

# caiana

Laura Cesio

FADU, UdelaR, Uruguay

Mónica Farkas

FFyL/FADU, UBA, Argentina

Magdalena Sprechmann

FADU, UdelaR, Uruguay

Mauricio Sterla Lacoste

FADU, UdelaR, Uruguay

La enseñanza del diseño y los obreros del arte.  
Redes, discursos, debates y alianzas en el  
Uruguay de principios del siglo XX

## La enseñanza del diseño y los obreros del arte. Redes, discursos, debates y alianzas en el Uruguay de principios del siglo XX

Laura Cesio  
FADU, UdelaR, Uruguay

Mónica Farkas  
FFyL/FADU, UBA, Argentina

Magdalena Sprechmann  
FADU, UdelaR, Uruguay

Mauricio Sterla Lacoste  
FADU, UdelaR, Uruguay

### Introducción

La historización del diseño en Uruguay ha sido abordada desde distintas perspectivas acotadas y parciales. Una mirada a este proceso permite identificar actores e instituciones que generaron debates significativos para comprender la especificidad de la configuración de un campo y una cultura del diseño en Uruguay cuando el diseño no existía como tal. Si bien esto se materializa en un conjunto disperso de artefactos, documentos y proyectos públicos y privados, especialmente para el período y los episodios abordados en este artículo, es posible detectar vasos comunicantes que imbricaron la cultura visual, la cultura material, la cultura gráfica y una incipiente cultura del diseño en un escenario de apertura de nuevas áreas profesionales, la transformación de otras, la aparición de nuevos modos de organización laboral y el desarrollo de nuevas formas de vivir.

En ese marco se identifican actores recurrentes que, en sus diversos roles,

permearon las instituciones más cristalizadas, como el Círculo de Fomento de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en Montevideo, Uruguay, para abrir problematizaciones de corte historiográfico que, desde un incipiente campo del diseño en formación, interpelaron al arte y a la arquitectura, entre otros ámbitos.

En el proyecto de investigación mayor del que emerge este artículo se partió de la necesidad de formular una plataforma conceptual amplia que permitiera vincular estos productos parciales e incluir otros, y así explicitar la concepción de diseño desde la cual se pretende analizarlos y relacionarlos. La estrategia metodológica principal consiste en abordar la construcción histórica a través de lo que denominamos episodios: aquellos procesos, documentos, proyectos, sucesos, instituciones, vinculados al diseño (aunque se enmarquen en momentos en los que no se hablaba de diseño) que seleccionamos como objetos de estudio y que conforman una unidad que puede ser aislada para su análisis de manera crítica, situándose en las condiciones histórico-culturales concretas. Tienen interés en sí mismos y adquieren otros sentidos en su vinculación con otros, a través de una plataforma de interpretación que, a modo de “paraguas”, permite correlacionar ese abanico de fenómenos que abren y describen a partir de su naturaleza, diferentes dimensiones de la emergencia de un campo de diseño en el Uruguay así como de sus antecedentes mientras la disciplina no existía como tal.

### Plataforma conceptual

El alto grado de autonomía alcanzado por las disciplinas del diseño en general, y el diseño de comunicación visual en particular, nos enfrenta a una nueva problematización ya que uno de los episodios que abordamos aquí, el Círculo de Fomento de las Bellas Artes, ha sido investigado por la comunidad académica desde una gran diversidad de disciplinas y desde perspectivas políticas, económicas, sociales y culturales, pero no desde las especificidades del diseño de comunicación visual.

Asumimos la noción de Cultura del Diseño de Guy Julier<sup>1</sup> ya que, desde una perspectiva

crítica de las propuestas de la Cultura Visual y la Cultura Material para estudiar la historia del diseño, plantea una lectura renovada de esos enfoques. A partir del cuestionamiento de una historia del diseño construida como profesionalización de su práctica, Julier propone jerarquizar el estudio de “las redes e interacciones que configuran los procesos de producción y consumo, tanto materiales como inmateriales” a través de las cuales “creadores de diferentes lugares se conectan, se comunican y legitiman sus actividades”.<sup>2</sup> Otros teóricos e historiadores del diseño han optado por la denominación Estudios de Diseño<sup>3</sup> como un modo de dar cuenta de los corrimientos disciplinares inherentes al diseño; la caracterización como disciplina proyectual ha llevado a Renato De Fusco<sup>4</sup> a plantear una historia basada en un artificio historiográfico que permita saldar la elusiva definición teórica del diseño a partir del análisis de cuatro factores interdependientes: proyecto, producción, venta y consumo.

Consideramos que la noción de campo, en el sentido planteado por Pierre Bourdieu,<sup>5</sup> nos permite detectar la especificidad local a partir del estudio de un conjunto de acontecimientos y agentes de diversos ámbitos que, con diversos grados de cohesión, pusieron en correlación repertorios materiales y visuales con estrategias de visibilización políticas, económicas, tecnológicas e industriales en las que la práctica del diseño, desde una mirada contemporánea, ocupa un rol central. Asimismo, posibilita la problematización de aquellos momentos de encuentro y desencuentro entre artes aplicadas, disciplinas artísticas y proyectuales cuyas trayectorias afectadas mutuamente se expresaron en espacios, publicaciones, puntos de vista, intercambios e instituciones aun cuando las carreras de diseño no estaban en la oferta de la universidad pública en Uruguay.

