





Pedro Figari
con texto de Gerardo Caetano

19 obras pertenecientes al Museo Histórico Nacional

Museo Nacional de Artes Visuales
intercambios | 25 junio - 30 de agosto 2009



Pedro Figari

El Ministerio de Educación y Cultura celebra la presente muestra de obras de Pedro Figari, parte del acervo del Museo Histórico Nacional, que es particularmente rico en obras de Figari, en cantidad y calidad.

La figura de Pedro Figari es representativa de la educación y la cultura uruguaya y universal en forma casi paradigmática.

Universitario cabal, abogado destacado, se acercó a las artes y a la vez a la educación, donde condujo una particular y brillante orientación en la educación técnica, en su tiempo Escuela de Artes y Oficios.

Alguna vez se lo describió como pintor aficionado, “de fines de semana”. El hecho es que su producción es prolífica, de fina calidad visual e intelectual y que no se parece a nadie. En efecto, el tema es en Figari importante: su interés por la sociedad de su tiempo y la sociedad en general, por el campo uruguayo y sus paisajes, por las tradiciones y por los sueños. La forma o la técnica son igualmente importantes –la obra es, en definitiva y desde el principio, correspondencia entre forma y contenido– e incluso nos sorprenden en la transparencia de su color, en su estética que sólo muy a primera vista puede parecer ingenua.

La selección de las obras, el texto de reflexión que las acompaña y la presencia de todos quienes visitan la muestra, forman, con la obra, un hecho cultural siempre renovado.

En breve se inaugurará una muestra permanente dedicada a Pedro Figari en el llamado Espacio Figari del Banco Central del Uruguay, feliz tautología que se puede llevar a cabo porque el Banco Central del Uruguay cederá en comodato de uso dicho espacio al Ministerio de Educación y Cultura, en beneficio de los uruguayos y de quienes nos visitan.

Ing. María Simon

MINISTRA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Pedro Figari, cambio y confirmación

Pedro Figari es una de las formas en que se hizo carne el imaginario de la sociedad uruguaya. Esa afirmación nacionalista remite, en la mayoría de los casos, a los paisajes, a las imágenes de eventuales habitantes primitivos y a las de una sociedad colonial trasmutada en color y diseño aun cuando los candombes, los entierros y demás propuestas de entendernos o de mostrarnos a nosotros mismos rebase, a veces, los límites del territorio nacional. Fue también una de las formas en que la vanguardia histórica se aquerenció en nocturnos ombúes brillantes, en mujeres de abanico de amplios salones y en las vibrantes composiciones donde coexisten y se dan la mano culturas y tradiciones que nos conformaron.

Pero Pedro Figari fue mucho más, fue el escritor, el educador, el utópico pensador que pensó o imaginó una sociedad mejor. El que intentó –en un espíritu de época que anunció lo que hoy es moneda corriente– conjugar diseño, arte y artesanía. El hombre del aparato del Estado y el artista, el localista y el cosmopolita, el plástico refinado e “ingenuo”, el obstinado perseguidor de la forma y el incansable forjador de identidades, proyectos e imaginarios nacionales.

Verlo ahora, de la mano (del ojo, del pensamiento) de un historiador como Gerardo Caetano en el marco de esta muestra del MNAV de 2009, en la que, voluntaria o involuntariamente, se propone a Figari como parte de una suerte de “parnaso plástico” uruguayo, podría cambiar la perspectiva.

Y sí, la cambia y la confirma.

La cambia pues no es la mirada “técnica” del curador o del historiador del arte, sino la del politólogo, la del historiador, la de alguien que ha buceado en las entrañas o en los meandros de una sociedad que ha venido construyéndose a sí misma a lo largo de los tiempos.

La confirma pues esa mirada, ese ojo, percibe lo que Figari nos ha dado, el modo en que nos ha ido fundando como país y como sociedad. Somos ésos que habitaron paisajes desolados en el inicio de los tiempos, somos esos hombres y mujeres de “color” –negros, afrodescendientes, uruguayos

discriminados—, somos esos bailecitos a cielo abierto, somos esos ombúes, somos esos colores. O mejor, siempre fuimos esos colores enterrados en el “gris” con el que el sentir común o el equivocado lugar común han querido pintarnos. Nos confirma como diversos, como múltiples, como hijos de la historia, como una forma de sentir que venía de antes pero que Figari —sus pinturas y sus escritos, sus sueños plásticos y sus utopías educativas— las volvió definitivas, intransferibles.

Cambio y confirmación, esta muestra de Pedro Figari junto a los otros maestros, a otros plásticos de nuestra historia, es la reafirmación de la vitalidad de la creatividad uruguaya. Vitalidad que continúa hoy por caminos quizás diferentes a los ensayados por Pedro Figari, pero que de no haber existido, de no habernos pintado o imaginado como lo hizo, seguramente la historia no hubiera sido la misma.

Dr. Hugo Achugar

DIRECTOR NACIONAL DE CULTURA

Los Figari del Museo Histórico Nacional

Celebramos esta oportunidad, coordinada con el Museo Nacional de Artes Visuales, para recrear parte de las obras de Pedro Figari pertenecientes al Museo Histórico Nacional, la colección más importante a nivel oficial.

