan la intención explícita de formar obreros-artistas con criterio propio y herramientas para poder comprender y ejecutar tareas hasta ahora relegadas de su alcance.

Simultáneamente, la Facultad de Matemáticas asentúa su tendencia a separar la enseñanza de arquitectura de la de ingeniería. En 1906 llega José Pedro Carré a la Facultad de Arquitectura como docente de Proyecto, dándole un carácter racionalista al proceso metodológico de proyecto, dejando de lado el tema estilístico.

Todo este contexto fue abriendo camino a una nueva forma de pararse frente a la creación - artística o arquitectónica: *"un racionalismo práctico en los métodos e idealismo estético y moral en los fines"*⁸

No obstante, como en todo proceso de cambio todavía existían posicionamientos ideológicos opuestos desde algunos dirigentes y personas de influencia. La revista "Arquitectura" de 1917 publica: *"Todos los detalles de un edificio deben ser dados por el arquitecto, hasta los mismos modelos de decoración (...) Por una parte el arquitecto que compone y por otra el artesano que ejecuta"*.⁹

⁸ PELUFFO LINARI, Gabriel. Serie Edición Homenaje. Volumen 6, "Pedro Figari: arte e industria en el novecientos". Marzo 2012. 2ª edición. Pág. 35.

⁹ Ibid.

LA CULTURA ARTÍSTICO-INDUSTRIAL. EL PROYECTO DE LA ENAO Y LOS ACERCAMIENTOS CON LAS NUEVAS PROPUESTAS EUROPEAS

Luego de años de debates y enfrentamientos Figari consigue apoyo por parte del gobierno y el 15 de julio de 1915 asume como Director de la ENAO, con la colaboración directa de Milo Beretta, a quien él mismo había solicitado como asistente.

Las propuestas teóricas de Figari apuntan a la estimulación del alumnado a la reflexión y la formación de *criterio propio*. Los procesos pedagógicos debían converger en la forma del *taller*. Es así que decide aumentar la cantidad de talleres a veinte, ofreciendo mayor variedad de especialidades. Cambió el régimen de internato al de externato ya que consideraba que de esa forma las enseñanzas impartidas por la Escuela tendrían mayor llegada al resto de la sociedad, a través del contacto cotidiano de los alumnos con su entorno social cercano.

El nuevo rumbo de la Escuela es comentado por el diario “El Telégrafo” en 1917: *“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 sólo podrían dificultosamente competir a fuerza de baratura”*¹⁰

El *carácter propio* del que se habla refiere a la explícita manifestación de Figari de apuntar a la formación de *“un arte regional con estilo propio”* tal queda expresado en el acta 196 del 28 de agosto de 1915, a pocos días de asumir la dirección de la Escuela, lo que marca un claro sentido de sus esfuerzos al frente de la misma.

El arte debía ser encarado de forma local, imprimiéndole un sello particular y haciéndolo competitivo no sólo por su calidad, sino también por su singularidad. Aunque esto no debe ser entendido como un arte exclusivamente regional, sino un arte inserto en un contexto más amplio, capaz de absorber manifestaciones artísticas externas. Esto significa conservar un criterio autónomo de carácter abierto hacia experiencias culturales ajenas.

Se vuelve importante el uso adecuado de recursos naturales locales siendo capaces de adjudicarle un valor agregado, habiendo *“fomentado tanto nuestra riqueza cuanto nuestra*

¹⁰ Ibid. Pág. 43. Cita a diario “El Telégrafo”. 19 de marzo de 1917. Montevideo.

*cultura*¹¹. Figari imparte especial interés por el uso de materias primas y el dominio de procesos locales. Se utilizan madera, piedras semipreciosas como el ágata, etc.; inclusive se mandan traer materias primas de otras regiones de latinoamérica.

La activación de una economía independiente de exportación de manufacturas, competitiva, como el fomento de una cultura creativa que dignifique al conjunto de la sociedad fueron los objetivos a largo plazo más ambiciosos del proyecto. “...*Formar hombres criteriosos, aptos para las múltiples formas de la producción industrial, es contribuir directa, y lo más intensamente posible a la cultura nacional...*”¹²

Estas ideas tienen filiación directa con los movimientos artísticos surgidos en Europa a fines del siglo XIX.

Por un lado Figari expresaba abiertamente su admiración por las ideas de William Morris y el movimiento Arts & Crafts. Había tomado contacto con el Art Nouveau durante sus viajes a París. Además, durante las primeras décadas del siglo XX llegaban a Uruguay algunas revistas de diseño, como la belga *The Studio* -referente del Art Nouveau- o la holandesa *Wendingen* -combinaba el Art Nouveau con composiciones geométricas- lo que deja en evidencia el contacto con estas manifestaciones.

En la ENAO se recogen varios puntos de la experiencia Arts & Crafts, destaco: la ya mencionada intención manifiesta de producir objetos competitivos en el mercado internacional, reivindicando el rol del artesano. Además, el posicionamiento en relación a la modernidad y el aspecto ornamental, tan vapuleado por el movimiento moderno de las años siguientes.

¹¹ Ibid. Pág. 44. Cita a “Orientaciones de la Escuela”. en “Programa para la Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios” 1910. “Educación y Arte” Vol. 81. Clásicos Uruguayos. Pág. 41.

¹² Ibid. Pág. 84. Cita a Pedro Figari. “Educación y Arte”. Pág. 25.

“Yo siempre pensé que toda escuela o época empieza por buscar su estructura lógica pura y propia. Una vez hallada entonces se empieza a enriquecerla con detalles que la complementen. Estos concluyen por ir creciendo hasta asfixiar la idea madre. Este es el momento que hay que empezar de nuevo a buscar una estructura propia en armonía con las ideas y materiales de la nueva época. La nuestra ha hallado ya su estructura propia. La arquitectura a base de cemento armado llega a audacias de ensueño. Pero la forma queda desnuda o más bien esquelética. Nuestros Muebles donde el acero reemplaza la madera, como en la construcción el cemento a la piedra, también son esquemáticos. Este es el momento en que el detalle va a enriquecer la apariencia y vestir la crudeza de la materia. Es el momento más peligroso, pero ¿qué se espera para revestir de mármol o cerámica las fachadas lisas de portland que se ponen tan antiestéticas en tan poco tiempo?”

Milo Beretta. Notas personales. 1932-1935

El Arts & Crafts -así como la ENAO- abogaba en pro de la accesibilidad de todos al producto diseñado, se preocupaba por la relación diseño- función y reivindicaba el uso de materias primas locales.

Por otra parte, en algunas publicaciones se hace referencia a la proximidad de la ENAO con la Bauhaus -fundada en 1919 por Walter Gropius en Alemania-, al respecto Peluffo Linari expresa que si bien recogen matrices conceptuales provenientes al Arts & Crafts: *“En Uruguay, el nivel de desarrollo elemental alcanzado por las industrias manufactureras en esa época, no habilitaba la existencia de un diseño industrial como disciplina específica con posibilidades de desarrollo, lo cual constituye uno de los motivos que (las) hacen incomparables desde el punto de vista histórico -en su dimensión económica y cultural...”*¹³

¹³ Ibid. Pág. 98.

MANIFESTACIONES Y TENDENCIAS EN EL DISEÑO

Siguiendo como referencia la clasificación realizada por Peluffo Linari en cuanto a determinadas tendencias de diseño llevadas adelante en la ENAO entre 1915 y 1917, se toman cuatro categorías de análisis. “Estos cuatro aspectos, mantienen una interrelación dinámica, por cuanto resultan elementos pertenecientes a una sola unidad conceptual desde la perceptiva del diseño.”¹⁴

Sencillez constructiva

“...no debiera atribuirse una distinción tajante entre las artes cultas y las artes primitivas, pero sí de grado. Lo primitivo es un aspecto previo, no distinto en lo sustancial, de lo moderno: lo que cambia es la escala y la jerarquía de la acción. Toda idea y todo ser vivo, afirma Figari, avanza desde lo simple hacia lo complejo: “Desde que el hombre de las cavernas trepó en un árbol para coger un fruto, hasta los refinamientos de Vatel y sus colegas, desde el taparrabo hasta las ‘toilettes’ más enviadas, (...) no hay más que simples desarrollos de un mismo recurso esencial. No hay diferencias fundamentales: son simplemente grados en la evolución.”¹⁴

Responde tanto a ideas afines a valores estéticos modernos (paralelamente indagados en Europa); como a la afinidad de Figari al *concepto lineal de “la evolución”*, que privilegia un desarrollo desde lo simple hacia lo complejo.

Este concepto se evidencia principalmente a través de la expresión “honesta” de los ensamblajes de los elementos constructivos, haciendo énfasis en los elementos de unión (herrajes, pomelas, bisagras, etc.). Pero también, en la composición simétrica, la ortogonalidad y el uso de geometrías simples.

¹⁴ ROCCA, Pablo Thiago Rocca. Catálogo Exposición Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo 1870-1970. “Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari”. 2006. Incluye cita a Pedro Figari. “Arte, Estética, Ideal”. 1912.

Practicidad

La practicidad está en parte asociada al carácter positivista de Figari, pero sobre todo responde a la condición de confort requerida por la sociedad moderna, distante de “*atributos inútiles*” asociados a las ideas de distinción social transmitidas a través de los objetos propios del siglo XIX.

Vale destacar aquí que la practicidad de los objetos no era estrictamente entendida como actualmente se entiende. El despegue de aquel concepto decimonónico sobre la utilidad de objetos tales como posas floreros, porta macetas, carpetas, etc. no se dió bruscamente. Inclusive el propio Figari expresaba la dificultad de establecer el criterio que separa lo útil de lo superfluo.

Sin embargo, en la nueva escuela la practicidad estaba íntimamente relacionada con la funcionalidad múltiple, habiéndose elaborado piezas de mobiliario tales como: “la mesa alacena”, una mesa con depósito inferior cerrado; la “cama cajonera”, la “percha espejo”, etc. A propósito de esto el diario “*El Telégrafo*” decía: “...*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, lugar para poner un lindo búcaro.*”¹⁵

Decoración racional

Este tercer punto se relaciona estrechamente con el criterio de sencillez constructiva, dado que la *decoración racional* tiene como condición no afectar la geometría básica del objeto.

Hasta acá los recursos anteriores no muestran diferencias con los movimientos europeos contemporáneos. Es así que la decoración racional se vincula con la “*innovación formal*” evidente en las pequeñas piezas de metal y cerámica.

¹⁵ PELUFFO LINARI, Gabriel. Serie Edición Homenaje. Volumen 6, “*Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*”. Marzo 2012. 2ª edición. Pág. 65. Cita a diario “*El Telégrafo*”. 12 de enero de 1917. Montevideo.

Se indaga sobre aspectos expresivos americanistas, haciendo énfasis en la línea de pensamiento regionalista defendida por Figari, despegándose al mismo tiempo de las influencias europeas impuestas hasta el momento, se buscó apartarse de los criterios ornamentales propios del pasado histórico europeo. Se recurre así al repertorio formal prehispánico, que da lugar al manejo de la esquematización y simplificación geométricas desde un sentido regionalista y con potencial desarrollo dentro de las nuevas modalidades estéticas.

"...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."

"A fuerza de confundir la técnica ampulosa, fastuosa, con el arte y con lo bello 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".

Pedro Figari. "Plan General de Organización de la Escuela Industrial". 1917. "Educación y Arte".

Ingenio figurativo

El *ingenio figurativo* está ligado a lo anterior, ya que remite en cierto punto a la misma fuente de inspiración indígena, pero más bien desde un enfoque nativista; y siguiendo un espíritu localista, aunque permeable.

Se trata del traslado de elementos vegetales, animales y humanos a piezas ornamentales. Se elaboraron jarras, fruterías, ceniceros y lámparas -entre otras- con referencias figurativas directas a estos temas. Tanto la zoomorfosis como la antropomorfosis son aspectos controvertidos, no sólo desde el punto de vista de los resultados, en cuanto a la calidad de las piezas; sino desde una aparente incompatibilidad teórica con el criterio de funcionalidad y los postulados racionalistas. Esta dualidad podría explicarse a través de la existencia de dos operaciones, según Figari, una "*racional*" y otra "*evocatoria*", la primera cumple los requisitos técnico-formales y la segunda hace referencia a seres o cosas de la realidad natural.

"...la naturaleza conforma un elemento esencial, un agente caracterizador al tiempo que un marco de concientización vital para el hombre; (...) como un escenario para la utopía, como un motor para la historia y el progreso humano."

William Rey Ashfield. "Lo Vernáculo y lo Moderno". Setiembre 2011.

“Figari propone volver a la tierra, a lo vernáculo entendido como un oikos abierto, no como espacio propio y cerrado. Se trata de un pensar lo local como lugar y quizá también como razón. En y desde ese oikos, permeable a la modernidad, es que desarrollará su proyecto de enseñanza, tanto como su teoría estética.

En los suelos del país encuentra la materia prima para la cerámica; en la fauna y en la flora local descubre la base iconográfica de las nuevas piezas. Pero el mundo de las formas es renovador, experimental, capaz de incorporar la experiencia exógena y por tanto ajena. Toda la labor de enseñanza es consciente que el proceso productivo debe admitir la ineludible tensión entre lo local y lo global, pues se inscribe, precisamente, dentro de un pensamiento moderno.

Desde este ángulo, el modelo de enseñanza de Pedro Figari cambia la lógica de la formación anterior, propia de obreros hábiles en nuevos artesanos “con criterio propio”. Se trata entonces de una tekné que busca romper aquella limitada concepción de las artesanías como mero resultado manufacturero, libre de creación y reflexión intelectual. El valor artístico –y por qué no decir artesanal- tampoco debía invalidarse por la capacidad o condición de estandarización de la industria, sino encontrar en ello un estímulo para la nueva producción.”

William Rey Ashfield. “Lo Vernáculo y lo Moderno”.

Setiembre 2011.

LOCALISMO Y LA BÚSQUEDA DE MODERNIDAD. EL PAPEL DE LA FIGURACIÓN PREHISPÁNICA Y EL CASO DE LA QUINTA VAZ FERREIRA.

"Vinieron a interviewarme del diario Uruguay para saber si yo pensaba que existe un arte uruguayo. Yo le dije que creía que no existía aún. Que estaba en formación, pero que tenía la convicción que tarde o temprano llegaríamos a eso y que nos haría honor, porque podemos triunfar, como ya lo han probado muchos de nuestros literatos, no sólo con los pies. Pero que para eso era menester sacar belleza de nuestra naturaleza"

Milo Beretta. *Notas personales*. 1932-1935.

A partir de los cuatro postulados desarrollados anteriormente podríamos decir que los dos primeros persiguen ideas vinculadas a la concepción de las nuevas formas de la modernidad. Por su parte, los otros dos apuntan al desarrollo de un espíritu regionalista, el ánimo de apropiarse de esa modernidad, reeditándola en un sentido americanista, siendo creadores de un arte propio y no imitadores de uno ajeno. Esta reivindicación de los motivos de la naturaleza y cultura locales responde fundamentalmente a un intento por alcanzar un arte local.

*"...propongo que se organicen (los pueblos americanos) para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de su arqueología autóctona, de invalorable aprovechamiento industrial (...) pueden, como cualquier otro pueblo de la tierra, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa."*¹⁶

Pedro Figari. *Educación y Arte*. 1924.

De este modo Figari pone en el mismo nivel tanto a la flora y la fauna, como a los objetos arqueológicos, como recursos con gran potencial como soporte de nuevos y singulares dispositivos ornamentales, *creando un nuevo repertorio iconográfico local*.¹⁷

Las visitas al Museo de Ciencias Naturales de La Plata y el Museo Etnográfico de Buenos Aires en octubre de 1916 por parte de 11 alumnos, Milo Beretta, Juan Carlos y Pedro Figari fue motivo de inspiración para posteriores trabajos llevados adelante por la ENAO e inclusive los propios diseños de la Quinta Vaz Ferreira.

¹⁶ ROCCA, Pablo Thiago. Catálogo Exposición Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo 1870-1970. *"Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari."* 2006.

¹⁷ ROCCA, Pablo Thiago. Entrevista.

El Museo de La Plata tenía sus paredes y cielorrasos decorados con motivos precolombinos que parecen ser la fuente de inspiración para lo ejecutado por Beretta en la Quinta. Sin embargo, crea un repertorio formal teniendo como resultado una obra de inspiración prehispánica pero con *una geometrización de rango modernista*.¹⁸

Esto se evidencia, no sólo en la ejecución del cielorraso, sino también en los herrajes esgrafiados con motivos zoomórficos, refiriéndonos aquí especialmente a la “ranita”, diseño que se transforma en un patrón decorativo, caracterizado por una fuerte esquematización y simplificación geométricas.