Desde de esta perspectiva consideramos un puntual episodio de gran interés que se desarrollará en este artículo la valoración totalmente contrapuesta expresada en dos artículos publicados por la revista *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay*, uno sobre la exposición de objetos organizada por la Escuela de Artes y Oficios<sup>6</sup> y otro que transcribe el informe de la Facultad de

Arquitectura solicitado por el Consejo Superior de Enseñanza Industrial en relación a la conveniencia de persistir en la tendencia de orientar el arte industrial en un sentido autóctono.<sup>7</sup>

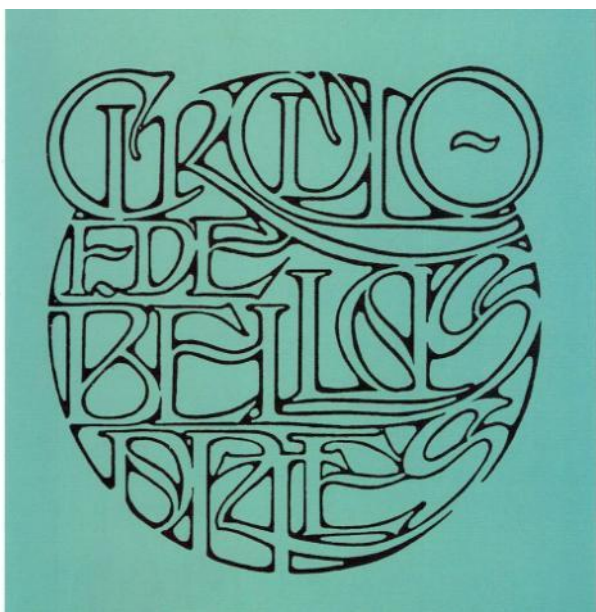
Se busca un tipo de relato que trascienda las biografías de personajes pioneros y heroicos y de las grandes obras del diseño y asimismo exprese, desde la especificidad del diseño de comunicación visual, los debates historiográficos que han tenido lugar en la disciplina y las líneas de larga duración que se hacen visibles en la articulación de los distintos episodios. Una mirada historiográfica sobre la constitución del Diseño de Comunicación Visual como campo disciplinar pone de manifiesto que en los últimos años gran parte del esfuerzo de teóricos e historiadores del Diseño de Comunicación Visual ha estado en producir un corrimiento de relatos históricos y teóricos legitimadores y no problematizadores de la disciplina al articular los objetos (cuáles son los objetos diseñados, los textos) y las prácticas con sus narrativas.

Al asumir esta perspectiva aspiramos a que la progresiva desnaturalización de los objetos de estudio de la historia del diseño en Uruguay posibilite la relativización de las miradas esencialistas, normativas y teleológicas de producciones que admiten teorizaciones e historizaciones interdisciplinarias, diversas y coexistentes, contrapuestas y complementarias. Permitirá problematizar ciertas caracterizaciones del diseño que desdibujan las particularidades locales y regionales al proyectar modelos de industrialización inapropiados; al definir al diseño como la proyectación de objetos producidos industrialmente, o sea, fabricados con máquinas y en serie, excluyeron de los relatos históricos a experiencias de países con culturas de diseño muy sofisticadas pero que no respondían a esa forma de producción o en los que estaba jerarquizada la relación artesanía-diseño,<sup>8</sup> como es el caso de Uruguay y otros países de Latinoamérica. En ese mismo sentido desde la década de 1990 la expresión de la posmodernidad en diseño permitió no solamente cuestionar la universalidad de algunos principios hasta ahora incuestionables de la comunicación visual sino también revalorizar los modos particulares en que se

entretrejieron las artes y el diseño en los países latinoamericanos.

### El Círculo de Bellas Artes de Montevideo

En mayo de 1905, por iniciativa privada de un grupo de profesionales e intelectuales así como actores vinculados al sector industrial y el comercio, se fundó el Círculo de Fomento de las Bellas Artes en Montevideo con el objetivo de formar artistas y mano de obra artesanal capacitada en el diseño de estilos y en la concepción plástica aplicada a las artes decorativas, con la esperanza de obtener beneficios que redundarían en favor de la naciente industria nacional (**Fig. 1**).



**Fig. 1.** Logotipo del Círculo de Bellas Artes. Imagen tomada de <https://www.facebook.com/Circulo-de-Bellas-Artes-Uruguay-152046711538669/> (acceso: 11/7/2018).

El grupo inicial estaba conformado por Augusto Turenne, Martín Lasala, Orestes Baroffio, Jones Brown, Eugenio Baroffio, Américo Maine, Pablo Varzi, Alfredo R. Campos, José María Fernández Saldaña, Carlos Alberto Castellanos, Julio Micoud y Felipe Pedro Menini. Para instrumentar la enseñanza pretendían captar a quienes retornaban de las academias europeas fundamentalmente Roma, Florencia, Madrid y París. En el mes de julio se eligió a Carlos María Herrera, recién llegado de Europa, como director de los cursos.

La actividad de la institución ha sido especialmente estudiada desde la historia del arte, y señalada tempranamente por autores como José Pedro Argul como el organismo que desde su fundación hasta la llegada de Joaquín Torres García en 1934, marcó la defensa de las nuevas tendencias del arte occidental en Uruguay (**Fig. 2**).<sup>9</sup> Herrera, que fue el primer docente y continuó su actividad hasta su temprana muerte en 1914, impulsó una temprana revisión pictórica para el medio nacional que buscaba liberarse del corsé académico.



**Fig. 2.** Pedro Blanes Viale, *Las glicinas*, óleo sobre tela, 130 x 120 cm, 1923. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Imagen tomada de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3653> (acceso: 11/7/2018).

Antes del Círculo los artistas debían generarse su propia formación de manera independiente. Herrera había estudiado en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, viajó a Europa becado por el gobierno uruguayo en dos oportunidades, a Italia en 1898 y a España en 1902, donde tomó contacto con Sorolla entre otros. Adscribió a la línea del luminismo español, centrando su obra en el retrato y el cuadro histórico, para un tiempo y una sociedad que estaban en transformación. Como ha anotado Fernando García Esteban, le importaba la fijación del instante, la ausencia premeditada de pose, la

ambientación intimista, la brillantez de una paleta activa. Documentador excelente de una sociedad sofisticada, las figuras fueron su motivo para la aventura plástica. A través de la docencia transmitió a los jóvenes la potencia del color no condicionado al claroscuro ni a las sombras (**Fig. 3**).<sup>10</sup>



**Fig. 3.** Carlos María Herrera, *Retrato femenino*, pastel, 45 x 51 cm. Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Imagen tomada de Peluffo Linari Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya. Tomo I: El imaginario nacional-regional (1830-1930)*, Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental, 1999, pp. 55.