Si bien la primera obra que ingresó al acervo de la institución fue la acuarela “Vista de la Ciudadela de Montevideo”, fechada en 1890 y adquirida en 1941 a poco de asumir su dirección el Prof. Juan E. Pivel Devoto, la totalidad de las que integran esta exposición lo hicieron en virtud de la Ley N°11.773 del 19 de noviembre de 1951, que autorizó al Poder Ejecutivo a adquirir sesenta cuadros a su hija María Elena Figari Castro de Regidor, mediante “el otorgamiento de una pensión especial a cargo de Rentas Generales de 600 pesos mensuales, acumulable al que percibe como funcionaria pública”.

Por sucesivas resoluciones, el entonces Ministerio de Instrucción Pública fue estableciendo el destino definitivo de las obras adquiridas: seis al Instituto Histórico y Cultural de San José (1953), once a la Casa de Gobierno (1955), cuatro al Museo Nacional de Bellas Artes (1962), una al Liceo Departamental de Durazno (1963), una a la Casa de la Cultura de Minas (1963), una al Museo Municipal de Artes Plásticas de Salto (1964) y las restantes treinta y seis en propiedad del Museo Histórico Nacional.

La importancia de la obra del pintor, efectivizada a través de esta treintena de cuadros “facturados” entre 1925 y 1933, el período más fecundo de su creación, habría de trascender en exposiciones organizadas en el país y en el extranjero, destacándose su presencia en la “III Bienal Hispanoamericana de Barcelona” (1955), en el Museo Moderno de París (1960), en la “VI Bienal de Arte Moderno de San Pablo” (1962), en el “Pavillon des Arts” de París (1992) y en la retrospectiva organizada por el BID en Washington (1995).

Dr. Luis Augusto Rodríguez Díaz

DIRECTOR INTERINO DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Cita a ciegas

El Museo Nacional de Artes Visuales se complace en hospedar una muestra de Pedro Figari que incluye 19 de sus óleos pertenecientes al Museo Histórico Nacional. No sólo es una magnífica presencia artística –en sintonía con las otras exposiciones del acervo del MNAV correspondientes a Barradas y Torres García que se inauguran en paralelo, completando así el trío de artistas nacionales más encumbrado– sino que da comienzo a la serie Intercambios, titulada así como forma de subrayar el intento y la necesidad de que instituciones que atesoran grandes obras y artistas, tengan una presencia en nuestro Museo y viceversa: una forma de integración a varios niveles.

Continuará con Museos de los Departamentos del Uruguay, integrando especialistas de uno y otro ámbito, de Montevideo y de otros lugares del país.

En el caso Pedro Figari - MHN, he intentado un abordaje diferente en la construcción de la muestra: la selección y el texto de presentación de la exposición han sido realizados por diferentes personas y con independencia unos de otros: la selección de obras la realizó quien esto escribe, con la colaboración invaluable del Dr. Luis Augusto Rodríguez, Director Interino del MHN. El importante texto que acompañará la muestra, será del historiador Gerardo Caetano, quien ha estudiado a Figari y se declara su admirador: motivos que estuvieron en la base de mi invitación para que él participara aportando su lúcido y brillante análisis.

Buena síntesis de mis intenciones con este mecanismo es la forma en que expliqué a Gerardo nuestras mutuas participaciones a distancia: lo considero una especie de “cita a ciegas”.

Y luego, ver qué sucede.

Mario Sagradini

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ing. María Simon
Ministra

Dr. Felipe Michelini
Subsecretario

Eduardo Martínez
Director General

Dr. Hugo Achugar
Director de Cultura

Mario Sagradini
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Pedro Figari con texto de Gerardo Caetano

Selección de obras: Mario Sagradini (Director MNAV)

con la colaboración del Dr. Luis Augusto Rodríguez (Director Interino MHN)

Texto: Gerardo Caetano

Fotografía de obra: Oscar Bonilla

Diseño: Santiago Guidotti (Manosanta)



mnav

Museo Nacional de Artes Visuales

Tomás Giribaldi y Julio Herrera y Reissig

(598 2) 711 60 54 / 711 61 24 - 27

secretariamnav@gmail.com

www.mnav.gub.uy

Montevideo Uruguay

Líneas de ómnibus:

17 / 116 / 117 / 128 / 145 / 149 / 157 / 174

182 / 192 / 199 / 300 / 405 / 407 / 522 / 582

Horario del Museo:

Martes a domingo de 14:00 a 19:00 horas

Identidad y utopía en Figari

Gerardo Caetano



Los perfiles de un “hombre flecha”

Los acápites de algunos de sus libros revelaban bien a Pedro Figari: “A la realidad mi más alto homenaje” (en *Arte, Estética, Ideal*), o tal vez mejor aún, la dedicatoria de su *Historia Kiria* dirigida “A los que meditan sonriendo”. Pero también lo expresan otras duras batallas que le tocó impulsar: desde su militancia de años contra la pena de muerte o su brega incesante por vincular el arte con la producción como soporte del desarrollo nacional, hasta su combate doctrinario por los colores de Montevideo, protestando airado en 1913 contra ordenanzas municipales que disponían la uniformidad de las fachadas capitalinas, el origen de la “ciudad gris”. Es que, como bien le escribía Barradas en una carta a Torres García a mediados de los años veinte: “Figari es de los que no se olvidan nunca cuando se ve un cuadro de él. Pasa, con Figari, lo que con nuestras cosas. Pasa lo único que puede pasar. Es hombre camino, como nosotros. Hombre flecha, flecha que va a un blanco”.