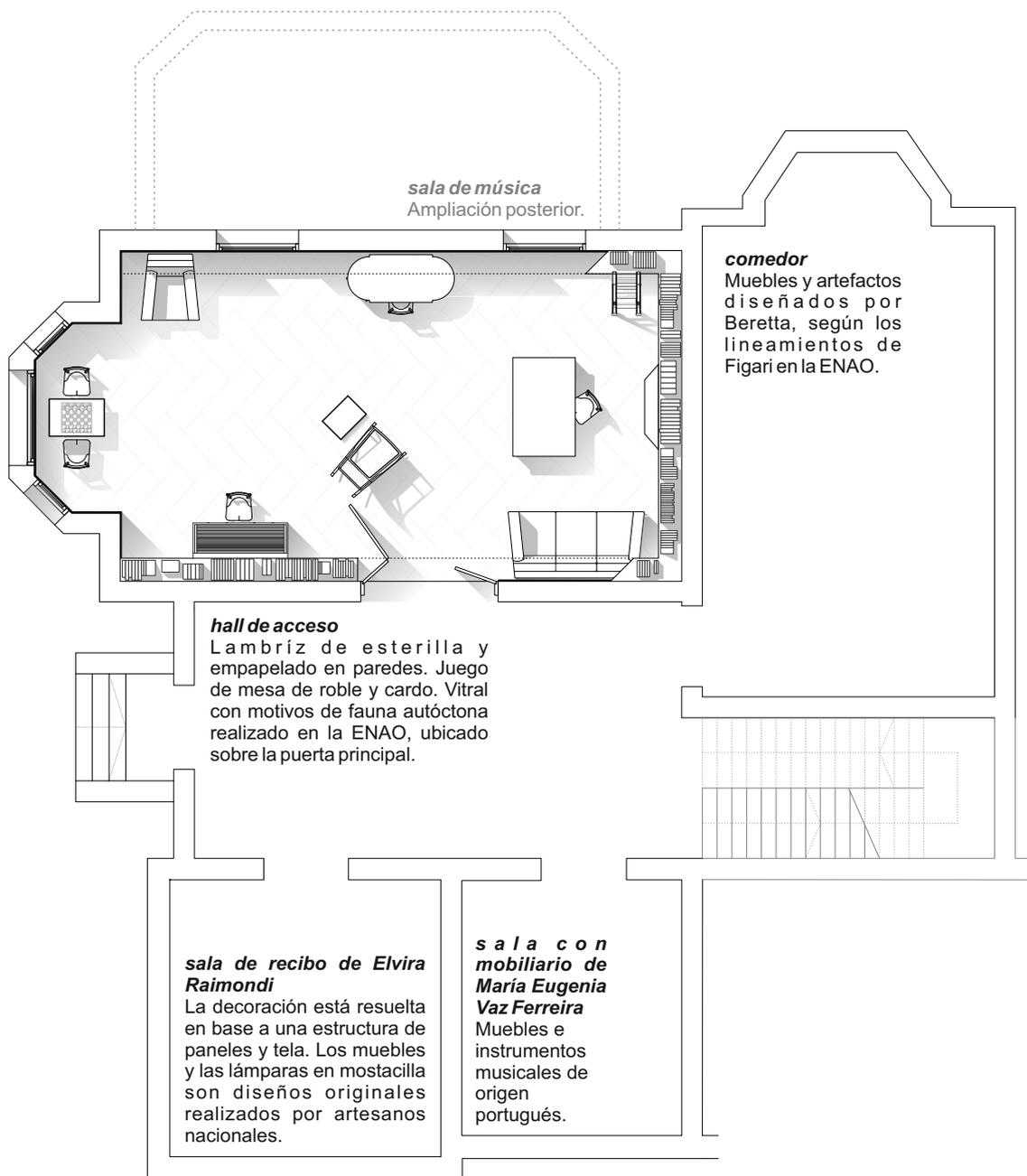
Los detalles decorativos de todo el interior del escritorio responden a líneas y figuras geométricas simples, inspiradas en motivos de la flora y fauna local, así como en la figuración prehispánica. Lo primero comparte criterios con el Art Nouveau, que busca en la naturaleza su fuente de inspiración, estilizando sus formas.

La figuración prehispánica como se vió hunde raíces en un sentido fuertemente regionalista, buscando una identidad americana pero sin perder de vista su posición dentro de un contexto más extendido y un nuevo tiempo.

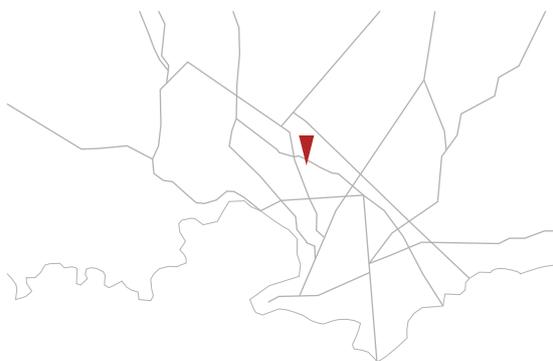
Los resultados formales alcanzados por Milo Beretta en los diseños de la Quinta Vaz Ferreira logran plasmar los objetivos teóricos de la enseñanza en la ENAO, aunque interpretándolos desde la individualidad de un autor que ha tenido una formación artística previa de origen francés.

Si bien no se puede establecer una relación directa con corrientes posteriores de fuerte arraigo en Uruguay, como el Art Decó -cuyo núcleo duro llegó con posterioridad a la Exposición Universal de París de 1925-, puede apreciarse el uso de recursos tales como la repetición de la línea, el zig-zag, la geometrización de las formas de la naturaleza, etc.; recursos estos que fueron con posterioridad manejados por el Decó.

¹⁸ PELUFFO LINARI, Gabriel. Entrevista.

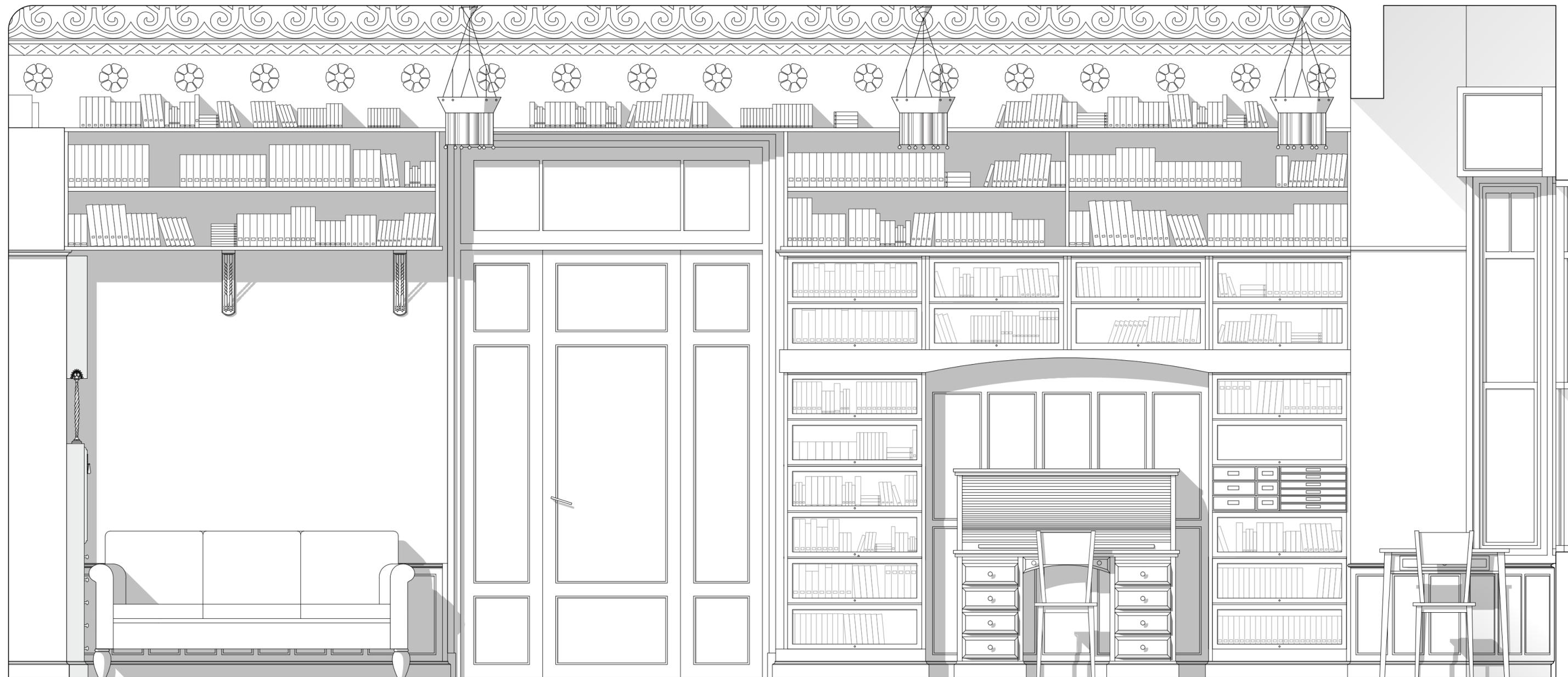


planta
escala 1:100



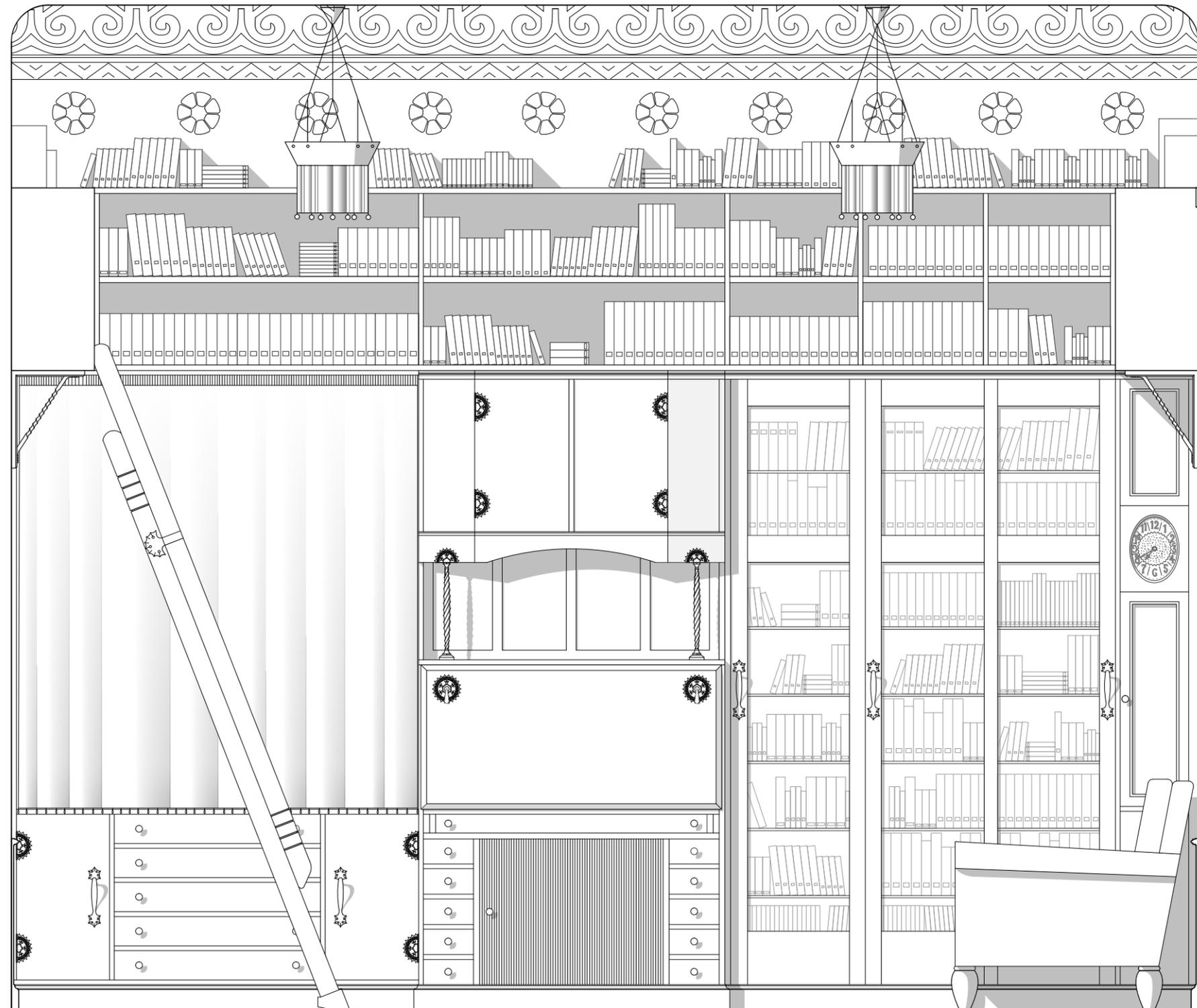
Barrio: *Atahualpa*
Calle: *Carlos Vaz Ferreira 3610*
Jardín: *3969 m²*
Casa: *630 m²*
Diseño y construcción: *1918, Reboratti*
Ampliación: *1928, Bello&Reboratti*





Acceso al escritorio desde el hall de entrada de la Quinta.
 Al centro-derecha: biblioteca modular importada desde Europa y de uso muy extendido en esa época en Uruguay; y escritorio secretaire. A la izquierda: sofá de tres cuerpos adquirido previamente, las patas fueron agregadas por el diseñador Milo Beretta, siguiendo el criterio de unicidad en el diseño integral del interior.
 Las sillas y mesa de ajedrez fueron diseñadas por Milo Beretta siguiendo las pautas de sencillez constructiva impartidas por Figari en la Escuela de Artes y Oficios.
 Si bien no todos los muebles fueron diseñados por Beretta, queda clara su intención de unificar el ambiente, y los esfuerzos hechos en pro de ese fin. Con tal propósito fueron enchapados en roble todos los muebles (e instrumentos musicales de la sala de música - ampliación posterior de la sala escritorio). Cobran protagonismo no sólo las piezas de madera -material autóctono- sino también los libros, enfatizando su rol dentro de la composición de las fachadas.

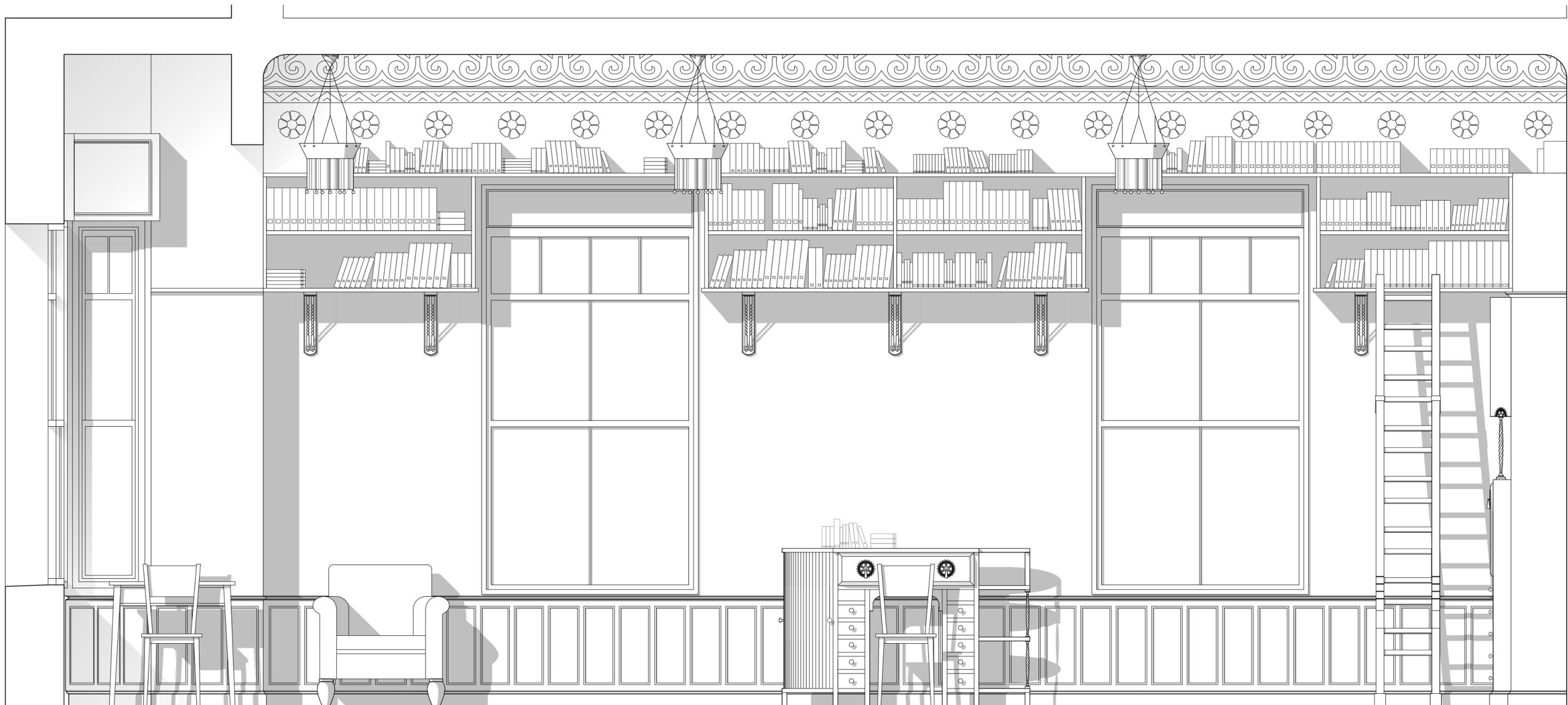
fachada I
 escala 1:20



Fachada con diseño completo integrado en madera. La composición apela al "desequilibrio" de una tímida simetría. Se trata de muebles contenedores y bibliotecas con diversos mecanismos de cierre: por abatimiento -horizontal y vertical- desplazamiento horizontal, etc.
 Izquierda: cortina con diseño en flores, siguiendo la gama de colores del ambiente. Al centro: tres tipos diferentes de contenedores.
 A la derecha: biblioteca, contenedores y reloj integrado. Una estantería elevada sigue el perímetro de tres de las cuatro fachadas, el acceso a los libros lo facilita la escalera (a la izquierda), también diseñada integralmente, tanto la carpintería como la herrería.
 En general los elementos de herrería fueron ejecutados por la Herrería Juan Ferraudi*. En ella se evidencian los motivos zoomórficos y son otro elemento que da unidad al diseño del espacio.