Peluffo sostiene que Herrera, junto a Sáez, Milo Beretta y Blanes Viale, fueron de los pocos pintores que habiendo viajado a Europa entre 1890 y 1900 se transformaron a la vuelta en portavoces del espíritu renovador. Aunque no se pueda comparar con el movimiento literario del 900, estos tenían en común la pertenencia a una nueva escuela de pensamiento y de la producción artística, que recogía cuatro decenios de experiencia anti-académica europea, reivindicando valores estéticos radicados en los propios recursos expresivos del color, la mancha y el empaste. Esto no significó el desmantelamiento del cuerpo doctrinario académico, de su sentido elitista y clasista del concepto de Bellas Artes como estructura estético-disciplinaria dedicada a consagrar un sistema de ideas dominante. Los nuevos contenidos estéticos desarrollados por el modernismo venían a

revitalizar ese corpus de valores que había empezado a desgastarse.<sup>11</sup>

Pero, a pesar de la proyección e influencia de Herrera en la enseñanza de las artes plásticas, en el Círculo no había una única posición. Como contrapunto al cromatismo luminista de Herrera, Vicente Puig –influenciado por Zuloaga que se oponía a Sorolla– planteaba un estilo más naturalista asociado al dibujo de composición académica. Fue docente en la institución en forma ocasional desde su regreso de Europa en 1906 y posteriormente en forma continua entre 1919 y 1922. Entre sus alumnos destacados se encuentran José Luis Zorrilla de San Martín y Antonio Pena, con quien obtuvo en 1918 el Primer Premio en el Concurso para una obra de la Facultad de Medicina de Montevideo (**Fig. 4**).<sup>12</sup>



**Fig. 4.** Vicente Puig y Antonio Pena, *El Centauro Quirón*, óleo sobre tela, 590 x 410 cm, 1919. Facultad de Medicina de Montevideo. Imagen tomada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Centauro\\_Quir%C3%B3n\\_de\\_Vicente\\_Puig.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Centauro_Quir%C3%B3n_de_Vicente_Puig.jpg) (acceso: 11/7/2018).

Más allá de que por las aulas del Círculo pasaron los grandes nombres de la pintura y la escultura uruguayas, del papel en la instauración de los salones anuales, la organización continua de exposiciones y concursos y el rol que esta institución tuvo como agente movilizador del ambiente artístico uruguayo, este trabajo se propone como episodio que permite trascender su condición de primera institución uruguaya creada para formar en las bellas artes y, de este modo, visibilizar el papel desempeñado en una posible protohistoria del diseño. (**Fig. 5**)

Su plataforma fundacional incluía la formación de artesanos en sus cursos nocturnos y al poco tiempo se implementó un programa de “arte aplicado a la industria”. Según Peluffo, la idea era formar mano de obra artesanal capacitada en el diseño de estilos y en la concepción plástica aplicada a las artes decorativas, que redundara en un beneficio para la industria nacional. El curso de Artes Aplicadas de Herrera, en 1912, llegó a tener un 70% de su alumnado de origen obrero, lo que indicaría que había un público que demandaba tal formación. **(Fig. 6)**



**Fig. 5.** Vicente Puig, *Coqueta*, óleo sobre tela, 116 x 89 cm, 1924. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Imagen tomada de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=728> (acceso: 11/7/2018).

Desde el inicio de sus actividades, el Círculo promovió una serie de concursos para el diseño de distintos dispositivos gráficos. Con motivo de la realización de una Exposición Nacional de Industrias y Ganadería, en agosto de 1905 la directiva solicitó a los poderes públicos una suma de dinero para realizar un concurso de “diplomas, medallas y carteles anunciadores artísticos”.<sup>13</sup> En noviembre, el Foto Club de Montevideo encomendó al organismo la promoción de un concurso para un distintivo individual de los socios de ese club.<sup>14</sup> Diplomas, carteles, medallas,

distintivos, fueron proyectados por los artistas como una actividad habitual durante la primera década de vida. En la mayoría de los casos estas obras eran asignadas mediante el mecanismo del concurso, entendido como el recurso más ecuánime para el acceso al trabajo, y llenando un vacío producido por la falta de profesionales gráficos con formación específica.



**Fig. 6.** Fotomontaje. Imagen tomada de la página del Círculo de Bellas Artes, <http://www.circulobellasartes.org.uy/site/> (acceso: 11/7/2018).

Estas líneas de acción que pulsaban los límites de las bellas artes, respondían a un escenario uruguayo marcado por la primera presidencia de José Batlle y Ordoñez. Su impulso reformista promovió cambios en las relaciones entre estado y economía integrando algunas áreas del dominio industrial, económico y financiero consideradas estratégicas, al Estado; fomentó la industrialización nacional como forma de lograr la independencia económica de países extranjeros; amplió la oferta educativa desarrollando la enseñanza media, fundando nuevas facultades universitarias ligadas al aparato productivo y extendiendo la enseñanza más allá de sus límites tradicionales. En este marco deben entenderse la reforma iniciada en 1908 de la Escuela Nacional de Artes y Oficios –en cuyo Consejo estaba Figari–, y la creación, en el ámbito privado, del Círculo. **(Fig. 7)**

Como señalan Gerardo Caetano y José Rilla todas estas búsquedas de fortalecimiento de la dimensión cultural y formativa de la sociedad, fueron apuestas que muestran un batllismo confiado en las potencialidades de la educación para la forja de la utopía del “país modelo”.<sup>15</sup> La sintonía del Círculo de Bellas Artes con las políticas oficiales quedó evidente en nota de octubre de 1910 enviada a Batlle y Ordoñez, que se encontraba en París en plena

campana electoral para su segunda presidencia. La directiva expresaba “el agrado con que se han visto las manifestaciones que acerca del incremento del arte nacional, hace en su programa de candidato presidencial”.<sup>16</sup>



Fig. 7. Carlos Castellanos, cartel para la IV Exposición del Círculo de Bellas Artes, 1910. Imagen tomada de <http://www.circulobellasartes.org.uy/site/historia/> (acceso: 11/7/2018).