Abogado, jurista combativo, legislador, periodista, crítico, pensador, pedagogo, escritor, artista genial, aquel “hombre universal” que fue Pedro Figari aparece en la escena uruguaya de su época como un activista cultural de primera línea. Había nacido en Montevideo en 1861 en una familia de padres genoveses, demostró tempranamente un gran interés por el dibujo y la pintura. Asistió en su juventud al taller del maestro italiano Godofredo Somavilla realizando pinturas de corte ottocentista, aunque incorporaría con el tiempo otras influencias.

Fue un hombre de acción y un pensador reflexivo. En 1886 se recibió de abogado, poco después fue designado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal. Quizás el desempeño de esta tarea haya originado su contacto con los personajes que poblaron sus óleos en su madurez pictórica. Un vivo testimonio de ello lo constituyen los famosos dibujos de sus casos como abogado, en especial aquellos vinculados con el episodio del alférez Almeida.

Su itinerario público fue múltiple. Entre otras responsabilidades, ocupó el cargo de Letrado del Banco de la República, fue fundador y codirector del periódico *“El Deber”*, electo diputado por el Partido Colorado en 1896 y 1899, integrante del Consejo de Estado de Cuestas en 1898, Presidente del Ateneo en 1901, miembro honorario de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en 1915 (cargo a través del que intentaría una fuerte renovación educativa, finalmente bloqueada). En 1921 se alejó del país, se radicó en Buenos Aires y se entregó de lleno a la pintura y a la tarea literaria. Por las vinculaciones intelectuales que mantuvo en Argentina y la inclinación temática de su obra se lo adscribirá al grupo “martinferrista”. Precisamente uno de los integrantes de este grupo por entonces, nada menos que Jorge Luis Borges, presentó una exposición de cuadros de Figari con algunos conceptos como los que siguen: “Figari pinta la memoria argentina. Digo “argentina” y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. Memoria es implicación de pasado. (...) La obra de Figari es la lírica. (...) Ningún pintor como Figari para ella.”

En 1925 se trasladó a París, donde permanecerá durante casi una década y alcanzará su consagración como artista plástico. Fue galardonado con numerosos premios, entre los que destacan la Medalla de Oro en el Salón del Centenario del Uruguay y la Medalla de Oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, ambos en 1930. Retornó al país en 1933, siendo entonces designado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública. Falleció en Montevideo en julio de 1938.

Sus publicaciones fueron numerosas y reveladoras de la diversidad de sus intereses. Entre ellas pueden destacarse: *La pena de muerte* (1903 y 1905), *Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios...* (1910),



Arte, estética, ideal (1912), *Industrialización de la América Latina* (1919), *Historia Kiria* (editada en París en 1930), entre otras.

Es, sin duda, uno de los grandes maestros de la pintura uruguaya de todos los tiempos y un artista de proyección internacional, en especial en Argentina, España y Francia. Como ha dicho Angel Kalenberg, “... los suyos eran dibujos de pintor”. Pintor de la memoria –pero sin ninguna aspiración objetiva sino guardando con el pasado una relación emocional–, Figari parece contestar con su obra a la exclusión del negro en la enunciación de las tradiciones y costumbres nacionales. Al hacerlo, pobló sus telas de una vida intensa en la que se puede encontrar bullicio y baile, pero también soledad y muerte. Sus obras se pueden observar hoy en museos e instituciones oficiales de nuestro país (como el Museo Nacional de Artes Visuales, el Museo Municipal Juan Manuel Blanes o el Museo Histórico Nacional, entre otros), así como también en diversas instituciones extranjeras en Buenos Aires, en el Museo de Luxemburgo de París, el Museo de Arte Moderno de Nueva York o el de Bellas Artes de Houston, sin contar, por cierto, las colecciones privadas.





Del pleito por una enseñanza para el desarrollo a la lucha por los colores de Montevideo

Entre sus temas preferidos de reflexión y de acción, en Figari alcanzó un particular relieve –como se ha anotado– su pensamiento pedagógico, en especial en su búsqueda por vincular estrechamente la educación y el desarrollo. Sin desprenderse de su vocación artística, promovió por ello un encuentro creativo entre arte e industria. En esa línea, bregó de manera incansante por una enseñanza “industrial”, aunque no simplemente “técnica”. “Industrial” para Figari significaba, como ha señalado Ardao, “productividad, aptitudes para esgrimir el ingenio práctico, iniciador, creador, ejecutivo, fecundo y ordenador, lo que presupone una instrucción educativa integral. (...) Arte e industria son para Figari, en el terreno educacional, conceptos inseparables. Cuando proyectó una Escuela de Bellas Artes, quería una enseñanza artística que fuera industrial; cuando años después organiza la Escuela Industrial, quiere una enseñanza industrial que sea artística”. (Arturo Ardao, prólogo a Pedro Figari, *Educación y arte*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965, p. VIII. Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 81).