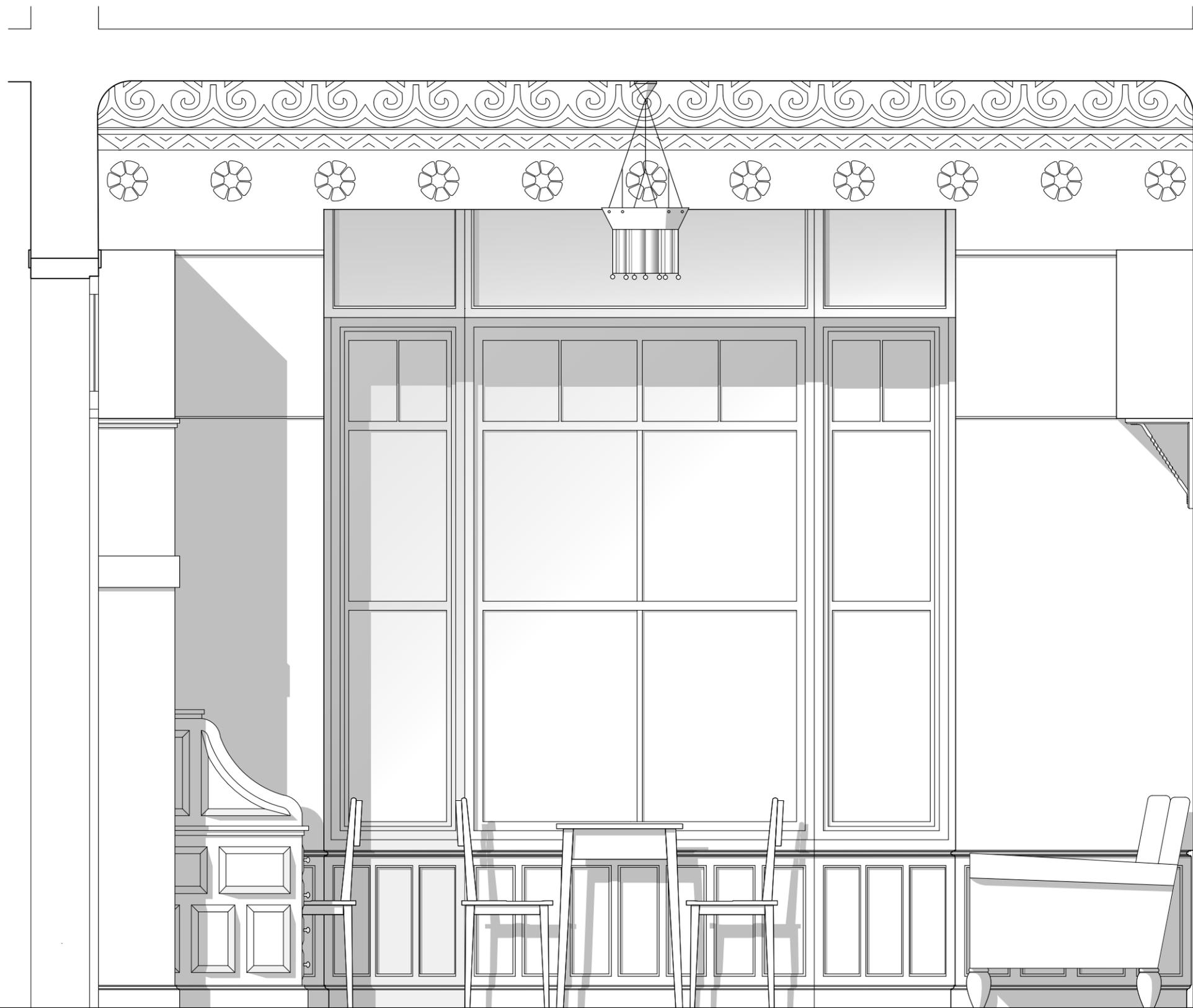
*http://www.quintavazferreira.org.uy/quinta_la_casa.html

fachada II
 escala 1:20



Esta fachada fue modificada con posterioridad para dar lugar a la ampliación del escritorio y la sala de música. El equipamiento musical abarca entre otros: una victrola, un armonio, un piano; todos fueron modificados por Beretta, sus herrajes, las columnas del piano, y el enchapado en roble de todos ellos.
 A la derecha se encuentra la escalera de acceso a la estantería que da uso a la altura de la sala y la recorre uniendo el espacio perimetralmente y acompañando el diseño del cielorraso. Las escuadras en hierro también fueron diseñadas con motivos zoomórficos.
 Al centro: escritorio de doble frente, con herrajes empavonados al igual que el resto de los muebles.
 Las luminarias son diseño de Milo Beretta y están realizadas en madera y tela.

fachada III
 escala 1:20



Fachada con ventana bow window.

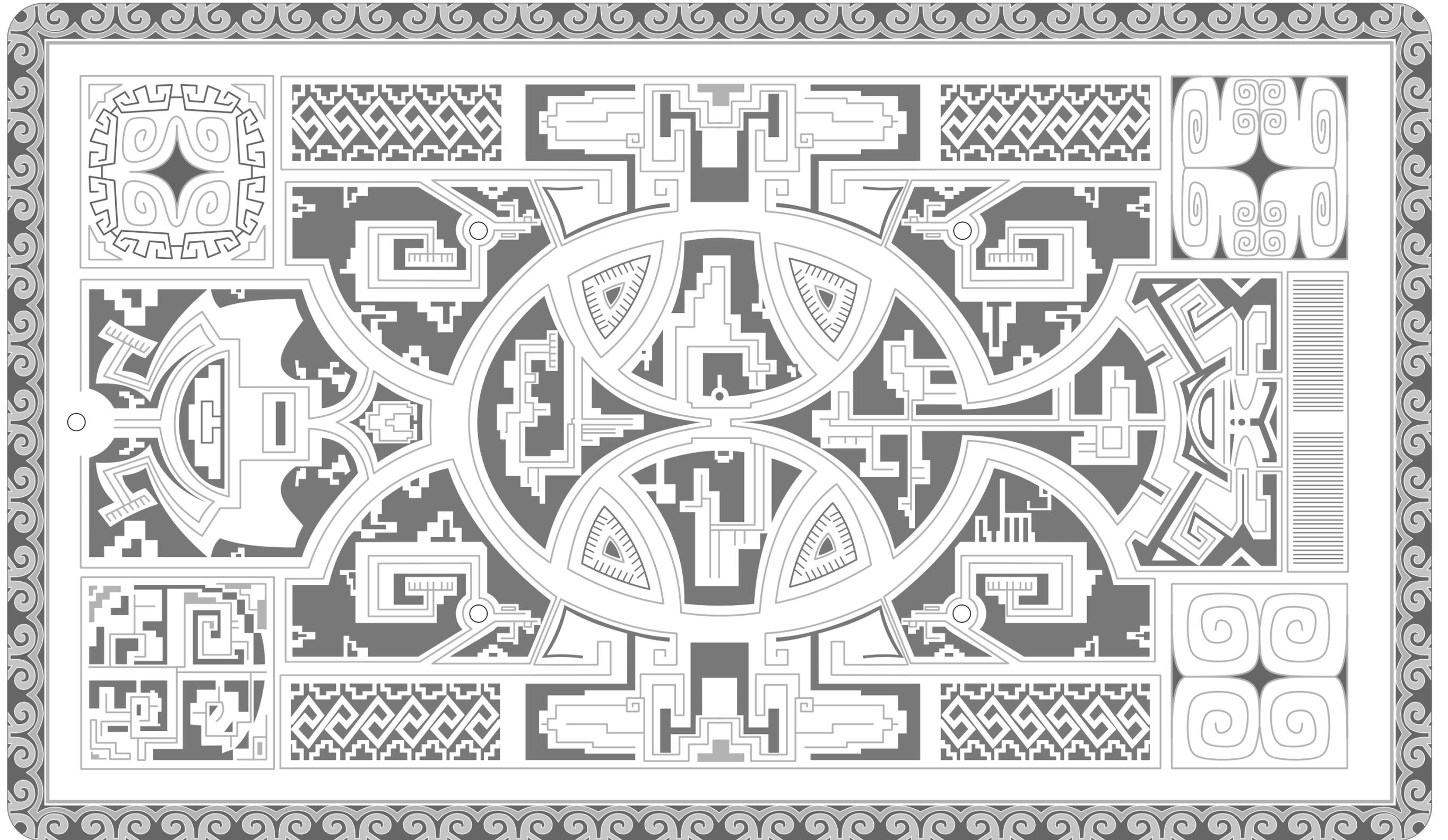
Izquierda: biblioteca modular importada desde Europa, de producción seriada; y escritorio secretaire. Al centro mesa de ajedrez del Dr. Vaz Ferreira, y a la derecha: sillón de un cuerpo, perteneciente al mismo juego de sillón de tres cuerpos anterior.

Los revestimientos de muros inferiores y zócalo son también en madera, enfatizando el protagonismo espacial dado a este material. Los muros son empapelados; y las luminarias y cielorraso diseñados por Milo Beretta.

Los muebles diseñados exclusivamente para la sala por Milo Beretta fueron ejecutadas en madera de roble por la carpintería Girola & Seregni*, en Montevideo.

*http://www.quintavazferreira.org.uy/quinta_la_casa.html

fachada IV
escala 1:20



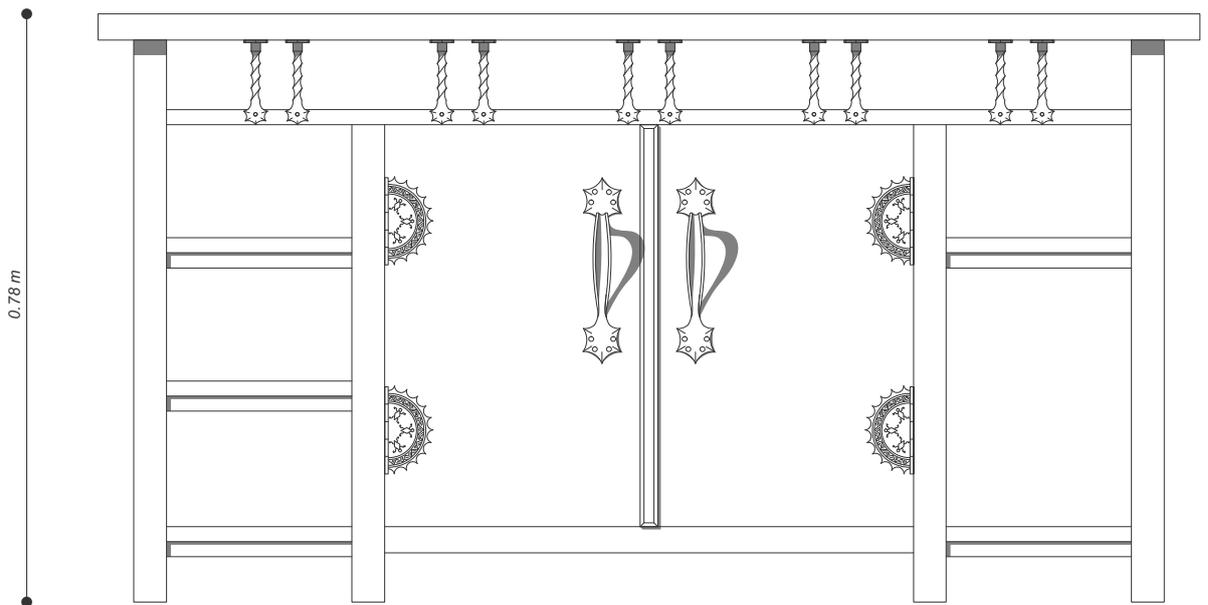
cielorraso
escala 1:20
aproximación a partir de relevamiento fotográfico

Escritorio de composición ortogonal; elementos y superficies lisas, y geometrías simples.
 La simetría es la principal recurso de diseño que alude al concepto de sencillez constructiva, pero también se recurre a la diferencia mínima, la simetría no absoluta, variando sensiblemente algún elemento, en este caso los estantes laterales.
 Además se pone especial énfasis en los herrajes no sólo como elementos de unión de las piezas, sino también con un rol imprescindible en el diseño.

“Nuestros muebles donde el acero reemplaza a la madera, como en la construcción el cemento a la piedra, también son esquemáticos. Este es el momento en que el detalle va a enriquecer la apariencia y vestir la crudeza de la materia...”*

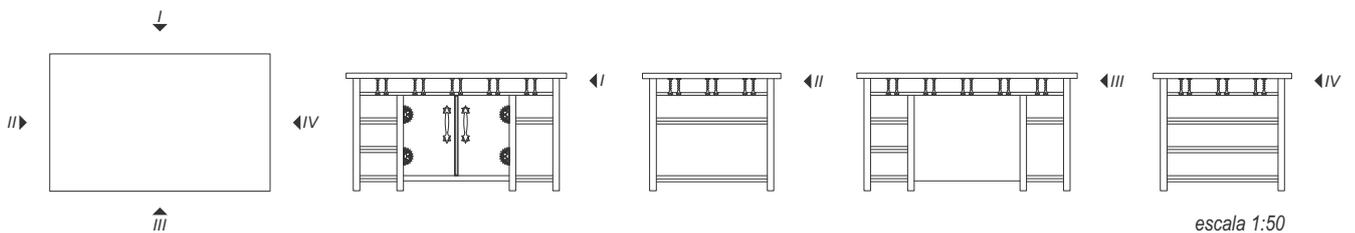
Milo Beretta. Notas Personales. 1932/35.

mueble.....escritorio
 material..... roble
 diseño....Milo Beretta
 año.....1921

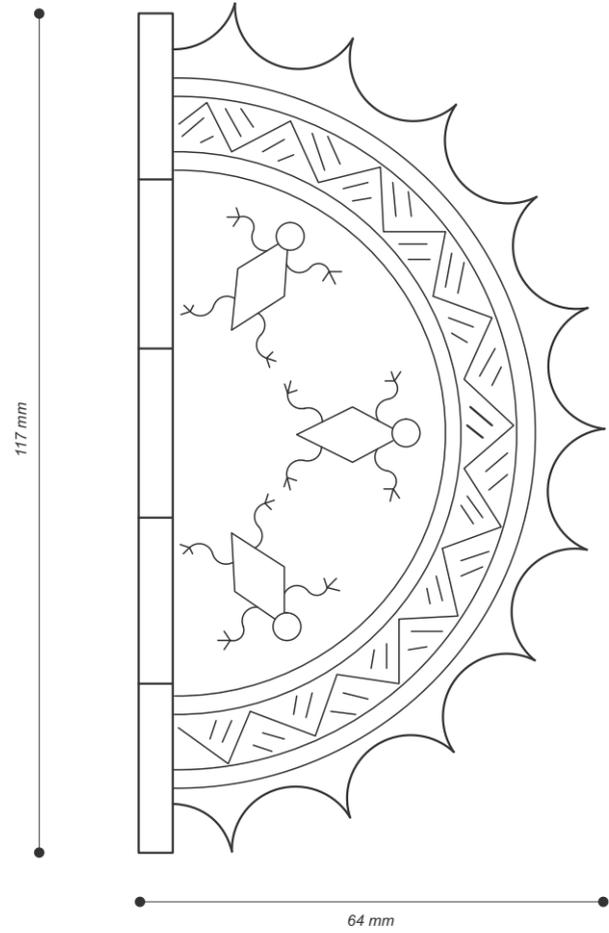


▲ I escala 1:10

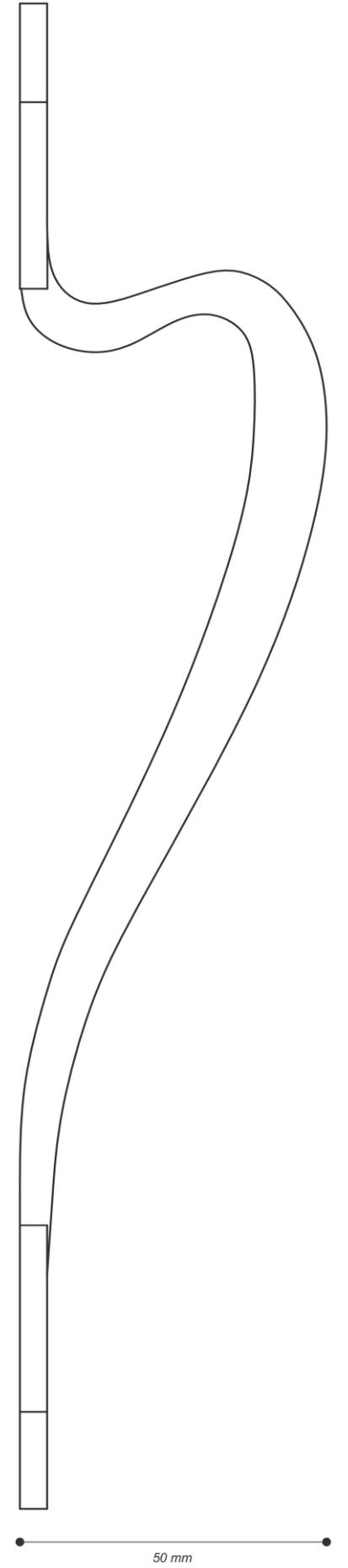
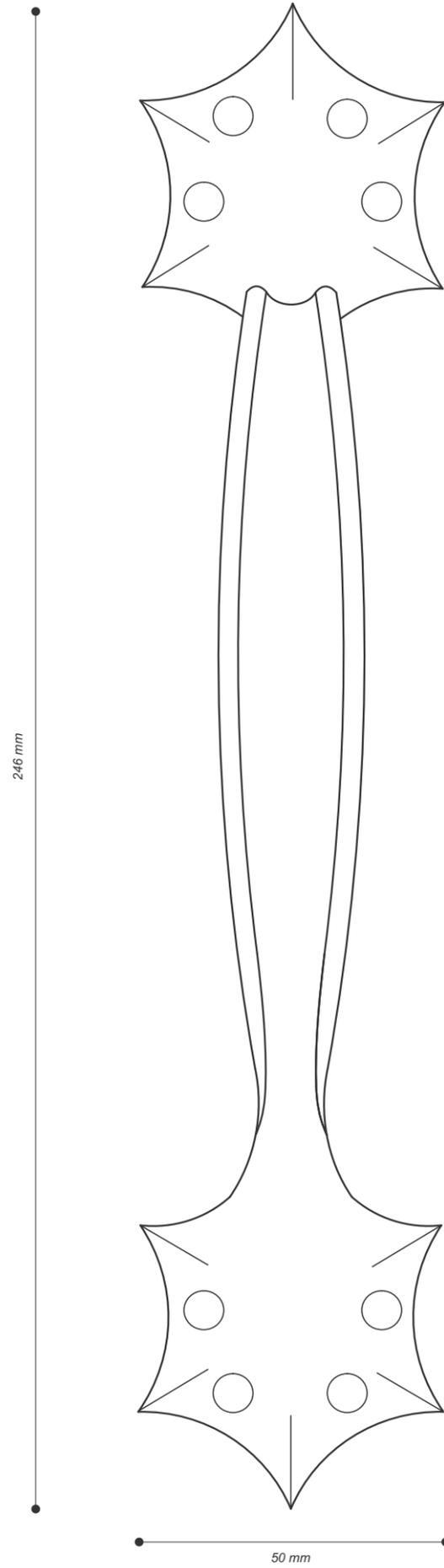
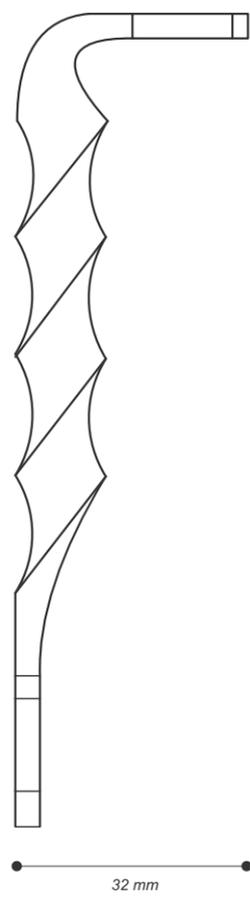
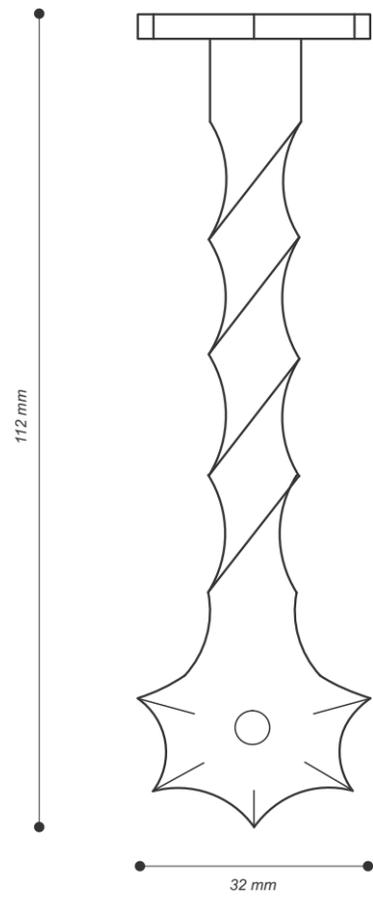
1.45 m