Años más tarde, en marzo de 1915, con un batllismo cuestionado y en crisis, agradecieron al presidente saliente la “decidida y eficaz protección que concedieron al Círculo”.<sup>17</sup> En la nota se incluía también a Baltasar Brum, ministro de Instrucción Pública y hombre clave del Partido Colorado, lo que denota que los lazos creados por la institución iban más allá de la figura presidencial. **(Fig. 8)**

Las redes que estableció con el batllismo, entre sus propios asociados, con el mundo de la industria y el comercio y con las otras instituciones vinculadas a la enseñanza como la Facultad de Arquitectura, la Escuela de Artes y Oficios y el Foto Club, colocan al Círculo en el foco del debate arte-artesanía e industria en el Uruguay de principios del siglo XX. Por otro lado, estas interacciones entre personas y organizaciones en las que estos actores trabajan o participan, permiten observar la acción colectiva, la movilización de recursos o la incidencia de la agenda política

en las instituciones y dan una perspectiva de la relación entre algunos episodios estudiados, a la vez que permiten avanzar en su comprensión.

La integración del Círculo en sus primeros años fue reflejo de la sociedad uruguaya, un verdadero conglomerado en el que había médicos, abogados, arquitectos, periodistas, comerciantes, industriales y, extrañamente, solo Castellanos era artista. Esta composición multifacética fue una constante hasta 1923, cuando, a partir de una crisis, la conformación de las directivas pasó a estar dominada por artistas y en menor proporción por arquitectos y hombres del mundo de la cultura. También la década de 1920 fue el momento de la incorporación de la mujer, a través de la emblemática figura de Clotilde Luisi, como reflejo de un proceso de reconocimiento de la igualdad de sus derechos que se venía manifestando en Uruguay a partir del impulso de Batlle y Ordoñez en su segunda presidencia.<sup>18</sup>

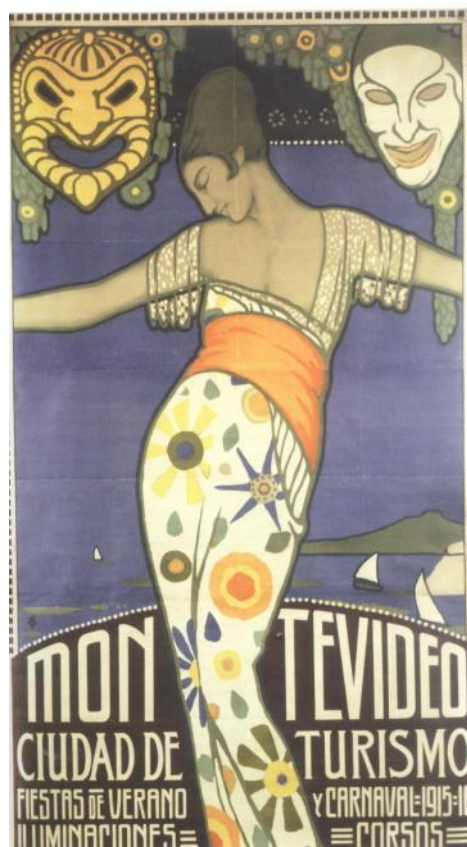


Fig. 8. Carlos Castellanos, cartel *Fiestas de verano y carnaval*, 204 x 108 cm, 1915. Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval. Imagen tomada de Alcides Beretta Curi y Ana García Etcheverry. *Los Trazos de Mercurio: Afiches Publicitarios En Uruguay, 1875-1930*, Montevideo, Alfaguara, 1998.

Augusto Turenne, hijo de un inmigrante francés dueño de la imprenta El Siglo Ilustrado, fue el primer presidente del Círculo. Destacado médico, desarrolló su actividad en el área de la ginecología y fue decano de la Facultad de Medicina entre 1907 y 1909. Desde muy joven participó de un grupo de fotógrafos aficionados que luego fundó el Foto Club de Montevideo en junio de 1901,<sup>19</sup> del cual fue vice-presidente y presidente. Luego de un periodo de inactividad del club, contribuyó a su re-fundación como Foto Club Uruguayo a finales de la década de 1930.

Durante esos años Turenne publicó artículos en la *Revista del Foto Club Uruguayo* y en la publicación *Fotocamera* de Buenos Aires, con los que contribuyó a “aprender a ver” a través de ese dispositivo. La revista *Hogar y Decoración*, editada por la mueblería Caviglia entre 1939 y 1950, tuvo una sección de fotografía que estaba a cargo del Foto Club Uruguayo. Con el seudónimo “Viejo Amateur”, Turenne escribió varios artículos donde expresó su concepción de una fotografía que fuera un medio de expresión libre, que el autor tuviera la independencia de modificar la imagen de la cámara para traducir sus emociones. El abordaje de la revista admitía desde la visión artística que expresaba Turenne, a la fotografía como objeto por derecho propio en la decoración o como mediadora en la percepción de la arquitectura local e internacional y otros artefactos diseñados, con una intención de modelar la subjetividad estética e impactar en la configuración del gusto.

Este médico polifacético actuó como un eslabón de una red que conectó las instituciones en las que actuó (Universidad, Foto Club, Círculo de Bellas Artes, revistas culturales), condensando y amplificando las diversas dimensiones y escalas que abordó. Otra trama que interesa visibilizar es la que conectó al Círculo con el mundo de la producción y el consumo. Martín Lasala –que le sucedió a Turenne en la presidencia, era familiar de Herrera y secretario de la Cámara de Comercio–, representa la presencia en la institución, que se dio en forma constante, de actores de la industria y el comercio.

La Unión Industrial Uruguayana cedió sus salas para el acto inaugural el 30 de junio de 1905 y

a poco de fundado el Círculo varias empresas uruguayas confiaron en la institución para su publicidad o para la generación de elementos de identidad gráfica, como por ejemplo el caso de Agua Salus.