Inspirado ya en muchas de estas ideas, en 1900 Figari presentó en Cámaras un proyecto para la creación de una Escuela de Bellas Artes, antecedido de un notable discurso de fundamentación. En sus palabras en el recinto parlamentario, Figari anticipaba muchos de los conceptos que defendería en años venideros: el arte “más que un lujo, (es) una necesidad moral”; es equívoco cristalizar la visión del arte desde una perspectiva “academicista”; su desarrollo tiene múltiples implicaciones, muchas de las cuales se vinculan en forma directa con la industria; la debilidad de la iniciativa individual y privada en la materia no han logrado superar nuestro “empirismo artístico”, por lo que “parece sensato que el Estado intervenga ...” El proyecto no prosperaría en el Parlamento, pero generaría una intensa y rica polémica en la prensa nacional. (Cfr. al respecto, entre otros, Gabriel Peluffo Linari, *Pedro Figari: Arte*



e Industria en el Novecientos. Montevideo, MRREE – CETP-UTU, 2006; y Julio María Sanguinetti, *El doctor Figari*. Montevideo, Aguilar, 2002.)

Entre otros conceptos, señaló Figari en aquella ocasión: “Reina entre nosotros el empirismo artístico. Creemos en mil sortilegios y supercherías; se dicen, se exhiben y se estampan herejías de todo tamaño; (...) la prensa daba cuenta, no ha mucho, de que en un trabajo crítico del conocido Sarcey se decía que hay fábricas en París que hacen jarrones churriguerescos y otros adornos detestables, expresamente confeccionados para Sud América. Quiero creer que esos mamarrachos serán destinados para otros países sudamericanos: pero habría sido muy satisfactorio para nuestro decoro nacional, que se hiciera esta salvedad: “No serán, de cierto, para el Uruguay.” (...) Hay error cuando se piensa que una escuela de bellas artes produce solamente la gran pintura y la estatuaria. Esto queda para los elegidos, que son pocos; pero se producen mil derivaciones aparte de la estatuaria y de las diversidades de la gran pintura: la escenografía, la decoración con sus infinitas variedades y sus múltiples aplicaciones a la industria, que son incalculables; (...) la litografía, los cincelados, el grabado, las ilustraciones, la escultura en madera, la fototipia, etc., etc., y pocos son los artesanos que pueden prescindir del dibujo. Y no diré que no hay demanda al respecto, cuando la gran mayoría, sino la totalidad de estos trabajos, vienen del exterior, como vienen los artistas. (...) Y aquí una vez que tratamos de fomentar industrias, dictando leyes proteccionistas, ¿por qué no hemos de fomentar las bellas artes que son una riqueza y un bien moral y social tan estimable?” (Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes, t. 161, pp. 189, 190, y 191. Sesión del 16 de junio de 1900).

Esta visión del necesario vínculo entre arte e industria, su visión estratégica acerca de la carga de futuro que radicaba en la consolidación de la figura del “obrero-artesano”, en un país que apostaba, al menos en el discurso, a la industrialización, lo indispusieron con muchos de sus contemporáneos,

entre otros nada menos que con José Batlle y Ordóñez, a quien había apoyado al comienzo de su presidencia distanciándose luego. Esta polémica central acerca de educación los enfrentó de manera particular cuando Figari presentó su famoso *Plan General de Reorganización de la Enseñanza Industrial*, en marzo de 1917. Parecía que se trastrocaban los papeles: el político reformista defendía el academicismo puro, mientras que el artista proponía la perspectiva del desarrollo.

No fue el único tema que distanció a Figari de las filas del batllismo reformista. Otras diferencias, que también contenían fuerte carga filosófica, enfrentaron a Figari con una serie de ordenanzas adoptadas por el Municipio batllista de Montevideo en 1911 y 1913, que reglamentaban el revoque y pintura de frentes de forma que imitaran los “materiales de construcción, como ser: arenisca, ladrillo y piedras en general”. (Cfr. Susana Antola – Cecilia Ponte, “Montevideo no siempre fue una ciudad gris”, en *Arquitectura*, N° 263, Montevideo, noviembre de 1993, pp. 43 y 44.) Figari no pudo sino protestar con dureza en aquellas circunstancias contra lo que consideraba una “ordenanza inconsulta que llega a legislar sobre el color, y a imponer la simulación que tanto –y con tanta razón– condenaba Ruskin”.

“Esta ciudad –escribía hacia 1913 Figari– debiera engalanarse en consonancia con su clima y con su luz deslumbrante; pero en el afán de parisinizarse, en vez de lucir su arenisca, sus mármoles, sus granitos, sus pórfidos; en vez de realzar sus revoques con “grés” y azulejos u otros materiales, y aún con tonos adecuados; en vez de animarlos con plantas y flores, pretende rivalizar con los tintes suaves y señoriales de la lujosa calcárea francesa que tan bien se engarza con el cielo lechoso de París y con el color de sus arboledas soberbias. Así es que lo que allá es un himno a la sobriedad y la armonía, resulta aquí una mueca de pura afectación (...). ¡Oh, lo que harían si tuvieran en París la luz de Sudamérica! Nosotros, en vez de aprovechar de nuestros recursos propios, asimilando sólo aquello que nos conviene,



no sabiendo cómo hacerlo, nos damos a imitar, en block. En vez de acentuar el tipo autóctono de la ciudad, si puede decirse así, que es y debe ser luminoso y alegre, rodeada como está de mar y coronada por un cielo radiante, (...) se la embadurna con un gris inverosímil, y en vez de utilizar sus dones, se la tritura, se la castra, se la decapita”. (*Ingeniería. Arquitectura. Agrimensura. Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*. Montevideo, noviembre de 1913, p. 232).