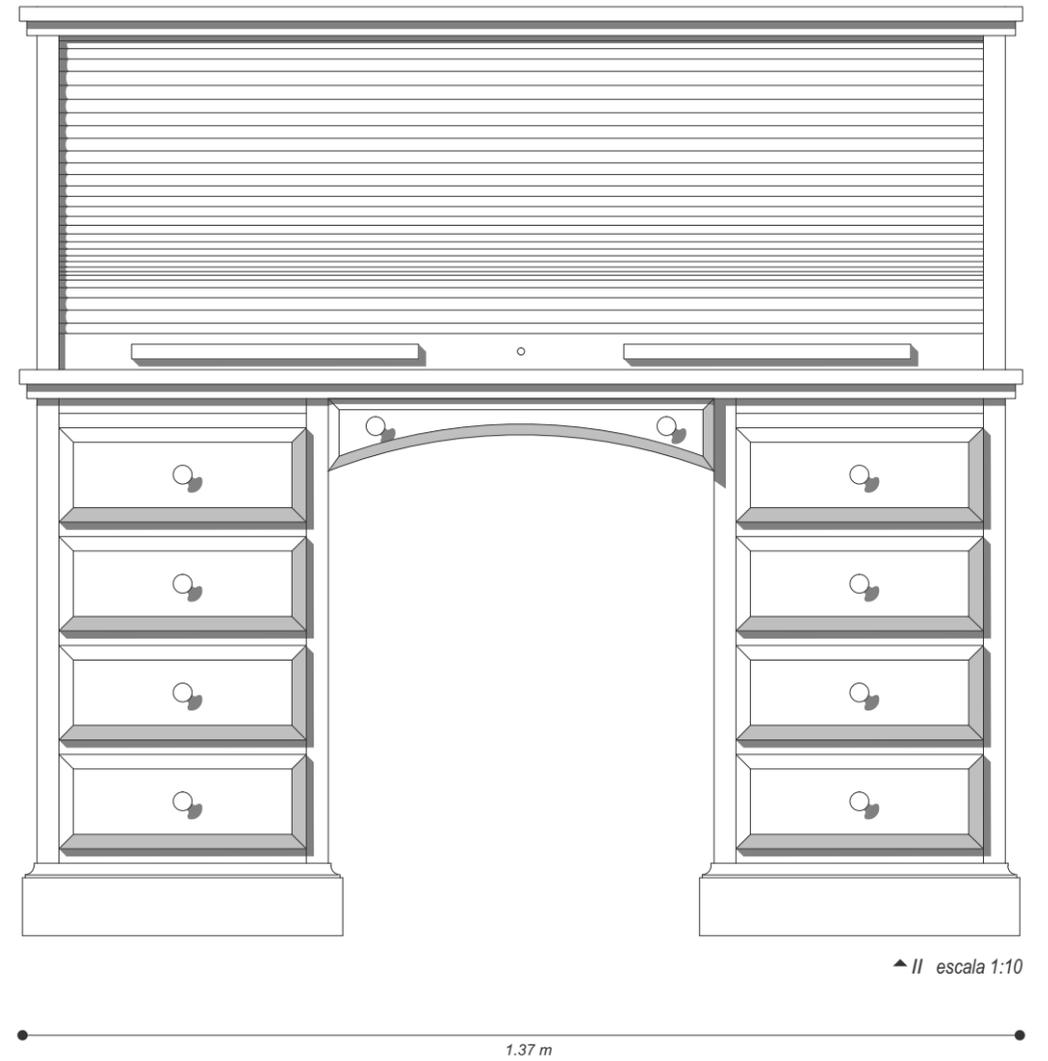
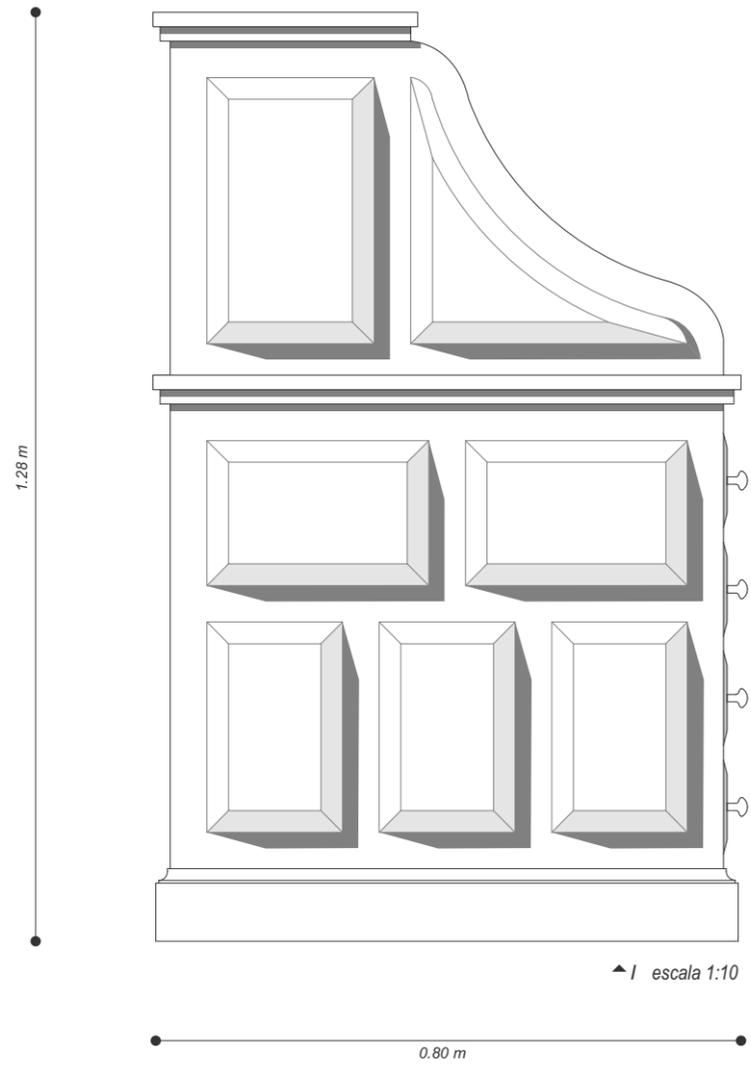


escala 1:50

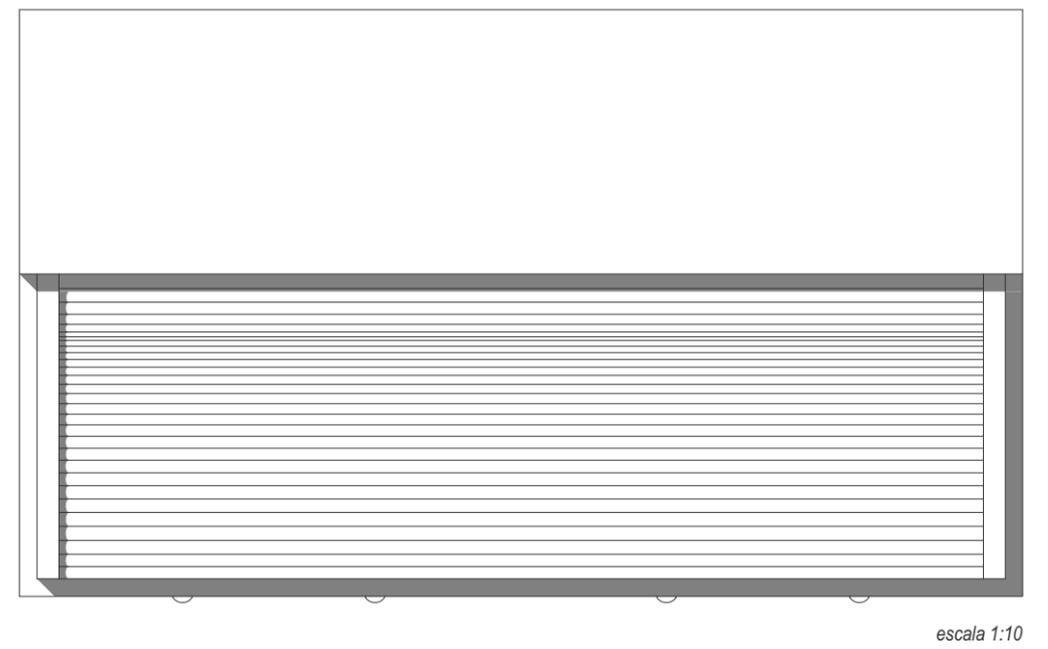
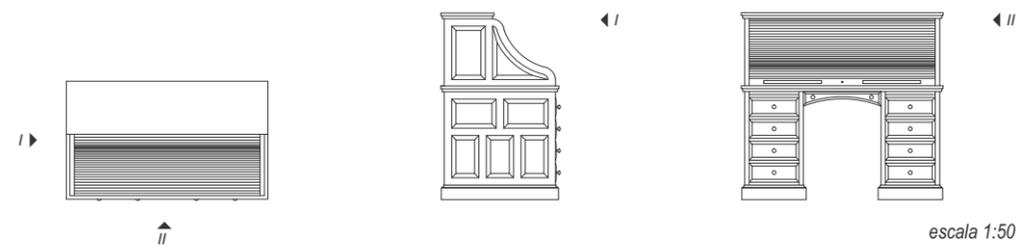


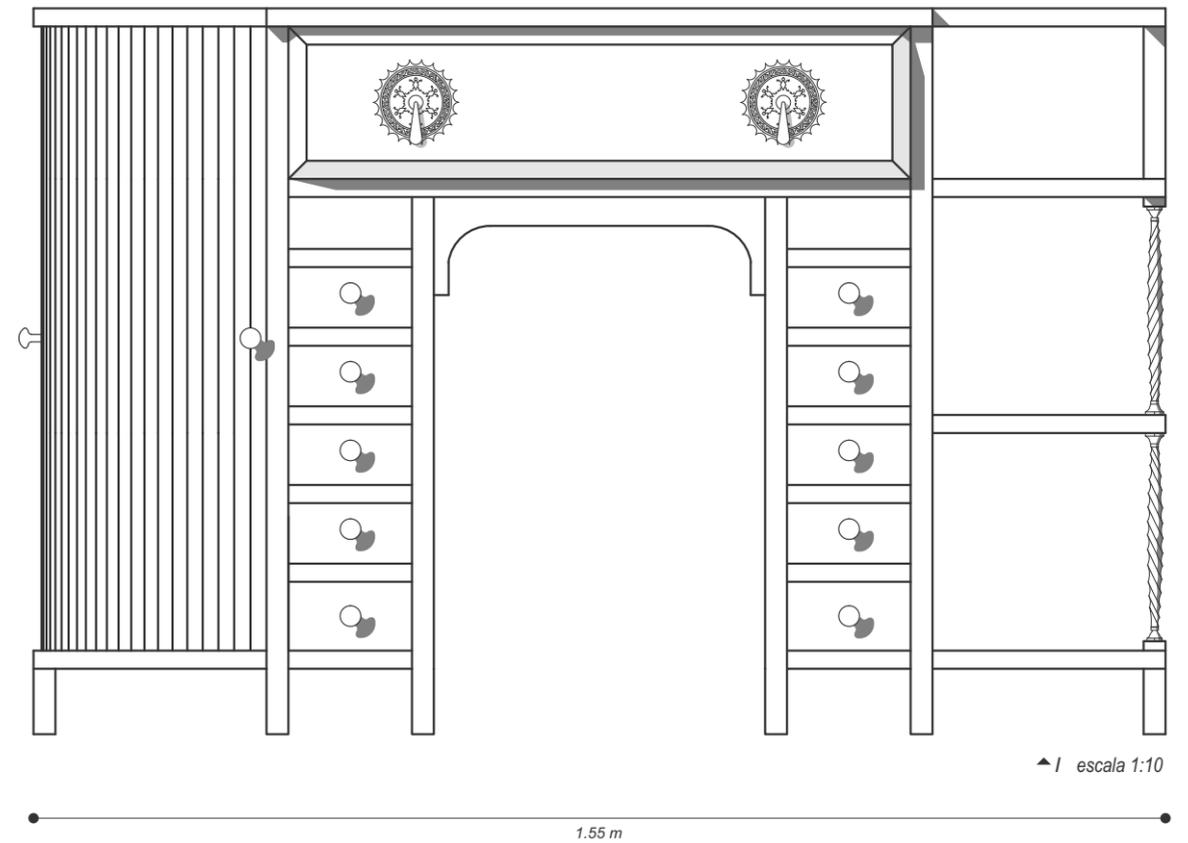
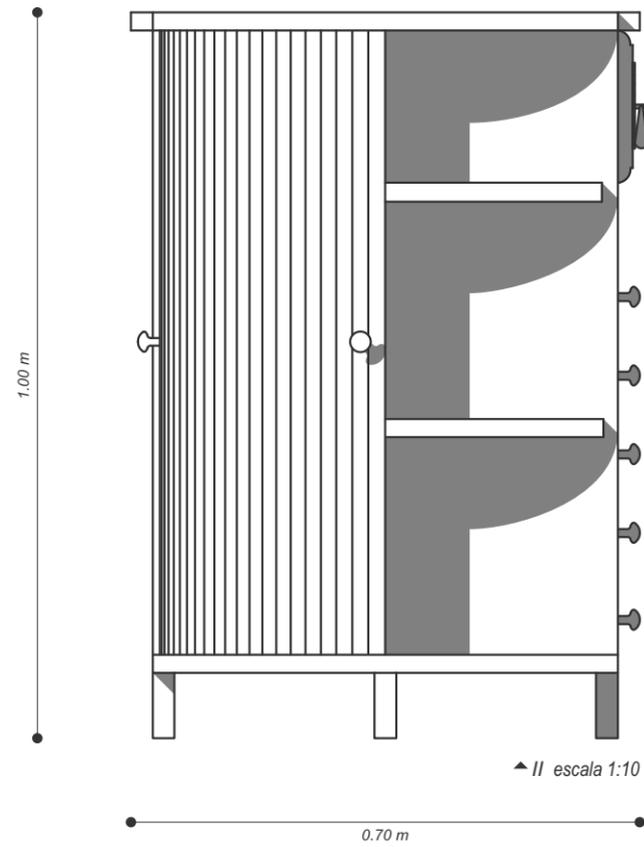
escritorio - detalle herrajes
escala 1:1