La relación del Círculo con el comercio y la industria, de mutua conveniencia, se prolongó en el tiempo y permitió materializar fenómenos de diferente naturaleza. Otro hecho señalable fue cuando en 1923, la mueblería de origen sueco Nordiska Kompaniet de Buenos Aires invitó a los alumnos de Círculo a un concurso para la confección de modelos de muebles inspirados en estilos coloniales americanos.<sup>20</sup> La mueblería también realizaba asiduamente exhibiciones y ventas de objetos artísticos y exposiciones de artistas de diferentes nacionalidades, aunque como filial de la compañía sueca estaba muy vinculada al arte de ese país. No extraña esta actividad en el Río de la Plata que, más allá de los fines lucrativos, conciliaba negocio y gestión cultural, si se le compara con la labor desarrollada por su par uruguayo, la mueblería Caviglia.<sup>21</sup> Por otra parte, la consideración de los alumnos del Círculo como posibles agentes de diseño de equipamiento, proveniente de un comercio que conciliaba arte, artesanía e industria, ubican al organismo uruguayo en un campo más amplio que el artístico.



Fig. 9. Milo Beretta, cartel de *Vino Regional*. Imagen tomada de Alcides Beretta Curi y Ana García Etcheverry. *Los Trazos de Mercurio: Afiches Publicitarios En Uruguay, 1875-1930*, Montevideo, Alfaguara, 1998.

La alianza de la burguesía comercial e industrial con el Círculo puede entenderse en el sentido planteado por Bourdieu, de una clase hegemónica que se perpetúa en el campo



económico pero se legitima en el campo cultural. A la vez que coloca al Círculo como un actor fundamental en la generación de una cultura visual nueva, de la mano tanto de dispositivos gráficos como de proyectos de productos, que se generaron como fruto de estos vínculos destinados a un público masivo. **(Fig. 9)**

La necesidad de la enseñanza artística al servicio de la incipiente industria nacional en las primeras décadas del siglo XX, no solo era valorada por comerciantes e industriales, sino también por profesionales e intelectuales y por las instituciones dedicadas a la enseñanza de disciplinas afines. La participación de arquitectos en el Círculo no llama la atención si se considera la afinidad de los campos epistémicos en el contexto de principios del siglo XX donde la arquitectura era entendida como una disciplina artística.

El arquitecto Alfredo Jones Brown fue titular de un taller de proyectos de arquitectura entre 1910 y 1926 y técnico de la Sección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. En el Círculo cumplió un papel fundamental en la directiva fundacional y fue un referente para algunos temas vinculados a la enseñanza, en particular para las clases de dibujo y de artes decorativas, para cuyo curso aportó los fundamentos conceptuales en colaboración con Herrera. Alfredo Campos fue otro de los protagonistas de la primera época. Actuó como arquitecto en el ámbito militar, tuvo actividad política siendo ministro de Defensa en dos oportunidades, participó activamente en la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) y fue miembro de la directiva del Círculo.

Las primeras generaciones de arquitectos surgidos de la Facultad de Arquitectura, ya separada de Ingeniería, tuvieron una actividad destacada enlazando organizaciones diferentes en favor de una consolidación institucional y disciplinar. En noviembre de 1921, la Facultad de Arquitectura buscó el apoyo del Círculo para promover un proyecto para una nueva sede, a ubicarse en el Parque de los Aliados, hoy Parque Batlle. El arquitecto Mauricio Cravotto, autor del proyecto, fue el portavoz de la Facultad, concurriendo a una sesión de la directiva y sugiriendo que solicitaran al Estado la construcción de un local para la Escuela de

Bellas Artes, anexo al que se pensaba levantar para la facultad, aspecto que el proyecto ya preveía. Tras algunas reuniones con el arquitecto Horacio Acosta y Lara, decano de la facultad, el organismo acompañó esta posición.<sup>22</sup> En junio de 1923, Cravotto se incorporó a la directiva del Círculo como suplente.

Este suceso evidencia, por un lado, la búsqueda de alianzas a través del vínculo que existía entre arquitectos y artistas, como medio de fortalecer la solicitud de recursos al Estado. Por otro lado, una visión de la afinidad disciplinar de ambas instituciones que justifica la ubicación contigua de ambas sedes. En mayo de 1926, presidiendo la sesión de la directiva del Círculo el arquitecto Carlos Agorio<sup>23</sup> informa que “en la sesión oficial celebrada para tratar la inversión del empréstito que el Estado acaba de contratar con banqueros norteamericanos se dispuso destinar \$ 500.000 para el Instituto Experimental de Higiene y Facultad de Arquitectura, comprendida la Escuela de Bellas Artes”.<sup>24</sup> A pesar de que finalmente este proyecto no se concretó, evidencia la acción sinérgica de ambas instituciones de enseñanza.

Juan Antonio Scasso es otro arquitecto de destacada trayectoria que realizó una labor de enlace entre la escena artística y la arquitectura. Como representante de la facultad viajó en 1923 a un congreso de arquitectura en Chile y el Círculo le encomendó la realización de contactos con instituciones afines.<sup>25</sup> Integró la directiva entre 1925 y 1927, desempeñándose en paralelo como docente de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista y como técnico de la Intendencia de Montevideo. Fue un activo impulsor de exposiciones y conferencias entre las que destaca la denominada “La Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes decorativas e Industriales de París” realizada por Cravotto, que había viajado a París en el marco de la consagrada exposición.

En julio de 1926, el Círculo de Bellas Artes se propuso editar un boletín orientado a socios y alumnos que se denominó *Páginas de Arte, Órgano del Círculo de Bellas Artes*.<sup>26</sup> La sección Arquitectura estuvo a cargo de Scasso

y Agorio.

Como se ha visto, los arquitectos implicados eran, o bien profesionales académicos que ejercían la docencia, primero en la Facultad de Matemáticas donde se afincaba la carrera de arquitecto y a partir de 1915 en la independiente Facultad de Arquitectura, o de técnicos incorporados a distintos organismos públicos o a la actividad gremial a través de la SAU fundada en 1914.