Eran sin duda debates cargados de futuro, de pleitos por el porvenir, al tiempo que no casualmente también se discutía en ellos acerca de la mejor actitud ante lo propio y lo ajeno, sobre las formas de construir negociaciones creadoras entre el “afuera” y el “adentro”, sobre cómo “diferenciarse” y a la vez “parecerse” al mundo, ese doble movimiento intrínseco de toda representación persuasiva de un nosotros al mismo tiempo autóctono y universal. Podía atisbarse ya en aquellos combates culturales (pero también ideológicos y políticos), los perfiles de dos auténticas *ideas fuerza* que se conjugarían mucho en el pensamiento y en la obra plástica de Figari: sus sentidos de identidad y utopía.





Figari y la búsqueda de la identidad entre los laberintos del pasado y del futuro

Entre los motivos fundamentales de su pintura y de su propia vida, no hay duda que también aparece una y otra vez la tensión creativa entre el pasado y el futuro, esa intersección central de la temporalidad que recorre de manera diversa las encrucijadas múltiples que comunican los temas siempre esquivos de la identidad y de la utopía. Palabras “resbaladizas” y ambiguas, “abusadas” y resemantizadas en forma periódica, su uso se vuelve sin embargo ineludible para abordar una mirada integral sobre la obra de Figari.

En el ejemplar de *Marcha* del 30 de junio de 1961, dedicado en especial al centenario del nacimiento de Pedro Figari, Angel Rama, en un extenso artículo titulado *Pedro Figari. Un constructor del Uruguay*, realizaba un cálido homenaje al ilustre autor de *Arte, estética, ideal* y de *Historia Kiria*: “Perteneció –señalaba A. Rama– a esa generación de constructores que mediado el siglo se echaron en toda América a la tarea de crear las sociedades modernas, progresistas, que reclamaban sus países. A sus padres americanos les había tocado liberar; a ellos les correspondió históricamente construir. Tanto vale decir: establecer una comunidad civilista, recoger los valores más fermentales de la hora europea, estructurar la sociedad proyectándola hacia el futuro, y al mismo tiempo, recomponer unidades nacionales dotándolas de aglutinantes tradicionales. Quizás demasiadas tareas juntas y quizás muy pocos espíritus dotados para ello. (...) Pero no hubiera sido posible si esos constructores no hubieran contado con una energía interior, un afán concreto de realizaciones y una posibilidad de aplicarlo que en el país no se ha vuelto a repetir.” (Angel Rama, “Pedro Figari. Constructor del Uruguay.”, en *Marcha*, 30 de junio de 1961).

Construcción, valores fermentales, sociedades proyectadas hacia el futuro, unidades nacionales con aglutinantes tradicionales. He ahí un buen resumen de toda una estrategia de articulación entre pasado y futuro.

Para Figari la búsqueda de “lo nuestro” desembocaba imperiosamente en un “regionalismo americano”. En su percepción, ese proyecto americanista, dentro del cual –aunque acotada– existía una subcategoría nativista, podía proyectarse con pretensiones universales hacia el resto del mundo y hacer aportes originales desde una personalidad independiente de las potencias colonizadoras que hasta entonces habían sido la referencia hegemónica para los pueblos del continente. Así lo consigna Gabriel Peluffo en su *Historia de la Pintura Uruguaya*: “(Figari) resume con hondura en toda su actuación de removedor cultural entre 1900 y 1917, las pautas de una primigenia conciencia crítica, dirigida a sacar al arte de la polémica esteticista y devolverle su ubicación histórico-cultural: afirmando la revisión creativa de lo vernáculo, la inconveniencia de una actitud condescendiente con el colonialismo cultural, y la confianza en los principios de la ‘escuela activa’ como ejercicio docente. A esta última confluye desde otra vertiente el pensamiento de Rodó...” (Gabriel Peluffo, *Historia de la Pintura uruguaya*. Montevideo, EBO, 2000, p. 63.)

Universalismo y localismo, urbanismo y ruralismo; y dentro de ellos, subcategorías sin definiciones nítidas –lo americano, lo rioplatense, lo oriental–, pero claramente enfocadas hacia una búsqueda y hacia la determinación de pautas culturales propias que, algunas veces, pasaban por la idealización de la novedad. En esa búsqueda de una identidad que dialogara con el desafío de universalidad, la pintura de Figari no iba tras la reproducción figurativa de la realidad. La copia –cualquier copia– dejaba de ser una opción estética por cuanto no constituía un punto de partida para la renovación de las artes. Dicha renovación debía ser conceptual, a la vez que técnica; debía expresarse tanto por medio de la idea como de la forma. En el caso de Figari, la realidad plasmada en sus cartones se alejó de su carácter mimético y se constituyó en la expresión plástica de sensaciones más que en la pintura de cosas.