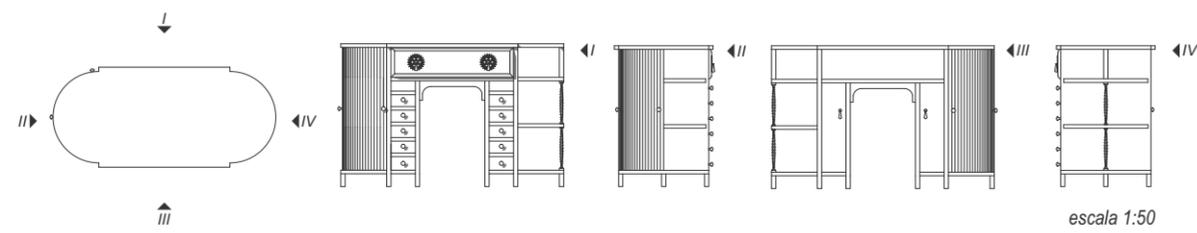


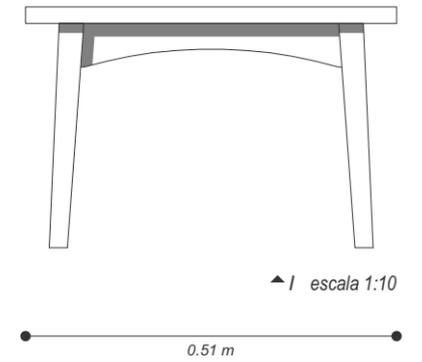
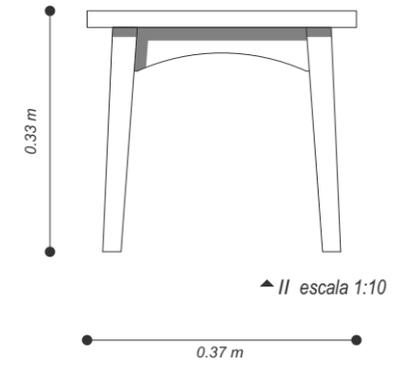
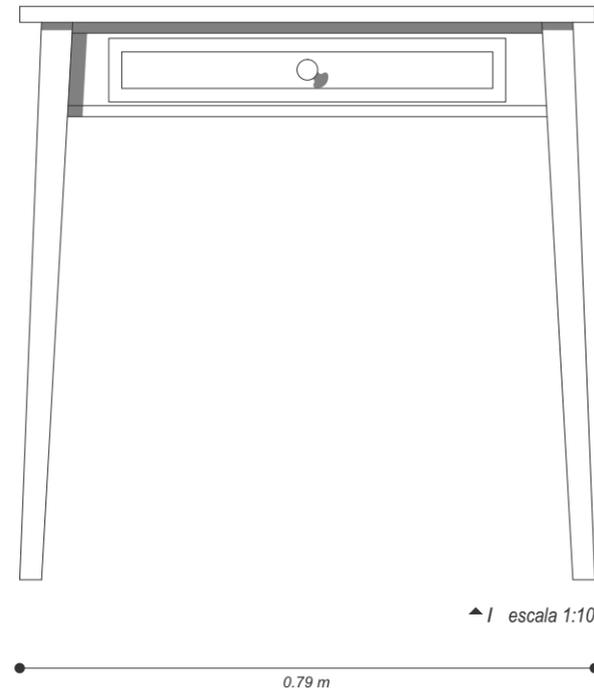
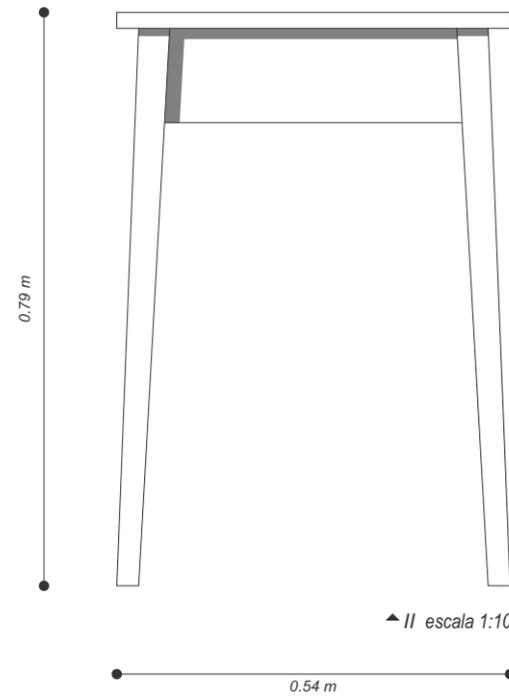
Escritorio tipo secretaire importado. Su diseño en madera de integra al general del ambiente.
Herrajes aplicados, iguales al resto de los muebles, con el objetivo de dar unicidad al diseño.





Mueble escritorio y contenedor, importado. Herrajes aplicados.



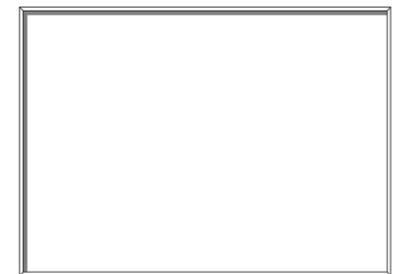


mueble..... *mesa*
 material..... *roble*
 diseño.... *Milo Beretta*
 año..... *1921*



escala 1:10

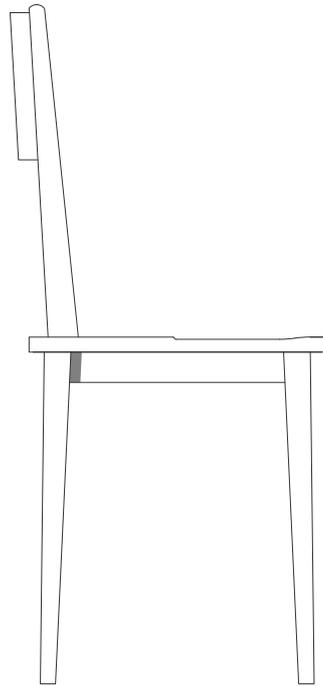
mueble..... *mesa baja*
 material..... *roble*
 diseño.... *Milo Beretta*
 año..... *1921*



escala 1:10

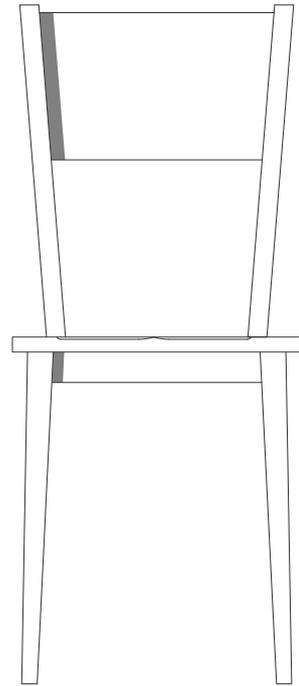


0.90 m



▲ II escala 1:10

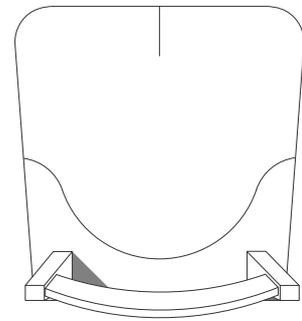
0.42 m



▲ I escala 1:10

0.38 m

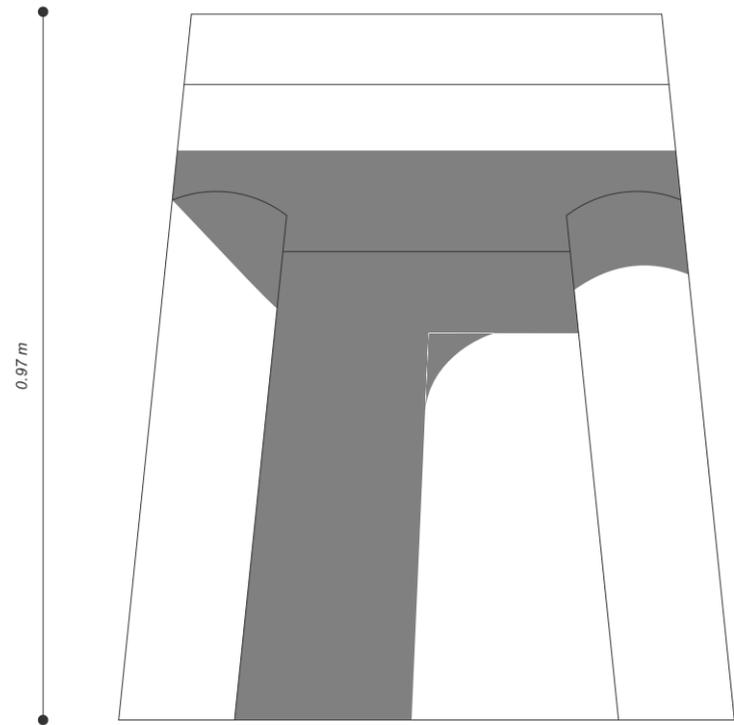
mueble..... *silla*
material..... *roble*
diseño.... *Milo Beretta*
año.....*1921*