### La enseñanza industrial en el Uruguay

El rol de Pedro Figari en las políticas educativas del Uruguay que tienen como eje fundamental la enseñanza industrial ha sido abordado desde diversas disciplinas y perspectivas.

Aquí nos proponemos realizar una lectura de estos acontecimientos en un momento histórico de especial trascendencia para la definición disciplinar del diseño a través de lo expresado en dos artículos publicados por la revista *Arquitectura*, Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay: uno sobre la exposición organizada por la Escuela de Artes y Oficios en 1916<sup>27</sup> y otro que transcribe el informe de la Facultad de Arquitectura solicitado por el Consejo Superior de Enseñanza Industrial en relación a la conveniencia de persistir en la tendencia de orientar el arte industrial en un sentido autóctono.<sup>28</sup>

Además de la posición totalmente contrapuesta respecto a la política de la escuela, una diferencia muy notable en el tono de ambos artículos es que por un lado, el referido a la exposición está firmado con dos iniciales, J.M.,<sup>29</sup> y profusamente acompañado por fotografías de los talleres y la exposición. Por otro lado, el informe posee solo texto y no se explicita quiénes son los integrantes de la comisión que lo realizó. Igualmente, cabe señalar que en el primero, los epígrafes de las imágenes son muy escuetos: taller de herrería, de modelado y comedor y hall. O sea que se hace referencia a los ambientes pero no a los objetos producidos en la Escuela.

En un contexto de autoafirmación profesional marcado especialmente por el debate y la puja con los ingenieros por las incumbencias y la

autoridad para firmar planos de obras no omiten opinar sobre los aspectos que vinculan la enseñanza de las artes industriales y la arquitectura, –artes industriales está escrito con minúscula y arquitectura con mayúscula–, “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”.<sup>30</sup>

Entienden que en la enseñanza de ciertas artes y oficios debe merecer especial atención la parte que se relaciona directamente con la arquitectura, reclamando la formación científica de obreros en carpintería, herrería, marmolería, yesería, 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”.<sup>31</sup>

Pareciera que hay un reclamo para delimitar la actividad del arquitecto, equiparado con el artista, y su rango en cuanto a creatividad ya que todos los detalles de un edificio deben ser dados por el arquitecto, dejando al obrero la ejecución “Por una parte el arquitecto o artista que compone y por otra el artesano que ejecuta”.<sup>32</sup>

También sugieren mayor énfasis en la parte teórica, enseñándoles los conocimientos científicos necesarios para resolver los problemas. Consideran que el dibujo es la base de la enseñanza del artesano y hacen una analogía entre la importancia que tiene para el artesano saber dibujar y, 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... Es el mejor medio de fijar las ideas, y de preparar la creación.<sup>33</sup>

Estas afirmaciones permiten inferir<sup>34</sup> que los redactores del informe veían en lo que hoy

consideramos un antecedente indudable del diseño contemporáneo, la concepción del diseño como disciplina proyectual que tiene al dibujo como una herramienta para preconcebir los objetos, para entender su estructura interna, para crearlos.

Llama igualmente la atención que el informe no de cuenta de otras actividades que realizaba la escuela como institución de enseñanza y que ya habían sido mencionadas por Figari cuando el 16 de Junio de 1900, como Diputado de la República, presentó el proyecto de Ley para la creación de la Escuela de Bellas Artes:

Hay un 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; el reclame, tan en auge: la litografía los cincelados, el grabado, la ebanistería, las ilustraciones, la escultura en madera, la fototipia, etc., etc., y pocos son los artesanos que pueden prescindir del dibujo.<sup>35</sup>

Figari, un protagonista multifacético de su tiempo, no contradice la diferencia de rango entre el arte y el arte industrial pero enumera los saberes que constituirán la incipiente cultura gráfica del Uruguay en el marco de la industrialización de los impresos.

La Escuela de Bellas Artes ocuparía el espacio vacío entre la Facultad de Matemáticas, de corte academicista y la Escuela Nacional de Artes y Oficios, destinada a satisfacer las necesidades de mano de obra para la industria. Definía un perfil de artesano-artista orientado al amplio espectro de las artes aplicadas, que según el punto de vista de Figari se integraban los productos realizados por procesos industriales, en los que rescataba su dimensión artística. La fundamentación también apuntaba a los aspectos sociales, al desarrollo de los sectores medios, a través de una labor artesanal independiente de mediana escala y su correlato en la pequeña industria como agente dinamizador de la economía.

A comienzos del siglo XX durante los dos períodos en que José Batlle y Ordoñez ocupó la presidencia del Uruguay se estimuló una política reformista y democrática que es considerada la segunda fase modernizadora del país.<sup>36</sup>

El modelo agro-exportador fue fuertemente cuestionado, y se generó un intenso debate que involucró al gobierno, un conjunto de actores privados y a las instituciones de enseñanza. En el centro de esta discusión se encontraba la cuestión del desarrollo industrial, como paradigma de progreso y como medio para ampliar las capacidades productivas.

Ya a finales del siglo XIX el gobierno uruguayo, había enviado a Europa observadores para recoger experiencias y articular políticas de estado en base a las ideas consideradas de avanzada. Varias crónicas registraron estas visitas a diversas exposiciones industriales europeas. Pedro Figari viaja a Europa entre 1886 y 1893 como requisito insoslayable de la formación de la élite dirigente del Uruguay.

La ley que propuso Figari no fue aprobada pero, como ya se ha señalado más arriba, en 1905, por iniciativa privada se fundó el Círculo de Fomento de las Bellas Artes, que incluía la formación de artesanos en sus cursos nocturnos y que al poco tiempo implementó un programa de arte aplicado a la industria.

En 1908 el gobierno decidió impulsar la Escuela Nacional de Artes y Oficios que pasa a depender del Ministerio de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública. Como miembro de su Consejo, Figari presenta un “Proyecto de Programa y Reglamento”. Allí propuso orientar la formación de “obreros artistas (...) obreros competentes con criterio propio”<sup>37</sup> para modelar el ingenio del alumno más que su capacidad manual y apostaba a una formación más general que a una especialización. Su posición se fundamentaba en la situación y perspectiva de consolidación de una industria nacional, aunque esto se contraponía a la visión y los intereses de los sectores industriales y del gobierno.