Su regionalismo pictórico adquiriría visos de universalidad porque no estaba pensado desde la recreación costumbrista de lo puramente local, sino que traducía una identidad americana que podía ser apreciada y aun comprendida por la sensibilidad extranjera. Pero, para una Montevideo que pese a sus reformas continuaba en muchos aspectos provinciana, la estética de Pedro Figari se volvía difícil y, en algunos casos, incomprensible. No es de extrañar, por tanto, que fuera en 1921, luego de su traslado a Buenos Aires, cuando el artista pudo finalmente encontrar un medio más propicio, menos provinciano, más informado y dispuesto a explorar nuevas concepciones del hecho artístico. Más tarde, en París, Figari seguiría desarrollando con éxito su pintura de la memoria, cuyos motivos pictóricos vinculados a la historia de su tierra y de su sociedad no abandonó ni siquiera cuando montaba su caballete en la ribera del Sena.

En el afán por presentar una cultura americana con sus características propias diferenciadas de lo tradicional europeo, el riesgo de caer hacia la vertiente del exotismo era grande. No se trataba, por tanto, de buscar aquellos elementos pintorescos que fueran a causar la sorpresa de los europeos, sino de encontrar las raíces en un pasado que tampoco era del todo autóctono y en cuya recreación artística también era posible encontrar huellas ajenas al continente americano. El rechazo absoluto hacia lo europeo hubiera constituido en tal sentido una necedad. La identidad también estaba forjada sobre la condición colonial que era una verdad histórica innegable. El asunto era descubrir aquellas facetas de originalidad nacidas, quizá como híbridos al principio, de la conjunción del conquistador con el conquistado, y ver cómo esas características habían ido desarrollándose para desprenderse con el tiempo de su matriz original y constituirse en elementos propios de una identidad nueva.

Desde esa visión trabajaba Figari. Su formación tuvo neta influencia europea, pero esa misma apertura al mundo le permitió valorar lo propio como





original y punto de partida hacia algo nuevo. Decía en 1919 en un fragmento de una “carta abierta” que bajo el título de *Industrialización de América Latina. Autonomía y regionalismo*, le dirigiera al entonces Presidente Baltasar Brum: “Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados en demasía por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, ha parecido una utopía, cuando no una insensatez, dicho programa, que es sencillamente de buen sentido. Fuera de que la autonomía es el único atributo digno del civilizado, se comprende que no se trata de hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizarlos con criterio propio y no por imitación o psitacismo, simplemente: eso es regionalizar, según lo entiendo, y es lo que aconseja la más sanchesca cordura. En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quien quiera que sea”. (Documento tomado de Sanguinetti, *El doctor Figari ... etc. ob. cit. p.177.*)

La mirada prospectiva de Figari apuntaba en esa misma “carta abierta” a las consecuencias especialmente preocupantes para el continente de un desarrollo económico que no se basara en la industrialización, a la que consideraba “la obra (...) más fundamental que en la hora presente los acontecimientos presentaron a los pueblos de la América del Sur”. En su visión, la conclusión de este tipo de reflexión no podía sino culminar en un dilema apremiante: “O nos industrializamos o nos industrializan”.



La utopía paradójica de los kirios

La formación de corte positivista de Figari lo llevaba a aseverar que la vía especulativa siempre culminaba en un culto a la realidad, y que fuera de ella no había que esperar más que decepciones. Ese realismo poetizado del que hablaba Figari tenía que ver en más de un sentido con la idealización que hacía del pasado. Figari fue, como vimos, un hombre generoso que se entregó con pasión a sus labores profesionales y artísticas, al tiempo que ostentó un fuerte compromiso social con muchas causas de su tiempo. Fue, de algún modo, un promotor de utopías. Pero, además, –como probará en las muchas instancias dolorosas a las que lo enfrentó la vida–, Figari fue un empecinado vitalista y un optimista. Creía en un futuro mejor y en la posibilidad de la promoción social de los desposeídos. Para impulsar estas ideas y propuestas, para él era imprescindible remitirse a un pasado en el que pudieran encontrarse las claves de un estado de pureza del que había que nutrirse para proyectar el futuro del país y la región. Hay en sus cartones y en sus poemas –incluso en sus cuentos y en la *Historia Kiria*– un retorno con visos de utopía a un pasado que Figari rescata y tiñe con un tono de idealismo. Esta búsqueda de una pureza inicial es evidente en su serie de trogloditas, así como en el motivo de las rocas con características antropomórficas o humanas. Pero también en ese rescate del negro y del hombre de campo, hay un intento por ir hacia los orígenes. Como dice Ángel Rama en el prólogo a los cuentos de Pedro Figari, “ese respeto por la realidad es para Figari el principio de la libertad, del optimismo, de una alegría plena que, según él, poseía el hombre primario y que debe recuperarse”. (Figari, Pedro. *Cuentos ilustrados por el autor*. Montevideo: Arca, 1969, p. 10).

Sin embargo, sus vínculos con la dimensión más específica de la utopía resultaron ambivalentes. Como agitador cultural defendió en más de una oportunidad y en los diversos planos en que le tocó actuar, propuestas y objetivos propiamente utópicos, en el sentido del impulso de horizontes conceptuales y hasta morales que estaban más allá de las posibilidades de la sociedad de su tiempo y cuya función no era otra que acicatear siempre la