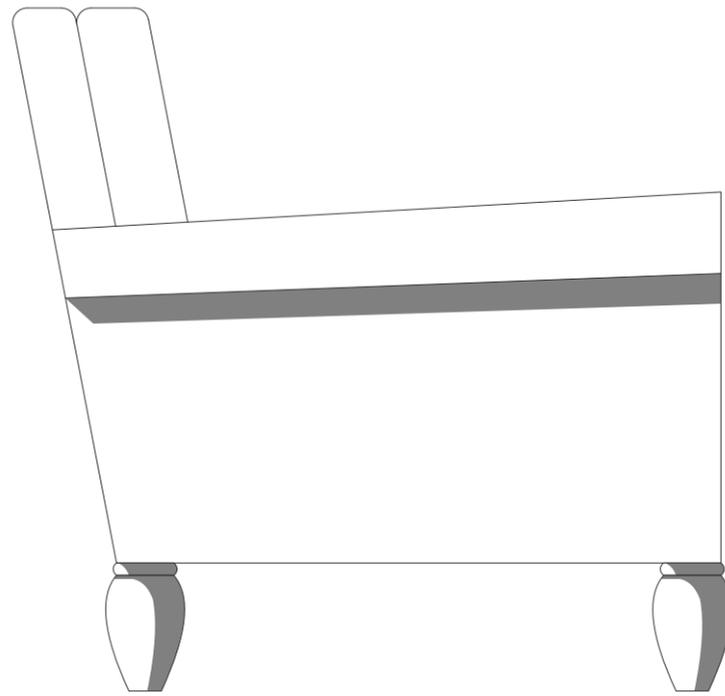
escala 1:10



escala 1:50

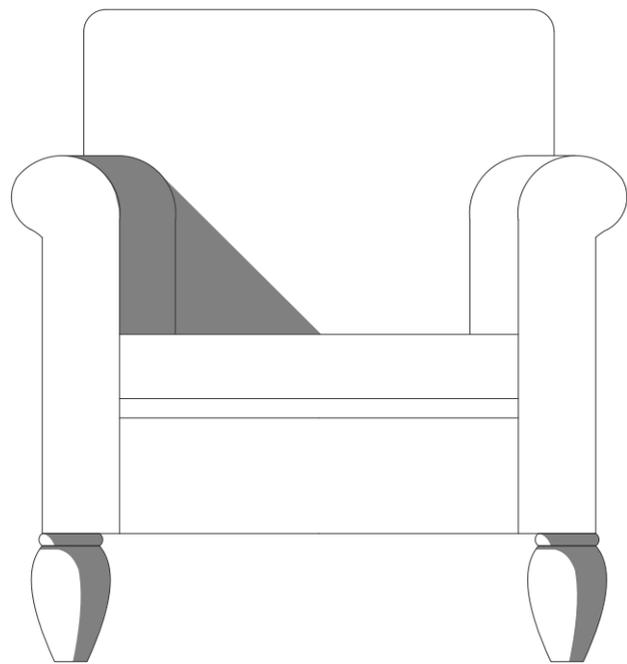


escala 1:10



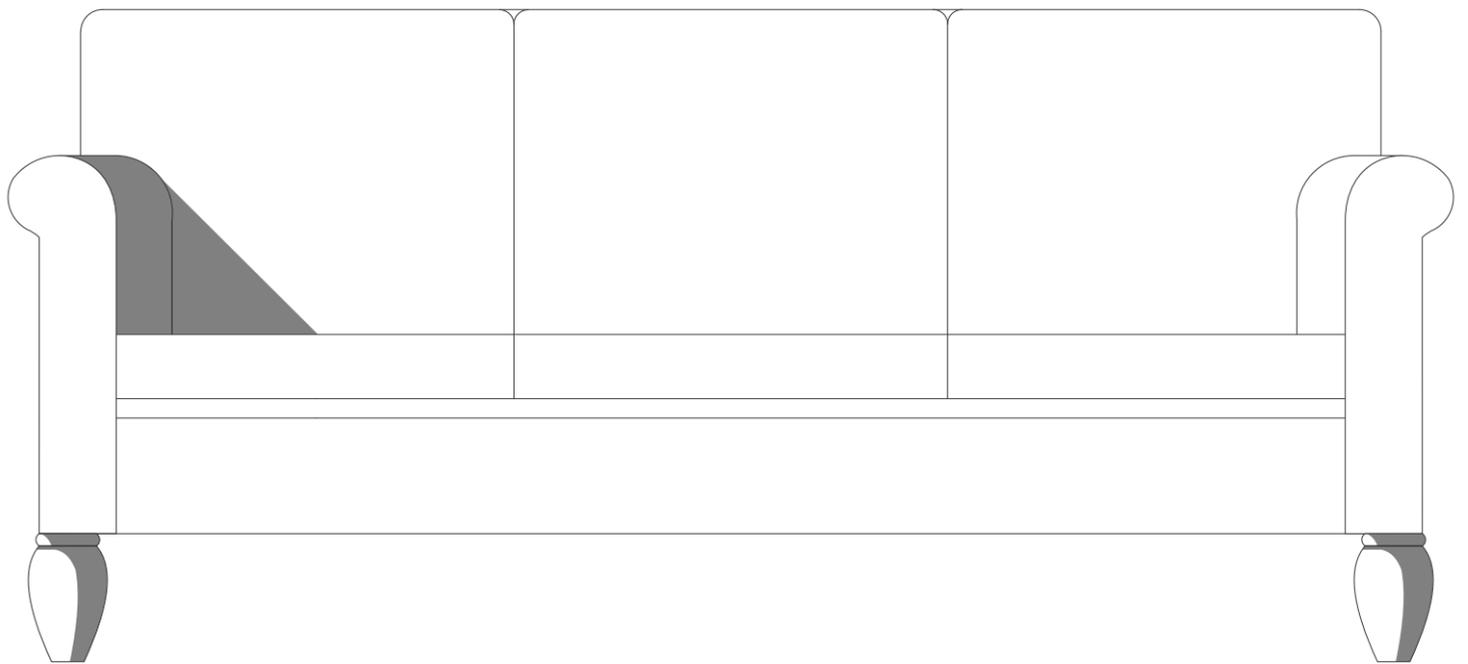
▲ II escala 1:10

1.00 m



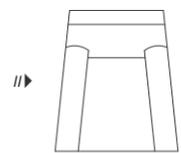
▲ I escala 1:10

0.85 m

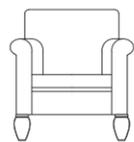


escala 1:10

2.00 m



↑



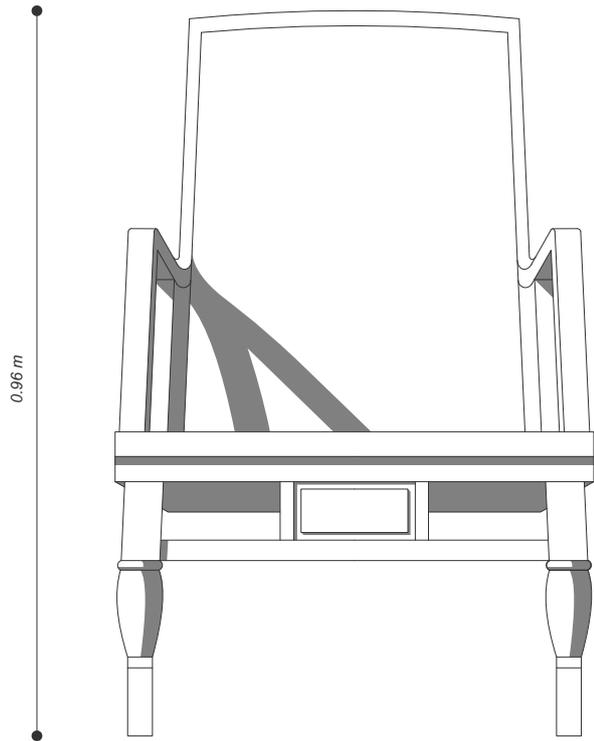
← I



← II



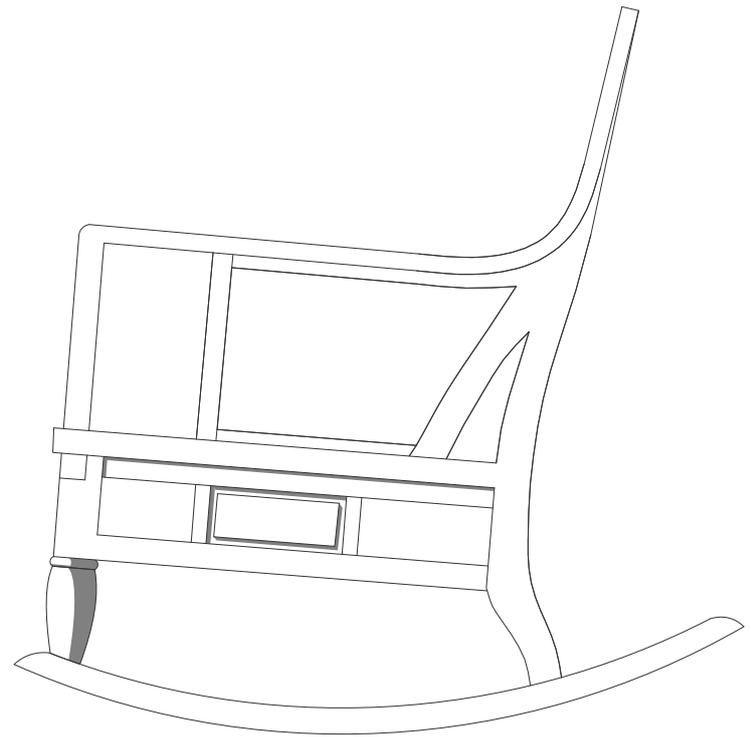
escala 1:50



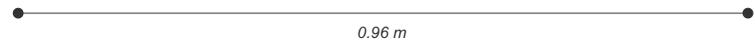
▲ I escala 1:10



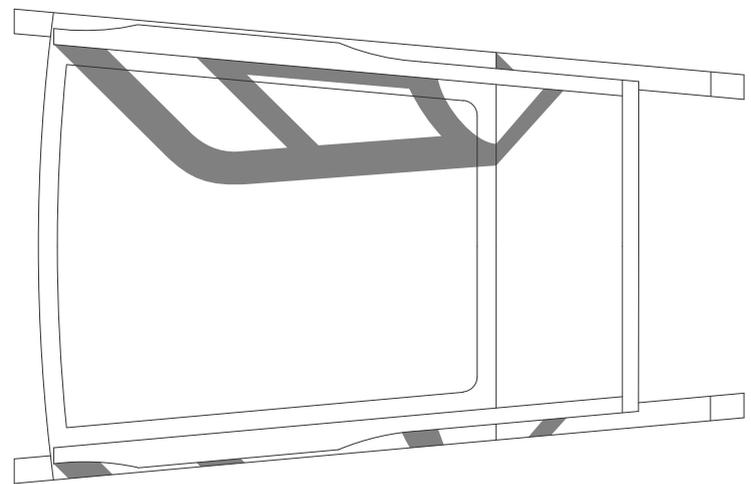
0.63 m



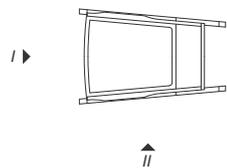
▲ II escala 1:10



0.96 m



escala 1:10



escala 1:50



Casa Quinta Vaz Ferreira. ►
Fachada Norte



◀ Casa Quinta Vaz Ferreira.
Jardín y acceso. ▼

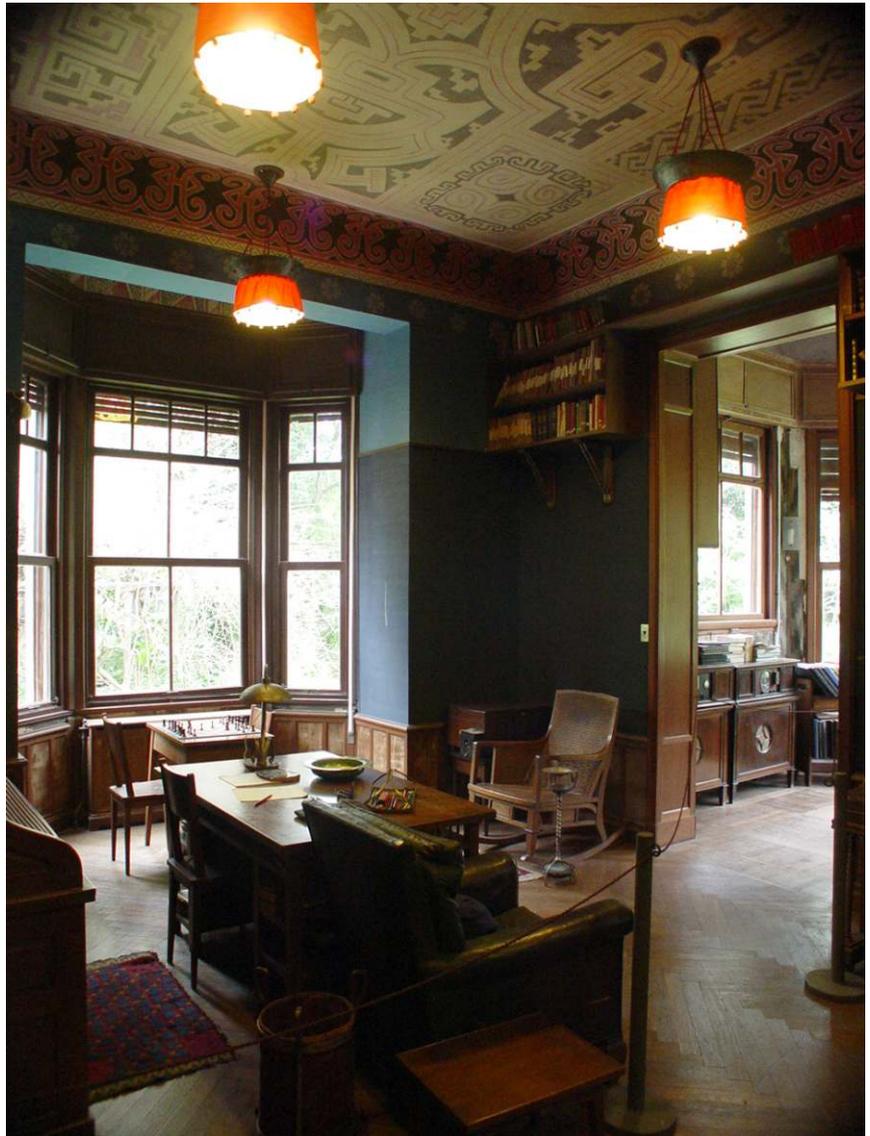


fuelle: <http://belloyreboraticatalogo.blogspot.com>

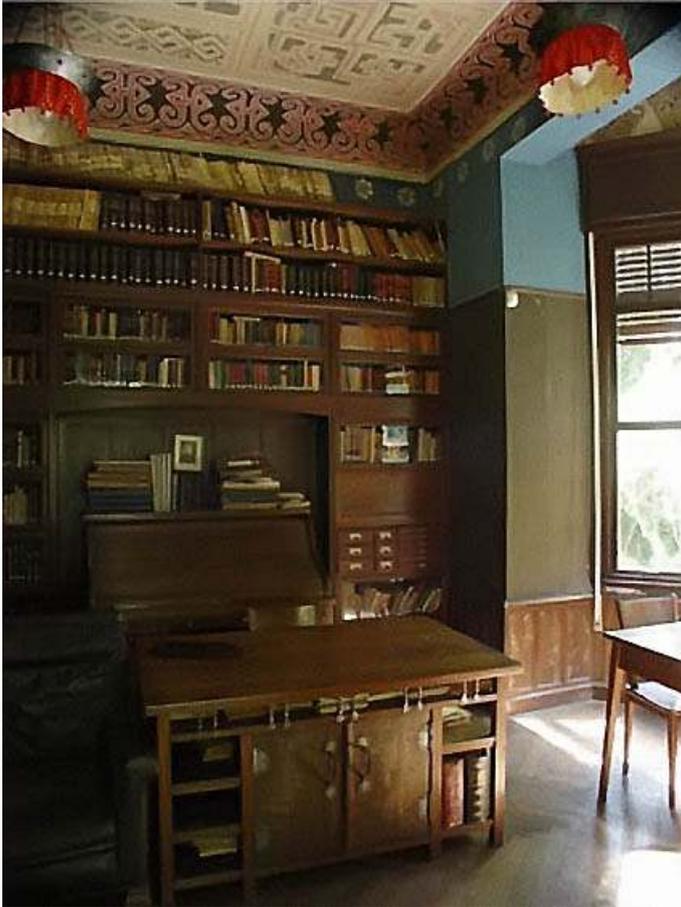
Escritorio *Quinta Vaz
Ferreira*.
Fachada interior 02.



Escritorio *Quinta Vaz
Ferreira*.
Fachadas interiores 03 y 04.



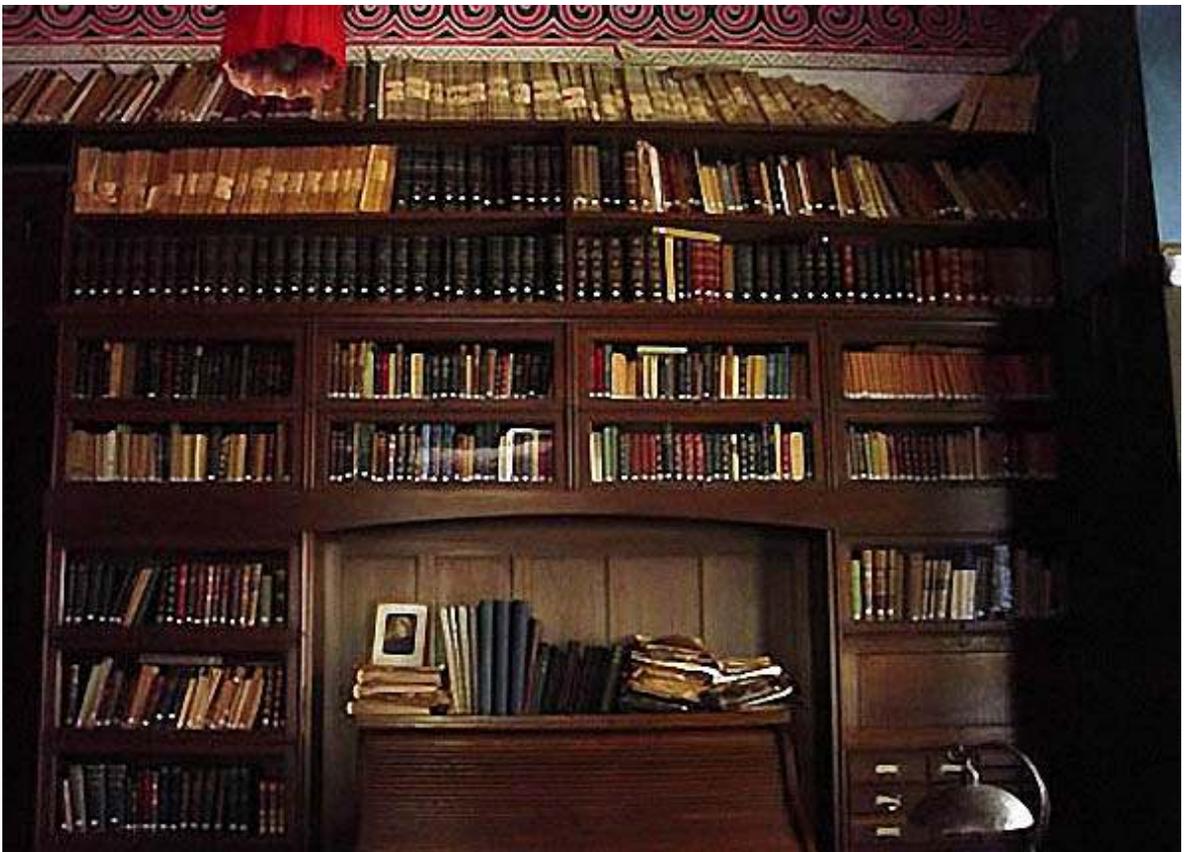
fuelle: <http://belloyreboraticatalogo.blogspot.com>



Escritorio *Quinta Vaz Ferreira*.
Escritorio y silla diseñados por Milo
Beretta. Lámpara con motivos
zoomórficos, en hierro y ágata, diseños
de la ENAO. ▲

◀ Escritorio *Quinta Vaz Ferreira*.
Fachadas 04 y 01.

Escritorio *Quinta Vaz Ferreira*.
Fachadas 01. Biblioteca. ▼



fuelle: <http://belloyreboraticatalogo.blogspot.com>



▲
Escritorio Quinta Vaz Ferreira.
Detalle de Cielorraso.

◀ Escritorio Quinta Vaz Ferreira.
Cielorraso.

Escritorio Quinta Vaz Ferreira.
Detalle de Cielorraso. ▼



fuelle: <http://belloyreboraticatalogo.blogspot.com>



▲ Detalle herrajes.
Motivos zoomórficos: "ranita".



▲ Detalle herrería bajo estanterías.

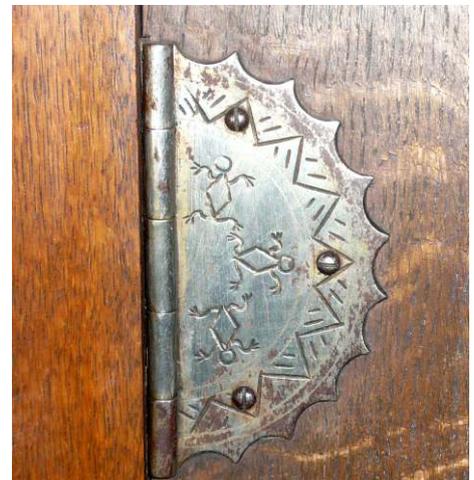


◀ Detalle herrería de escalera.

Detalle herrajes.
Motivos zoomórficos.
fotografía: Paula Schinca ▼



Detalle herrajes de armonio.
Motivos zoomórficos. ▼



▲ Detalle herrajes de escritorio.
Motivos zoomórficos: "ranita".
▼ fotografía: Paula Schinca



ANEXOS

INFORME DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

(Publicado en la revista "Arquitectura". Órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Diciembre de 1917. Págs. 127 a 129. Tomo III. Años 1916-17).

Los miembros de la Comisión Especial encargada por el Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura de informar sobre la conveniencia de persistir en la tendencia de orientar el arte industrial en un sentido autóctono –opinión que ha sido solicitada por el Consejo Superior de Enseñanza Industrial- después de haber visitado la exposición pública de la Escuela de Artes y de haberse enterado del resultado obtenido por lo que se ha hecho con ese objeto en la Escuela de Arte Industrial emite la opinión siguiente: la orientación dada a la enseñanza en aquella Escuela revela un vigoroso esfuerzo en el sentido de salir de la reproducción generalmente admitida de los estilos clásicos. Considerando esta sola faz de la cuestión no podríamos menos que aplaudir esta intención, dado que la rutina y la copia ciega son perniciosas porque se oponen a la libre expansión del progreso. Pero si bien es muy plausible esa intención, es necesario constatar que para no caer en este defecto se ha tomado una dirección igualmente perniciosa, cual es la de ir a buscar inspiraciones en las épocas lejanas de nuestra civilización. Esta tendencia hacia un arte que no se puede calificar de moderno porque tiene sus raíces en las épocas primitivas, no puede ser considerada sino efímera porque es una manifestación aislada que para que pudiera ser viable precisaría la transformación de completa del ambiente, el cambio total de nuestro modo de vivir y la vuelta a las épocas casi prehistóricas para armonizar nuestra vida con los objetos que la rodean. No es hacer arte nuevo –arte autóctono- el hacer arte antiguo. Copiar arte de las épocas primitivas o el de los últimos siglos es siempre copiar, con una diferencia sin embargo, que es más racional inspirarse en los estilos cercanos a nosotros. Nuestra vida es una prolongación de la de nuestros antepasados inmediatos, y sería en nuestra época tal anacronismo

evidente, pretender imitar las costumbres de los habitantes de las cuevas. No es lógico volver atrás, empezando de nuevo la vida para adaptarnos a sus antiguas manifestaciones. Si queremos progresar y evolucionar como es necesario a la humanidad, no debemos paralizarnos en la producción estéril de las creaciones de las épocas más o menos antiguas, sino estudiarlas para conocerlas, porque de su conocimiento podemos recibir lecciones muy útiles. Estudiarlas, no con el fin de repetir las, sino con el objeto de analizarlas y darnos cuenta de su razón de ser y de los factores que las han determinado.

En los ejemplos estudiamos, elegimos los que mejor responden a su destino porque son los únicos que pueden resistir a un examen serio. Hagamos esfuerzos para comprender cómo se realizó la adaptación del objeto con su fin. Y acostumbrados a este análisis, estaremos en condición de poder crear las nuevas formas que convengan mejor a las necesidades actuales.

El Arte Industrial –y sobre todo la enseñanza del Arte Industrial- no puede depender de la fantasía personal o de un capricho de la moda. Como el arte en general, debe ser el reflejo inmediato y evidente de nuestro estado social y de nuestro modo de vivir.

Un objeto puede resultar muy interesante por no ser igual a los otros, pero sólo esta razón no basta para que sea aceptado. La parte del arte industrial que se dedica a decorar y buscar formas agradables a los objetos y a las cosas que llenan en nuestra vida un necesidad material no puede ni debe tergiversar o cambiar de tal modo esa forma, motivo fundamental de su existencia, que lo haga un objeto inadecuado para el fin que ha sido creado. Las cosas necesarias a la vida material son creadas en primer término para llenar esa necesidad material y luego después para llenar esa otra necesidad artística infinitamente superior que no se busca, pero que surge espontáneamente como producto del medio en su sentido más amplio, y que se perfecciona y evoluciona influenciada por innumerables factores que crea el hombre hasta inconscientemente muchas veces, y que podrá modificar más o menos, pero jamás contrariar o dirigir en un sentido completamente artificial.

En este sentido hemos visto muebles en la Escuela de Arte Industrial que están concebidos

con este último criterio y con la preocupación de no emplear en su ejecución más que medios primitivos, como si no existiesen otros más perfeccionados a nuestro alcance. Y no creemos que sea conveniente el criterio que rechaza o no acepta todos los mejoramientos que nos han proporcionado la ciencia y el progreso.

Los obreros que salgan de la Escuela Industrial deberán conocer, además del arte en una de sus aplicaciones, la técnica que los haga capaces de hacer esas aplicaciones y eso no será posible mientras no se haga uso más que de procedimientos más o menos rudimentarios.

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 en lo rudimentario.

En materia de enseñanza de Arte Industria, no se debe mirar el resultado inmediato sino la formación de artesanos capaces de perfeccionarse más tarde libremente bajo la influencia de su personalidad, pero poseyendo los conocimientos indispensables que les permitirán ejercer sus oficios en buenas condiciones. Una cosa es crear una manufactura privada, tratando de imprimirle un cachet especial, y otra cosa es formar una Escuela para la enseñanza de las artes industriales. En el primer caso, uno puede permitirse la libertad de hacer un ensayo corriendo el riesgo de no tener la aceptación del público. La consecuencia no puede ser grave porque se trata de un caso aislado, que a nadie más que a su autor compromete y que por otra parte no tiene el prestigio especial que da el sello oficial. Pero una fantasía o un modo de ser absolutamente personal no puede nunca erigirse en un sistema de enseñanza porque es limitar absolutamente la libertad de sentir y paralizar la iniciativa y la evolución metódica y bienhechora.

Es tan peligroso querer imponer un modo de ver demasiado original y unilateral como el preconizar la reproducción absoluta del arte clásico.

Hay que penetrarse de esta verdad, que un arte no puede surgir espontáneamente sin el conocimiento de lo que se ha hecho ya, a no ser que sea un arte absolutamente primitivo.