En 1915, Figari asume como director interino de la Escuela Industrial (perteneciente a la

Escuela Nacional de Artes y Oficios) lo que le permite poner en práctica sus ideas. El concepto de “escuela activa”, centrada en la enseñanza artístico-industrial, estaba dirigido al desarrollo de la capacidad reflexiva y creativa, y al taller como ámbito por excelencia de experimentación y formación.



Fig. 10. Revista *Arquitectura*, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1916, n° 15, pp. 40-41.

Aunque en la concepción integral de los objetos, piezas de metal, mobiliario, alfarería, se seguían los lineamientos de los docentes, introdujo cambios drásticos en la metodología de enseñanza, para estimular la creatividad y la ideación. Se realizaban diseños en el plano sobre motivos de flora y fauna local que luego eran llevados a cabo en los talleres, entre ellos el de “labores femeninas”, para realizar vitrales, escultura en madera y cerámica. En una nota al Ministerio de Industrias expresa la necesidad fundamental de hacer que los veinte talleres se aplicaran todos a enseñar la manera de construir e idear objetos integrales, de valor práctico.<sup>38</sup>

En un año y medio se produjeron más de 1500 piezas y que fueron exhibidas en los salones de la escuela lo que evidencia la intención de difundir los resultados, comercializar los productos y obtener apoyo de las autoridades.

La mayoría de los objetos eran destinados a la vivienda. Sin olvidar aspectos funcionales, se atienden a los tipológicos y formales del gusto del mercado de importación: eclectista burgués de fin de siglo. Figari está también atento al diseño y aplicación de criterios nuevos y “racionales” como la sencillez constructiva y ornamental, en el sentido de que no comprometa la geometría básica del

objeto. En la producción de mobiliario la búsqueda de practicidad se observa en su polifuncionalidad: conjugan varios destinos de uso en un mismo objeto para evidenciar el ingenio y reflexión en la concepción del dispositivo.

En lo referente a los objetos industriales, se buscaba compatibilizar las dimensiones utilitarias y simbólicas, consciente de la dificultad para alcanzar este objetivo: “...es tan difícil establecer la línea de separación entre lo superfluo y lo necesario, que sería preciso proceder a una prolija investigación circunstancial para determinar dónde acaba lo necesario y comienza lo superfluo”.<sup>39</sup>

Define un esteticismo racional no idealizador o evocatorio, sino ideador, estableciendo la diferencia entre las artes liberales y el diseño artesanal o industrial. En los recursos expresivos, buscaba independizarlos de las influencias europeas y lograr su autonomía. Se priorizó el uso de materiales nacionales y regionales y comenzó a ensayarse un diseño americanista.

Y es justamente este aspecto lo que marca el mayor contraste entre los dos artículos publicados en la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en relación al arte industrial: lo que para unos sorprende por su originalidad regional para otros es puro anacronismo e incoherencia.

J.M. critica que las casas uruguayas están llenas de objetos banales y que esta exposición da la oportunidad de amueblarlas y decorarlas con objetos de buen gusto y de arte completamente propio. (Fig. 10)

Se pregunta: “¿Qué revolución se ha verificado en la enseñanza, para hacer dar a aquel enfermo y raquíctico organismo que era la antigua Escuela de Artes y Oficios, tan notables resultados?”<sup>40</sup> y así dialoga con el hecho de que hacia fines del siglo XIX, como señala Sanguinetti<sup>41</sup> la función social de la escuela era considerada más bien característica de un temido reformatorio para rescatar a jóvenes díscolos e insociables. Creada por iniciativa personal del Coronel Latorre se inaugura en diciembre de 1879, con talleres de herrería, carpintería, rodados, zapatería, platería, tipografía, escultura,

encuadernación y música. “Al principio con 178 alumnos, 26 enviados por la policía, 121 llevados por los padres a raíz de desarreglos de conducta y 31 por carecer de medios económicos de vida”.<sup>42</sup> Incluso, en 1909 Figari se integra al Consejo de la Escuela, relacionado con la Comisión Nacional de Caridad e impregnado de la idea de asistir a jóvenes considerados insociables o minusválidos.

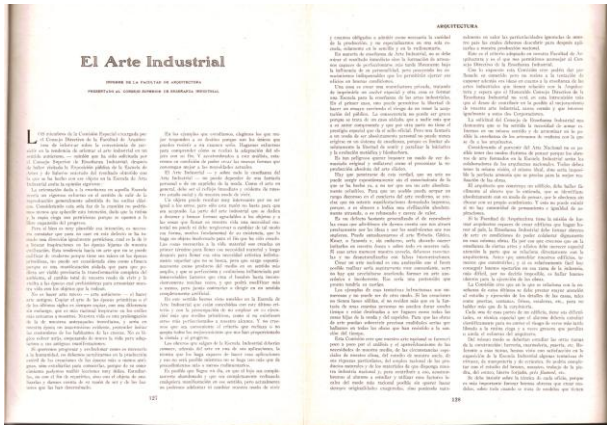


Fig. 11. Revista Arquitectura, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1917, n° 23, pp. 127-128.

Para el articulista, la respuesta es la llegada de Figari como nuevo director de la escuela, y su régimen de completa libertad, sin imponer modelos anteriores y procurar que el alumno en su trabajo no sea un copista, sino un artista. El artículo es tan positivo respecto a la exposición, que augura: “De la orientación dada a la Escuela de Artes y Oficios cabe esperar resultados extraordinarios que quizás nos lleven a plasmar un arte regional que colocará al Uruguay, en este punto, entre los primeros de América”.<sup>43</sup>

Los conceptos originalidad, alumno artista, arte nuestro, emergen de un texto en el que la utilidad y la belleza no son excluyentes en la enseñanza del Arte Industrial.