marcha hacia un porvenir más justo y humanista. Al mismo tiempo, como militante del realismo, descreía de toda formulación que pudiera condensarse en historias culminadas, finalizadas en presentes plenamente reconciliados y sin opacidades, que acabaran con la contingencia permanente de la vida. Son esas ambigüedades las que atraviesan su último libro, *Historia Kiria*, una obra ficcional con estructura formal de utopía, pero orientada a relatar las ideas y las prácticas de un pueblo feliz y olvidado de la más remota Antigüedad. Se trató formalmente de una utopía, una forma de relato filosofante orientado a reflexionar sobre los valores y prácticas más estimables, aprovechado de paso como plataforma eficaz para la crítica irónica y mordaz sobre sus contemporáneos. Pero al igual que en su pintura, las huellas de la vida y de la verdad anheladas debían encontrarse tras una indagatoria rigurosa orientada hacia el pasado, hacia la memoria, hacia una historia no distanciada sino fuertemente internalizada. Como bien ha señalado Angel Rama en el prólogo anteriormente referido: en obras como *El Arquitecto o Historia Kiria*, “si bien asoman en breves trazos o bajo disfraces extranjeros los rostros de gauchos, chinas y negros, (los objetivos fundamentales) están dedicados en especial a sistematizar sus ideas universalistas”.

Los *kirios* de Figari tenían una peculiar filosofía del tiempo y de la historia: “no usaban agendas”, “no perdían el sueño en impacencias divagatorias, ni se enloquecían con quimeras”, “su dicha no consistía en anticiparse a los tiempos, sino en vivir en el tiempo propio”, al tiempo que asumían “como única religión la de la “acción proba”, en vez de abandonarnos a las viejas supersticiones y creencias, tan complicadas, tan tristes y embarazosas, que nos inducen a error, haciéndonos creer que retrocedemos justamente cuando marchamos hacia delante”. Por su parte, se ufanaban de no admitir “ser producto de fabricación ajena, sino obra de sí mismos, lo que consideraban un honor”. Reivindicaban la cordura como la capacidad que “impedía entremezclar los dominios positivos con los de la quimera, (...) (lo que cimentaba) una mentalidad maciza, (que permitía) elevar el campo emocional por selecciones juiciosas”. Se jactaban de promover siempre



un “culto retrospectivo que bastaba para tranquilizar su conciencia honesta”, así como de “haber mantenido constante contacto con sus ascendientes, sin defecionar jamás, y esto les causaba gran delectación y hasta cierto orgullo”.

Pero Figari también se permitía utilizar la voz de algunos de los personajes de su ficción utópica para criticar o establecer valoraciones comprometidas sobre el presente de la sociedad uruguaya de su tiempo, que aun desde Europa seguía sintiendo como su lugar nativo. De ese modo, le hacía decir a *Alí Biaba*, aquel “hombre muy docto y eximio políglota” que le había “descifrado” y traducido el legajo con la historia del pueblo kirio: “Este siglo desorbitado y en desconcierto, que para rehabilitarse cultiva el campeonato y el centenario, no ha caído en la cuenta de que no hay razón para echar a rebato las campanas, siendo tan escasa la ventura que nos han deparado nuestros próceres a nosotros los continentales. Hay en esto no poca afectación. La propia falta de criterio que caracteriza a nuestra actualidad nos coloca a cada paso en perplejidades, para decimos si tal o cual prócer evocado fue un benefactor o un desviado más o menos brillante, y no por eso menos funesto a veces”.

Por su parte, su humanismo universalista aparecía reflejado en su visión crítica de todo nacionalismo “patrioteril”. “Así como nosotros somos capaces de hacer ofrendas de sangre en el altar de la patria, casi siempre estériles por heroicas que ellas sean, los kirios, al servir en los altares de la Humanidad, servían aun sin quererlo en los de la patria”. Asimismo, tampoco Figari dejaba de explicitar en su ficción su decepción respecto a los políticos. “Se tomaron medidas para que la oratoria se mantuviese dentro de límites discretos, lo cual fue motivando otras medidas sucesivas, hasta que se llegó, bajo el reinado de Ple-narius III, a exigir a oradores y políticos que llevasen consigo una libreta, donde debía constar todo lo que había dicho y hecho cada cual, durante su carrera, a fin de fijar su responsabilidad.” Esto último se aclaraba también a texto expreso que constituía una prerrogativa que “cualquier kirio (...) practicaba ordinariamente y siempre a conciencia”.





Poco antes del epílogo, Figari –como al pasar– dejaba constancia una vez más de su máxima utopía cultural y moral, postulada con celo catequético: “No es a una simple derivación de una cultura europea o asiática con alma americana, a lo que aspiro yo para América, sino a una reacción de nuestra alma libre, autónoma, espontánea (...). No es a un alma de simple brillo pasivo (...) a lo que aspiro, ni es a hacer de América un granero opulento, colosal, sino un humano paraíso terrenal”.

Con mucho dolor y decepción a costas, aquel Figari de finales de los años 20 había escrito la historia de los kirios con la marca todavía fresca de la muerte de su hijo Juan Carlos ocurrida en noviembre de 1927. Sin embargo, más allá de cambios y desengaños, su pintura y su pensamiento podían resistir todavía bien a las tentaciones del cinismo y del derrotismo. Tal vez más en su paleta de colores que en su escritura, todavía palpitaba vital su viejo espíritu combatiente por un mundo mejor y más humano, el mismo de sus luchas contra la pena de muerte y en favor de un arte articulado con el desarrollo industrial, de sus bregas políticas y de su afán educador de siempre. Más allá de sus paradojas y de su tropismo inequívocamente realista, ya casi al final de su vida, aquel pintor de la memoria podía convocar a las luchas por el futuro desde la recreación conceptual y emotiva de un pasado esencial.