Para que un pueblo pueda ocupar un rango decoroso en el concierto del arte moderno, se precisa que no ostente manifestaciones demasiado ingenuas, porque, o es sincero e indica una civilización absolutamente atrasada, o es rebuscado y carece de valor.

Es un defecto bastante generalizado el de reproducir las cosas que admitimos sin darnos cuenta que nos atraen precisamente por las ideas y por los sentimientos que nos sugieren. Puede entusiasmarnos el arte egipcio, gótico, kmer, o japonés, y, sin embargo, sería absurdo querer imitarlos en nuestra época, y sobre todo en nuestro país. Si esas artes merecen nuestro aprecio, debemos respetarlas y no desnaturalizarlas con falsas interpretaciones.

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. Eso sería una pretensión que pronto tendría su castigo.

Los ejemplos de esas tentativas infructuosas son numerosos y no puede ser de otro modo. Si las creaciones no tienen bases sólidas, si no residen más que en la fantasía de unas cuantas personas no pueden durar mucho tiempo y están destinadas a ser fugaces como todas las cosas hijas de la moda y del capricho. Para que las obras de arte puedan sobrevivir precisan cualidades serias que hallamos en todas las obras que han resistido a la sensación del tiempo.

Esta Comisión cree que nuestro arte nacional se formará poco a poco por el análisis y el aprovechamiento de las necesidades de nuestro medio, de las circunstancias especiales de nuestro clima, del estudio de nuestro suelo, de sus riquezas particulares, del empleo racional de los productos naturales y de los materiales de que disponga nuestra industria nacional y , para contribuir a eso, acostumbramos al alumno a estudiar y utilizar esos factores locales del modo más racional posible sin querer hacer siempre originalidades exageradas, sino poniendo naturalmente en valor las particularidades ignoradas de nuestro país, las cuales debemos descubrir para después aplicarlas a nuestra producción nacional. Este es el criterio adoptado en nuestra Facultad de Arquitectura y es el que nos permitimos aconsejar al Consejo Directivo de la Enseñanza Industrial.

Con lo expuesto, esta Comisión cree podría dar por llenado su cometido pero no resiste a la

tentación de exponer además sus ideas en cuanto a la enseñanza de las artes industriales que tienen relación con la Arquitectura y espera que el Honorable Consejo Directivo de la Enseñanza Industrial no verá en esta intromisión más que el deseo de contribuir en lo posible al mejoramiento de nuestro arte industrial causa común y que interesa igualmente a estas dos Corporaciones.

La solicitud del Consejo de Enseñanza Industrial nos demuestra que se ha sentido la necesidad de aunar esfuerzos en un mismo sentido y de armonizar en lo posible la enseñanza de los artesanos de mañana con la que se da a los arquitectos.

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. Todos deben tener la misma visión, el mismo ideal, si no sería imposible la imperfecta armonía que se precisa para la mejor realización de las obras.

El arquitecto que construye un edificio, debe hallar fácilmente al obrero que lo entienda, que se identifique absolutamente con su modo de pensar, que le obedezca sin chocar con su propio sentimiento. Y esto no puede existir si no hay comunidad de pensamiento e igualdad de aspiraciones.

Si la Facultad de Arquitectura tiene la misión de formar arquitectos capaces de crear edificios que hagan honor al país, la Enseñanza Industrial debe formar obreros de arte en condiciones de poder colaborar dignamente en esas mismas obras. Es por eso que creemos que en la enseñanza de ciertas artes y oficios debe merecer especial atención la parte que se relaciona directamente con la arquitectura. Antes que amueblar nuestros edificios, tenemos que construirlos, y si es relativamente fácil hoy conseguir buenos operarios en esa rama de la industria, más difícil, por no decirlo imposible, es hallar buenos obreros para la ejecución de las obras.

La Comisión cree que en lo que se relaciona con la enseñanza de esos últimos se debe prestar mayor atención al estudio y ejecución de los detalles de las casas, tales como puertas, ventanas, frisos, escaleras, etc., para no hablar más que de la carpintería. Cada una de esas partes de un edificio, tiene sus dificultades, su técnica especial que el alumno

debería estudiar científicamente para no correr el riesgo de verse más tarde librado a la rutina ciega y a veces grosera que paraliza o anula el esfuerzo del arquitecto.

Del mismo modo se deberían estudiar las otras ramas de la construcción: herrería, marmolería, yesería, etc. Referente a esas ramas, hemos visto con satisfacción en la exposición de la Escuela Industrial algunas tentativas de vitraux, de marquetería y de cerámica. Se podría completar con el estudio del bronce, mosaico, trabajo de la piedra, del estuco, hierro forjado, grés flammé, etc.

Se debe insistir sobre la técnica de cada oficio, porque es más importante formar buenos obreros que crear modelos, sobre todo cuando se trata de modelos que tienen relación con la Arquitectura. En general, los objetos que están hechos en previsión de una colocación indeterminada no resultarían porque por lo general no están en el carácter ni en la escala de las construcciones para las que han sido especialmente previstos.

Todos los detalles de un edificio, deben ser dados por el arquitecto, hasta los mismos modelos de decoración, por lo menos, en cuanto a la composición, forma, carácter general, dimensiones, color y otras particularidades que pueden variar considerablemente de una construcción a otra. Por una parte el arquitecto o artista que compone y por otra el artesano que ejecuta.

La segunda parte es la que incumbe a la enseñanza industrial en el sentido de educar al alumno para ponerlo en condiciones de cumplir con su misión de ser el colaborador consciente e inteligente del arquitecto.

Dando a estas consideraciones el valor que tienen se deduce que el arte industrial no puede evolucionar aisladamente; puesto que se hacen los objetos decorativos para completar y adornar nuestras casas no pueden tener un carácter distinto al marco en el cual deben estar colocados. Y es evidente que la Arquitectura es la que debe determinar las formas e imponer los detalles, los cuales deben estar siempre subordinados al conjunto. Proceder a la inversa es ilógico, porque si se hicieran los muebles y los objetos sin tener en cuenta su destino, habría después que edificar las casas para armonizarlas con el contenido, lo que es un contrasentido.

La Comisión opina también que se debería prestar mayor atención a la parte teórica. Si se quiere formar artesanos capaces de responder razonablemente a su oficio es necesario enseñarles los conocimientos científicos que les permitan resolver los casos que hallarán en la práctica. Las soluciones empíricas o rutinarias estrechan las ideas y deben ser reemplazadas por el estudio científico y razonado, el único que conduce a la verdadera calidad del trabajo. En primer lugar tenemos el dibujo que puede considerarse como la base de la enseñanza, del artesano, como lo es también del artista. Es para ellos lo que son para el público la escritura y la lectura en general un medio de expresar sus ideas y asimilar las de los otros. Es tan importante para el artesano saber dibujar como para el público en general saber escribir.

El dibujo debería estudiarse de un modo no puramente artístico, sino también como un medio de análisis y de investigación, para que el alumno se dé cuenta de la estructura del objeto que estudia, no solamente por su aspecto exterior, sino también por su constitución interna, su construcción. Todos los objetos que se ejecuten en la Escuela deberían primeramente ser estudiados por medio del dibujo, representados en sus tres dimensiones: planta, corte y elevación. Es el mejor medio de fijar las ideas y de preparar la creación.

El buen artesano debe poder comprender bien, para interpretar bien un dibujo del arquitecto. Por consiguiente, debe acostumbrarse a su representación. Si se trata de reproducir un modelo, se hará primeramente su análisis por medio del dibujo para conocerlo mejor. Si se trata de una creación, se estudiarán sus formas y dimensiones por medio del dibujo para fijarla de un modo definitivo antes de pasar a la ejecución.

Si la forma es demasiado complicada y difícil el obtener su representación por el dibujo, se recurrirá al modelado, siempre con el fin de perfeccionar el objeto a realizar. En una clase de modelado, cuando se trate de hacer el modelo de un objeto cualquiera, se deberá tener muy en cuenta la materia con la cual ese objeto será ejecutado. Muy a menudo se olvida esa condición primordial y se trata, por ejemplo, un modelo con yeso como si debiera ser después de este material, sin darse cuenta del carácter diferente que tendrá una vez traducido en la materia definitiva y del trabajo de esa misma materia que puede ser muy

diferente de uno a otro.

Mucho se podría decir sobre particularidades de la enseñanza industrial, pero sería entrar demasiado en el detalle, y tal vez alejarnos demasiado de la consulta que se nos ha hecho, y para resumir damos a continuación los puntos que consideramos como principales y que tenemos el honor de aconsejar al Honorable Consejo de la Enseñanza Industrial:

1. Dirigir la enseñanza en el sentido de enseñar completamente su oficio al artesano de modo de ponerlo en posesión de todos los recursos que le permitirán más tarde ejecutar los trabajos más o menos complicados que se presentarán en la práctica.

2. Por ese motivo, no concretarse a enseñar solamente las cosas demasiado sencillas o primitivas que le privaría de una gran parte de sus medios de acción.

3. Hacer que la enseñanza en cada oficio sea progresiva, estableciendo grados en los cursos para permitir su completa asimilación.

4. Dividir la enseñanza en dos partes: la práctica y la teórica, complementándose mutuamente, funcionando simultáneamente y estableciendo una justa proporción entre las dos.

5. Insistir sobre la parte técnica que tiene su aplicación en la construcción.

6. Estudiar el dibujo en una forma tal que el alumno se habitúe a comprender y analizar su trabajo para llevarlo a una perfecta ejecución, y el modelado siempre teniendo en cuenta la materia en la cual el objeto será ejecutado.

Tales son las principales observaciones que tenemos el honor de llevar al conocimiento del Honorable Consejo de la Enseñanza Industrial sin otro propósito que el de exponer sinceramente, nuestro modo de ver para el mejor éxito del arte nacional.

Para terminar, esta comisión no puede menos de reconocer el esfuerzo que se ha hecho para renovar la Escuela de Arte Industrial, esfuerzo que no puede ser perdido del todo y que interesa, por la intención que se ha tenido de querer dotar al país de un arte regional.

INFORME DEL CÍRCULO FOMENTO DE BELLAS ARTES (En mayoría)

(Archivo del Círculo de Bellas Artes. Montevideo)
Montevideo, Agosto de 1917

Honorable Comisión Directiva del Círculo Fomento de Bellas Artes

Vuestra Comisión Especial, en mayoría, cree, en primer término, que no debe entrar a examinar la propiedad con que se haya usado el calificativo de autóctono u otro semejante para ser aplicado a la obra artística realizada en la Escuela de Arte Industrial.

El uso de una simple clasificación, en ciertas circunstancias, podría ser la base de las mayores discrepancias, y bueno es prescindir de un concepto que necesitaría definirse previamente en cuanto a su aplicación exacta en el caso presente.

La Comisión en mayoría dirá lo que entiende por orientación "nuestra" en el arte. En cuanto a la obra realizada, salvando naturalmente la buena intención inicial, se encuadre a juicio de la Directiva, dentro de los límites de esa orientación, no podrá menos que considerarla aceptable.

Entiende la Comisión Especial en mayoría, que una tendencia dirigida hacia un arte industrial que responda a nuestras necesidades en primer término, y a nuestro modo de ser, seguidamente, es aquélla hacia donde se debe ir.

En ese cuadro general caben en punto a ornato y decorado los muy varios, hermosos y complejos elementos que facilitan nuestra flora, nuestra fauna y nuestros paisajes, estudiados directamente e interpretados según nuestro modo.

Entiende, también, que no deben desdeñarse los aportes de arte americano, y que en ciertos casos aún vale la resurrección de las alfarerías incaicas o mejicanas para suplantar, en sus formas superiores, a la vulgar cacharrería común y corriente. Pero esto lo dice en el concepto de que es una cosa exótica, y que más raíces y afinidades hemos de hallar en el pasado colonial, lleno de cosas de arte verdadero, que hace la raigambre de nuestra historia y de nuestra alma, antes que en esos elementos precolombinos absolutamente ajenos a nosotros, por lo demás.

Hay que utilizar mucho en la herencia del coloniaje y en el elemento criollo, sano, robusto y

bello, para aplicarlo, simplemente o estilizado, a nuestras cosas de arte.

Sería hermoso y útil resucitar la labor paciente de los abuelos, en los antiguos deshilados, cribos y trabajos de trenza, y sería hermoso y útil, también, máxime en la hora que corre de forzada emancipación industrial, buscar un rumbo hacia el nacimiento, entre nosotros, de las viejas artes telares, que ya se ha pensado, con tanto acierto, hacer renacer en las provincias argentinas.

Vuestra Comisión, en mayoría, cree que estas tendencias y estos modos de ver, infiltrados por una propaganda progresiva y metódica, no sólo no serían rechazados por la masa, como parece temerse, sino que serían apreciados y gustados, pues siempre una tendencia sana y noble, es bien recibida cuando no la desfigura o la antipatiza la imposición o el gesto magistral.

El Círculo, entienden los firmantes, debería de buen grado cooperar a una obra que tendiese a tanto, seguro de que cooperaría a una buena obra nacional.

Todo lo que se haga en ese sentido ha de ser, sin embargo, con criterio amplio y no excluyente, con base sólida que se fundamente en lo elemental, en lo bueno de las enseñanzas clásicas, en el estudio de los estilos aceptados y correctos, y en el conocimiento del pasado artístico y de la Historia del Arte.

Y en todo esto, además, no dejarse ir por vías de exclusivismo y novedad que inhabiliten para la obra útil a los jóvenes aprendices, obreros o artistas –huyendo de las especializaciones exóticas o simplemente superiores-, porque sobre toda tendencia de orientación, sobre toda imposición de escuela o sobre todo concepto de estilo, debe siempre primar el simple y fundamental concepto de lo bello y de lo verdadero.

Firman: José María Fernández Saldaña y José Belloni

INFORME DEL ARQ. CARLOS HERRERA MC LEAN

Por el Círculo de Bellas Artes, en minoría.
(Archivo del Círculo de Bellas Artes)

Montevideo, 10 de agosto de 1917.
Señor Presidente del Círculo de Fomento de Bellas Artes
Arq. Alfredo R. Campos

De mi consideración más distinguida:

El infrascrito, evacuando el informe que le ha encomendado la Comisión Directiva del Círculo de Fomento de Bellas Artes sobre la orientación que debe darse a la enseñanza industrial en la Escuela de Artes y Oficios para exponer:

Al analizar la nueva orientación de enseñanza artística establecida por la Escuela de Artes y Oficios conviene definir bien qué fórmulas antiguas combata, qué conceptos deducir si se debe perseverar en esa nueva orientación y si esos conceptos y esas miras futuras son adaptables y pueden ser impuestos a nuestro ambiente.

Pero nuestro juicio es necesario, antes de discutir una nueva tendencia artística, establecer primero si nuestro medio debe seguir siendo tributario de las formas de producción extranjera o si debe aspirar a la creación de un arte nacional sano, noble y fecundo. Creemos que no es necesario acumular mucha argumentación para sentar el digno y elevado principio de que toda nacionalidad bien constituida, que aspira a modelar una conciencia propia, una entidad definida en el concierto de las otras naciones, debe simultáneamente aspirar a crear una conciencia artística legítima y sincera, reflejo de su vitalidad y de su grado de adelanto. "El arte de un pueblo es el exponente de sus virtudes sociales y políticas" como dijera Ruskin. Y ese arte nacional, ya sea el llamado arte puro o el arte aplicado a la industria, debe ser una creación propia, reflejo de nuestra mentalidad independiente.

El arte por el pueblo y para el pueblo como lo deseaba el gran socialista inglés, no puede ser producto de importación, frío e indiscutido, sino que tiene que ser una creación de ese mismo pueblo, que lleve su sello y que tenga un valor para su espíritu; que sea sano, fecundo, y aunque imperfecto, lleve en sus imperfecciones el germen de lucha y de mejoramiento.

Admitido que es patriótica misión el fomentar un arte nacional, veamos por qué medio se puede llegar a una conciencia artística independiente.

Mr. de Storez, un distinguido arquitecto francés, en un reciente folleto al estudiar la época actual que él llama de estancamiento del arte francés y compararla al vigoroso movimiento alemán de arte decorativo, dice: "Lo que nos hace falta es una doctrina artística, un criterio de Arte". Es evidente que no puede existir forma de arte, y sobre todo de arte industrial, que sea fecunda y que sea hermosa si no obedece a un criterio racional. Viollet le Duc, que preconizó estérilmente, la formación de un arte francés nuevo y lleno de vitalidad, estableció admirables principios olvidados por el infecundo academicismo francés y que han dado frutos en otros países más avanzados en las artes industriales.

La revolución inglesa prerrafaelista que se abriera camino en Alemania después de ser tan combatida en Inglaterra, se sustenta en una amplia y noble doctrina que naciera a la luz de esa antorcha de la verdad que Ruskin quería siempre encendida para iluminar el nacimiento de las grandes artes.

Toda época de intensa creación artística obedeció siempre a una ley de lógica y sinceridad que fue intuitiva en las razas primeras, pero que ahora se puede deducir del estudio de esas épocas de florecimiento artístico. "Doctrina. No quiere decir muralla, sino guía, antorcha indispensable a los principiantes y aún a los creadores" dice el citado Storez, temeroso de que alcen contra él los que creen, en su absurda bohemia, que el arte cace sin razón ni ley, arbitrariamente, como una planta extraña que floreciera en el viento. Y esa doctrina de lógica y de verdad, amplia y legítima, es la única que puede llevar en sí el germen creador de un arte nacional.

Analizando someramente esos principios creemos que es posible y que se puede dar un carácter a la obra nacional, independizándola de la obra extranjera: primero al adoptar la estructura del objeto industrial; segundo, al crear y distribuir la decoración.