En el prólogo que le hiciera a una biografía sobre su viejo compañero de juventud (Samuel Oliver, *Pedro Figari*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianoni, 1984), Jorge Luis Borges sentenció hace apenas un cuarto de siglo: “Solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva (...). [En América] somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.” Con seguridad, desde sus pertinaces indagatorias sobre la identidad y la utopía, Pedro Figari pudo legarnos un fiel testimonio de ello.



Catálogo

Fantasía. Óleo sobre cartón. 60 x 79 cm. (p.15)

Cabaret. Óleo sobre cartón. 48,5 x 68,5 cm. (p.17)

La primera disputa. Óleo sobre cartón. 47 x 62 cm. (p.18)

Misa del encuentro. Óleo sobre cartón. 38 x 48 cm. (p.20)

La idea del crimen. Óleo sobre cartón. 42,5 x 68,5 cm. (p.23)

El crimen. Óleo sobre cartón. 67,5 x 98 cm. (p.25)

La posada. Óleo sobre cartón. 48,5 x 69 cm. (p.26)

Día de trilla. Óleo sobre cartón. 65 x 125 cm. (p.29)

No te vayas mi viejo. Óleo sobre cartón. 48 x 68 cm. (p.31)

En el pueblo. Óleo sobre cartón. 61 x 80 cm. (p.32)

Emigración. Óleo sobre cartón. 59 x 78,5 cm. (p.34)

El nuevo paso. Óleo sobre cartón. 48 x 68 cm. (p.37)

En la pampa. Óleo sobre cartón. 67 x 97 cm. (p.39)

Romanticismo. Óleo sobre cartón. 49 x 69 cm. (p.40)

Después del entredicho. Óleo sobre cartón. 59,5 x 46,5 cm. (p.42)

Vieja estancia. Óleo sobre cartón. 52,5 x 80,5 cm.

Miseria. Óleo sobre cartón. 38 x 48 cm.

Arrepentimiento. Óleo sobre cartón. 68 x 98 cm.

Apuesta. Óleo sobre cartón. 51 x 81 cm.

Pedro Figari (1861-1938)

Nace en Montevideo el 29 de julio de 1861. Su inclinación artística se manifiesta tempranamente combinándose con múltiples actividades. Es abogado desde 1886, nombrado Defensor de Pobres en lo Civil y Criminal, periodista y codirector de un periódico, impulsor de la creación de la Escuela de Bellas Artes, diputado, miembro del Consejo de Estado, elegido presidente del Ateneo de Montevideo, director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, miembro honorario de la Sociedad de Artistas Uruguayos, Asesor Letrado de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Entre estas múltiples actividades se destacan sus ensayos filosóficos, de crítica artística y poesía. Participa en numerosas tertulias junto a artistas como Sáez y Blanes Viale. En 1921, y por cuatro años consecutivos, se radica en Buenos Aires, dedicándose plenamente a la tarea pictórica y recibiendo del medio una crítica elogiosa. En 1925 se traslada a París donde permanece nueve años y obtiene la consagración como artista plástico. Desde allí proyecta y organiza exposiciones en Europa y América. Regresa al Uruguay en 1933 y es nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública. Pedro Figari es un pintor de manchas y no de líneas. Pinta el pasado sin documentarse, lo hace de memoria; con una memoria afectiva. Puebla sus espacios inconmensurables con gauchos, negros y criollos como metáforas de un presunto ser nacional. Muere en Montevideo el 24 de junio de 1938.

Gerardo Caetano

Historiador y Politólogo. Doctor en Historia, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Coordinador Académico del Observatorio Político del Instituto de Ciencia Política, Universidad de la República (desde el 2005 a la fecha). Entre 2000 y 2005 fue Director del citado Instituto. Director Académico del Centro para la Formación en Integración Regional (CE-FIR). Presidente del Centro UNESCO de Montevideo desde su fundación en 2003. Secretario Académico del Centro Uruguayo para las Relaciones Internacionales (CURI) desde su fundación en el 2003. Designado como Supervisor Académico de la investigación y elaboración de la publicación sobre el *Terrorismo de Estado y el destino final de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar (2005-2006)*. Designado por unanimidad como Académico Titular en la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Miembro correspondiente de la Real Académica Española. Integrante a título individual del Consejo Superior de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), (2008-2012). Es integrante del Comité de Selección del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Uruguay, siendo calificado como máximo investigador en su Nivel III.

Investigador y Catedrático Titular Grado 5 en la Universidad de la República en la que trabaja desde 1985. Integrante del Programa de Investigaciones del CLAEH desde 1977 a 2008. Ha sido Coordinador de distintos proyectos de investigación colectivos en Historia y en Ciencia Política, tanto a nivel nacional como internacional. Es autor de numerosos artículos en revistas especializadas en el país y en el exterior, así como de capítulos en compilaciones internacionales. Ha obtenido varios premios académicos nacionales e internacionales por su obra.



Este catálogo ha sido publicado en ocasión de la exposición
Pedro Figari en el Museo Nacional de Artes Visuales,
que incluye 19 de sus óleos pertenecientes al Museo Histórico Nacional,
en el marco de la serie Intercambios.
Desde el 25 junio hasta el 30 de agosto de 2009.