La estructura de una obra debe obedecer directamente a las distintas moralidades que imponen las razones sociales, climáticas, económicas y de finalidad. Las leyes de producción deben inspirarse en las leyes naturales de adaptación y destino, que dan su

estructura a toda forma orgánica. No existe un motivo en dichas formas por más raro y por más inútil que parezca, que no llene una finalidad, un rol de lucha, de defensa de selección; no existe un detalle desde la bruta roca hasta la temblorosa hoja que no nos diga clara e ingenuamente la historia toda de su nacimiento y de su rol natura.

Hay que pensar en las distintas condiciones del problema planteado y deducir la estructura de esas condiciones, adaptadas al material exigido, y no pensar anticipadamente en el molde clásico que se va a copiar y torturar la materia para que pueda reproducir indignamente esa forma preliminarmente elegida.

Después hemos dicho que la obra nacional debe caracterizarse por su decoración. Sabemos que el ansia elevada de belleza que siente el espíritu humano lo incita siempre a decorar o alegrar un objeto una vez que se su estructura ha sido definitivamente determinada. Es necesario conquistar primero la perfecta armonía en la estructura, que quiere decir adaptación a un destino, y después animar la armonía de la decoración que quiere decir ritmo, color, acentuación de la forma, caracterización de un órgano o de un esfuerzo, y una especie de franca y muda alegría de vivir la vida noble de lo que llena ampliamente su finalidad. Esta armonía de estructura y de decoración, es la suprema belleza que poseen las grandes artes de la humanidad y que las hace eternas y gloriosas.

Al adoptar la decoración es indigno e imperdonable que una nación no caracterice su arte. No por vana jactancia de ser nuevos y de distinguirse de la producción extranjera, sino por un legítimo orgullo de verdad, de nobleza y de patriotismo.

Desde que la decoración es algo así como un lenguaje plástico ¿Cómo admitir que ese lenguaje pueda ser extraño y copiado perdiendo para nosotros todo valor emotivo y social?

La decoración se expresa por ritmos de formas de líneas de colores. Debe ser intensa de vida y de significado, y para que tenga un valor simpático a nuestro espíritu debe inspirarse en lo que es nuestro: en nuestra naturaleza. "Es en el infinito de las formas organizadas donde el arquitecto encontrará el vocabulario innumerable, matizado, completamente expresivo de la belleza. Que las imágenes de la selva y del arbusto, de la flor y de la espina, de los hombres y de los rebaños, de los pájaros del cielo, de los pescados de

los insectos vengan a animar las grandes extensiones vacías, la piedra desnuda del edificio, como por encima de los fundamentos de la tierra ondulan todos estos seres vivientes” dice André Chevrillon. Y en el arte industrial debe existir la misma norma; es nuestra naturaleza lo que debe inspirar nuestra decoración. Es por imágenes nuestras, por símiles nuestros que debemos animar la belleza de un objeto. Es la tranquilidad de nuestros campos y el brillo de nuestro cielo lo que nos debe infundir una serenidad en nuestros ritmos y una limpieza en nuestros colores.

El ornamento debe ser eminentemente nacional, y no debe hablarnos, porque no lo oiríamos o no lo comprenderíamos, con el lenguaje de pasadas civilizaciones. Sería preferible y sería más noble dejar el objeto limitado a su estructura, algo así como el frío mueble americano, confortable pero sin alma, o como la pulida máquina, órgano puramente de trabajo y no de decoración, que denotar nuestra inferioridad conceptiva y sensitiva plagiando un ornamento ajeno, falso y engañoso, y desprovisto de todo carácter simpático y emotivo.

Estos son los principios esenciales para la creación o caracterización de un arte nacional, ya se le llame regional o autóctono. Pero aparte de esos principios y en un orden secundario, pero que no debe ser olvidado, hay una forma de crear o de reavivar un arte americano. Y es la de estudiar las formas primitivas de las civilizaciones americanas autóctonas y recrearlas infundiéndoles nueva vida. Esa fuente de motivos, que aunque imperfectos, son hermosos como toda manifestación primitiva y sincera de arte, pueden inspirar una infinidad de elementos ornamentales simples que pueden ser aplicados en ciertos útiles y en ciertos materiales que admitan preferentemente esa decoración simple.

Es evidente que, dado el carácter de nuestra civilización de raíz europea, resulta tan exótico para nosotros como lo sería para un europeo el arte americano. No está emparentado con nuestra época porque pertenece a una civilización distinta que, altiva y heroica, desapareció sin mezclarse con la civilización europea. Pero también es cierto que, si esa civilización primitiva conquistó hermosos motivos de ornamentación, estamos obligados a perpetuar ese arte con nuestro estudio y nuestro entusiasmo. Es una fuente que aún ha permanecido

virgen, y somos los americanos los que debemos ir a esa fuente, primero porque es nuestra, y segundo porque nos evoca el pasado de una raza que fue la primera en arrancar de nuestro suelo la riqueza de sus piedras y el lujo de sus brillantes metales. Y en esa época de frenesí por los motivos extraños sería un título de gloria para nuestro país ser los primeros en recrear esas formas primitivas para elementos puramente ornamentales. Se puede resucitar una cerámica americana, también se pueden adaptar a elementos decorativos guardas simples y estilizaciones sobrias americanas que tendrían la virtud de recordarnos la historia de esas razas desaparecidas.

Además, hay un arte que se llama colonial y que si bien es de origen y de forma puramente española, al ser trasplantado a nuestro medio por las exigüidades del ambiente, por la inferioridad del medio productor, por la calidad del material o por las formas primitivas de trabajo, adquirió un carácter especial. Ese arte también es digno de estudio y tiene para nosotros el valor de estar unido a nuestro pasado histórico. En el mismo sentido toda producción americana de tendencia propia debe ser objeto de inmediato estudio, y si fuera posible, de adaptación a la enseñanza de la Escuela de Artes, por ser una forma de producción original, sana e independizada de la producción extranjera.

Todas estas tendencias fundidas, siempre encontradas dentro de los preceptos de lógica y de racionalidad ya esbozados; todas las orientaciones que puedan bifurcarse al marchar por este camino, siempre que lleve el mismo norte, todas las nuevas tentativas alentadas y auspiciadas por la Escuela, deben dar por consecuencia un arte floreciente, que, a justo título, aun cuando no cree formas completamente inéditas o extraordinarias, podremos llamar con orgullo un arte nacional.

Al estudiar la tendencia, o la principal tendencia, iniciada por la Escuela de Artes y Oficios, y ante la cual debemos formular nuestra opinión, creemos que es necesario eludiendo los análisis detallistas, juzgar la obra en conjunto: definir lo que se propone, lo que nerviosamente persigue, lo que destierra por viejo y la que conquista por nuevo.

Con el criterio ligeramente apuntando, encontramos que la obra de la Escuela, como finalidad, como ensayo, como forma lógica de producción, llena las principales

características que a nuestro juicio debe tener la obra de arte industrial: 1º) Se aparta de la absurda rutina de copiar las formas de estructura que han de satisfacer nuestras necesidades, con moldes de estilo que servían para satisfacer necesidades distintas y en épocas distintas; 2º) Destierra la copia indigna del ornamento, lucha estéril para el obrero, que ha envilecido nuestra decoración con el uso incomprensible de un mundo de imágenes (esfinges, quimeras, dioses y diosas, faunos y centauros) y de ornamentos (hojas de acanto, triglifos, óvalos, etc..) que nada pueden significar a nuestro espíritu; 3º) Llena la primer necesidad, la de adecuar el objeto a su finalidad, de pensar en el esqueleto de la obra y en el material que lo constituirá, antes de saber qué revestimiento ha de llevar. Subordina la forma a la estructura y lucha por simplificar, vigorizar, o abaratar esa estructura de acuerdo con los distintos factores que presiden la creación de la obra; 4º) El empeño tenaz en la utilización de los materiales de nuestro suelo, o los fácilmente a nuestro alcance; 5º) El estudio y la aplicación de las formas naturales nuestras, simplificadas o estilizadas, formas de decoración que siempre tienen un significado para nuestro espíritu, y que no son ni una vanidad ni una mentira en la obra; 6º) La sobriedad y la serenidad en la aplicación del ornato, tranquilo, claro, sin abigarramientos, sin contradecir las formas de estructura, más bien acusando y revelando las funciones principales que cumple el objeto; 7º) Una especial atención en hacer sufrir a cada material las funciones que le corresponden de acuerdo con las distintas razones de trabajo, de esfuerzo, o de destino; 8º) La sinceridad en la estructura y en la adopción del material no pretendiendo engañar nunca con un órgano que no exprese un trabajo real y verdadero, ni pensando disfrazar un material inferior o más barato para que imite uno más noble o más costoso; 9º) Igual sinceridad en la verdadera expresión del ornamento, que en vez de envilecer el objeto con una mentira, lo ennoblece con una verdad, una alegría o una riqueza en la obra; 10º) La adecuación del ornamento al tipo de material que impone una moralidad a la decoración, en vez de ser esta decoración la que torture la materia para hacerle servir un motivo preconcebido; 11º) El ejemplo del color, lujoso y brillante, en tonalidades sanas del hogar, presidido todo por un criterio armónico del conjunto; 12º) El empleo de ciertos elementos ornamentales de arte americano, guardas

geométricas, máscaras, ídolos, en la decoración de ciertos objetos que admiten preferentemente esa ornamentación simplista; 13º) Una tendencia a resucitar la cerámica americana primitiva que ha producido formas hermosas y originales, en cántaros, vasos, jarros y otros objetos; 14º) Un esfuerzo manifiesto en prever las distintas necesidades del hogar y del confort moderno, y satisfacerlas creando objetos sencillos y agradables; 15º) Una unidad de concepción que hace armónicos todos los objetos en el conjunto y en sus menores detalles.

Y así, con el empeño de la Escuela de Artes y Oficios y con el entusiasmo fecundo que se deriva de la realización de obra propia (y no como la fría esterilidad de la perpetua reproducción de modelos clásicos), se llegará a hacer posible en un futuro cercano un ideal patriótico y legítimo: la creación de un Arte nacional.

Firmado: Carlos Herrera Mac Lean. Arquitecto y miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay 1916

Nace en Montevideo, el 28 de diciembre de 1875 *. Inicia tempranamente sus estudios de pintura con el pintor Miguel Pallejá, y de música con Camilo Giucci. Con el propósito de perfeccionar sus estudios musicales emprende su primer viaje a Europa en 1888, estudiando en París con el profesor Marmontel. Beretta inicia así una serie de estadias en Europa, prefiriendo París y abandonando la música a favor de las artes plásticas. En esta evolución tiene una influencia decisiva el escultor impresionista Medardo Rosso (1858-1928) del que Beretta fue discípulo y entrañable amigo (como lo atestiguan las frecuentes palabras del pintor dedicadas a su maestro). En París se conecta con el ambiente plástico finisecular e irá formando una colección audaz para su época. A su retorno de Europa en 1898, abre su taller en el Prado, en la calle Lugano, con una muestra permanente de bronce y ceras de Medardo Rosso, "La diligencia a Tarascón" de Van Gogh, obras de Vuillard y Bonnard, entre otros (colección que lamentablemente se ha dispersado). Beretta se convierte así en pintor, coleccionista y difusor cultural, pues su taller será en el Montevideo del Novecientos una tertulia permanente ; escenario además de la fundación de la sociedad de "Amigos del Arte" en 1931. Según el crítico José Pedro Argul el artista: "es en sí mismo un verdadero ambiente artístico". En 1930 realiza en su taller una retrospectiva de su obra. Participa en varias exposiciones internacionales: formará parte del nutrido número de artistas uruguayos que se presentarán en la Exposición del Centenario Argentino en Buenos Aires de 1910; en Panamá Pacific, San Francisco, 1915; en Río de Janeiro, 1922; en Santiago de Chile, 1925. Milo Beretta se incluye en el grupo de artistas plásticos que rompe con el academicismo. A la hora de medir la influencia del Impresionismo en nuestra pintura, su nombre resulta indiscutible. Junto con Blanes Viale inaugura el paisajismo nacional, pero con un claro acento de las resoluciones plásticas del impresionismo francés. Muere en Montevideo, en 1935

* Al momento de realizar este estudio se han encontrado dos fechas de nacimiento manejadas por diferentes autores (1870, 1875). Se ha optado por 1875, fecha que aparece en la publicación "Plásticos Uruguayos"

Nació en Montevideo en 1861. Su padre, hijo de inmigrantes italianos. Durante su adolescencia habitaron a menudo una chacra donde ahora es la zona céntrica de Tres Cruces, que tenía costa sobre la bahía, después se rellenó y urbanizó. En esa zona semi rural tuvo Figari contacto con aspectos de la sociedad que luego fueron temas de sus cuadros: comunidades de negros, cuarteles, conventillos.

En 1886 se gradúa de abogado, se casa con María de Castro, y parten en luna de miel a Europa en un viaje de muchos meses, importante en su formación artística. Vuelven a Montevideo, y en 1887 nace su primera hija, a la que seguirán otras cinco y dos varones.

Pedro Figari Ejerce como abogado de empresas públicas y privadas, es activo como político en el parlamento, en periodismo, y como asesor del presidente Batlle y Ordóñez.

Como abogado se destaca su campaña para la abolición de la pena de muerte, y como Defensor de Oficio.

Entre 1915 y 1917 se desempeña como Director interino de la Escuela de Artes y Oficios. Aunque la falta de apoyo político y por parte de las autoridades lo desestimulan, abandonando el cargo.

Se concentra después en la pintura que siempre había practicado como aficionado, y en 1921 hace un envío de cuadros para una exposición en Buenos Aires. Tiene poco éxito comercial, vende un solo cuadro, pero es acogido con entusiasmo en el ambiente cultural, así que allí se radica y sigue su obra. En 1925 hace un envío a París, y esta vez el resultado comercial es bueno, así que viaja, y pinta en Paris hasta 1933, cuando se embarca de vuelta, y llega a Montevideo en 1934.

Es siempre un escritor compulsivo de miles y miles de páginas con su pequeña letra, sobre todo aquello con lo que se relaciona:

- *El Caso Almeida*
- El tratado "*Arte, Estética, Ideal*"

- “*Historia Kiria*”, tratado utópico ilustrado con sus propios dibujos
- “*El Arquitecto*”, fábulas y poesías, en homenaje a Juan Carlos, su hijo y brazo derecho, muerto en París en 1927, a los 33 años. También ilustra este libro.
- cuentos, piezas teatrales
- una numerosísima correspondencia a lo largo de toda su vida con familiares, políticos, artistas, filósofos.

Fue autodidacta en alguna medida, pero ciertamente no “empezó a pintar a los 60 años”. Más bien se preparó durante 58 años. Figari dominó la teoría primero, y culminó con su obra. Parte de su formación fueron también las frecuentes tertulias: en su propia casa, en casa de Blanes Viale, en la de Moretti-Catelli, con Milo Beretta. Por casa de Figari en Montevideo, en Buenos Aires y en París pasaron pintores, escultores, músicos, filósofos y escritores uruguayos y extranjeros, y varios argentinos que fueron sus fieles y calificados mecenas a lo largo de toda su carrera.

BIBLIOGRAFÍA

- **PELUFFO LINARI, Gabriel.** Serie Edición Homenaje. Volumen 6, "*Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*". Marzo 2012. 2 Edición.
- **ROCCA, Pablo Thiago.** "*Innovar desde la tradición: el caso Figari*". 2006.
<http://www.oei.es/revistactsi/numero7/articulo07.htm>
- **ROCCA, Pablo Thiago.** Catálogo Exposición imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo 1870-1970. "*Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari*". 2006.
- **BERETTA, Milo.** Notas personales. "*Evocación de Milo Beretta (1870-1935)*". Exposición Homenaje. Colección Arturo Lezama Montoro. 1998.
- **ALEMÁN, Laura.** "*Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*". 2006. 1ª edición.
- **ECHEVERRÍA, Cristina. CARRAU, Luis.** "*Información sobre la Quinta Vaz Ferreira*". Setiembre 2008.
- **REY ASHFIELD, William.** "*Lo Vernáculo y lo Moderno*". Setiembre 2012.
<http://bmr.uy/articulo/lo-vernaculo-y-lo-moderno/>
- "*Uruguay un país de pensamiento. Carlos Vaz Ferreira (1872-1958)*". MEC. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Octubre 2008.
- "*Uruguay un país de pensamiento. Homenaje a Carlos Vaz Ferreira*". MEC. Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación.
- "*CETU. Mirando a la Escuela de Artes y Oficios (1915-1917)*". MEC. Museo Figari. Setiembre 2013.
- MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. <http://m.mnav.gub.uy>
- <http://www.pedrofigari.com>
- <http://belloyreboraticatalogo.blogspot.com/> [fotografías]

•**PELUFFO LINARI, Gabriel.** Arquitecto. Ensayista en temas de historiografía y prácticas artísticas. Investigador en historia del arte dentro del área nacional y latinoamericana.

[Entrevista y asesoramiento]

•**ROCCA, Pablo Thiago.** Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Coordinador del Museo Figari. [Asesoramiento]

•**GRAU, María Eugenia.** Profesora de Historia del Arte en FHCE, UdelaR. [Asesoramiento]

•**CALVAR, Didier.** Profesor de Historia del Arte en FHCE, UdelaR. [Asesoramiento]

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	03
<i>Aproximaciones socio-culturales</i>	05
<i>Aproximaciones socio-culturales: el gusto</i>	07
<i>Aproximaciones sobre la Enseñanza Artística</i>	09
<i>La Cultura Artístico-Industrial. El Proyecto de la ENAO y los acercamientos con las nuevas propuestas Europeas</i>	11
<i>Manifestaciones y tendencias en el Diseño</i>	14
<i>Localismo y la búsqueda de la Modernidad. El papel de la Figuración Prehispánica y el caso de la Quinta Vaz Ferreira</i>	19
Gráficos.....	21
Imágenes.....	53
Anexos.....	65
Bibliografía.....	87
Índice.....	89

*“Claves prehispánicas en la búsqueda de la modernidad uruguaya.
El caso de la Quinta Vaz Ferreira”*

Historia del Mobiliario Moderno • Docente: Antonio del Castillo

Vanessa Scarenzio • Marzo 2014