Como ya se ha señalado, el informe es solicitado por el Consejo Superior de Enseñanza Industrial a la Facultad, en relación a la conveniencia de persistir en la tendencia de orientar el arte industrial en un sentido autóctono. (Figs. 11 y 12)

Comienza señalando que el esfuerzo de la escuela de salir de la reproducción de los estilos clásicos es de aplaudir, porque la copia

se opone a la “libre expresión del progreso”. En este punto está de acuerdo con el artículo escrito por J.M. en la misma revista.

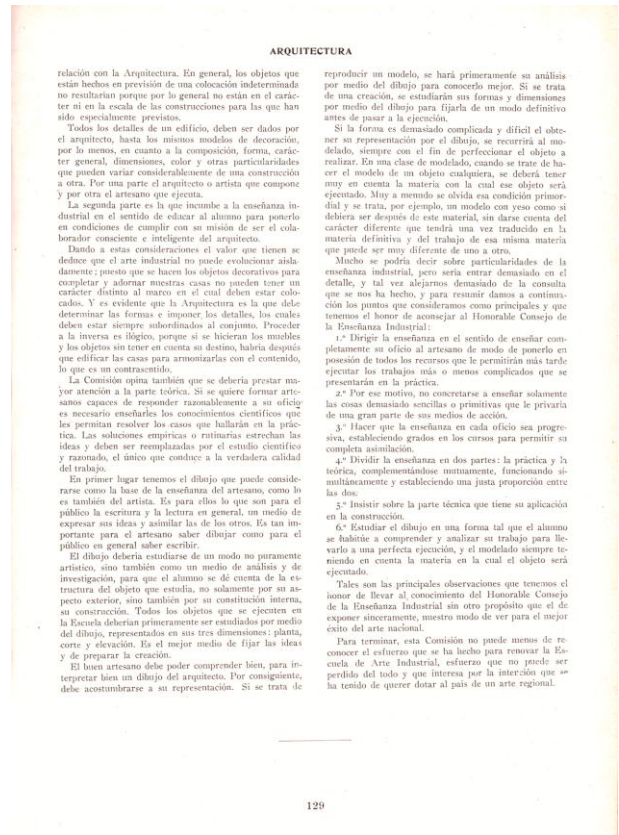


Fig. 12. Revista Arquitectura, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1917, n° 23, pp. 129.

Pero inmediatamente critica que se haya buscado inspiración en épocas lejanas de nuestra civilización por juzgarlo muy pernicioso. “Esta tendencia hacia un arte que no se puede calificar de moderno porque tiene sus raíces en las épocas primitivas...”<sup>44</sup>

Como ha señalado Pablo Thiago Rocca, Figari, ya en 1912 y con la publicación del ensayo de filosofía biológica, hacía una defensa del arte del hombre primitivo, equiparando sus creaciones con las del hombre moderno.<sup>45</sup>

Si bien el informe considera que copiar el arte de las épocas primitivas o el más reciente es siempre copiar, aclara que copiar lo más cercano a nosotros es más racional. Asimismo, destaca la importancia de crear nuevas formas más convenientes para las necesidades actuales.

“El Arte Industrial –y sobre todo la enseñanza del Arte Industrial– no puede depender de

una 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 el de nuestro modo de vivir.”<sup>46</sup>

Se hace énfasis en la utilidad de los objetos porque,

no se 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 para llenar esa otra necesidad artística...

En este sentido, asumen claramente y a diferencia de J.M. la primacía de lo útil sobre lo bello y artístico.

No solo por eso critica los objetos de la Escuela Industrial sino también porque emplean para su ejecución medios primitivos indicando que los obreros formados allí

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.<sup>47</sup>

Como se está formando en el arte industrial no se puede permitir la libertad de un ensayo de un modo personal porque se considera que puede ser tan peligrosa la originalidad como la copia del arte clásico.

“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.”<sup>48</sup>

El criterio que aconseja la Facultad de Arquitectura al Consejo de la escuela es:

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, acostumbremos 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.<sup>49</sup>

Así se pone en cuestión la originalidad, la búsqueda de lo propio o nacional en estilos del pasado y hace énfasis en que la formación debe tener como objetivo la industria, es decir, el objeto producido en serie. Este último aspecto es fundamental, porque expresa la diferencia conceptual entre lo que la Facultad de Arquitectura considera las fuentes de nuestra identidad y lo que plantea la Escuela en la era Figari.

Si bien la vida de Figari tiene más de una etapa y su dedicación a la pintura comienza a posteriori de su experiencia en la Escuela, hay una unidad ideológica que vertebró su obra intelectual y pictórica a lo largo de ambos periodos. En este sentido la necesidad de afianzar la identidad nacional y americana que propone en los programas de la escuela y en otros campos de la cultura, se manifiestan también en su pintura. El modelo cultural en el que Figari insistía era el de crear una “cultura regional”.

Señala Peluffo<sup>50</sup> que una actitud crítica y la conformación de una conciencia artística nacional comienza a desplazar la tradición académica en nuestro medio. En lo metodológico de la enseñanza artística se traduce en una tendencia a desechar la copia de láminas y obras antiguas, reivindicando los modelos extraídos de la naturaleza misma como punto de partida para las especulaciones plásticas personales. Ese proceso se constata según Peluffo entre 1905 y 1918 en la enseñanza dentro del Círculo (Herrera sustituye sus piezas de yeso traídas de Italia por modelos naturales de flora y fauna), en la Escuela de Artes y Oficios y en la formación artística universitaria para arquitectos. Sin embargo, en la Facultad de Arquitectura de la mano de Carré los modelos académicos seguirán por un largo tiempo siendo la

referencia del proyecto arquitectónico. Una hipótesis posible es que Peluffo se refiera a la formación que daban los artistas dentro de la facultad.

## Conclusiones

Estas redes constituidas por figuras públicas e instituciones permitieron concretar en algunos casos acciones con metas comunes y, en otros, fijar posiciones de tipo ideológico, fundamentalmente como agentes dinamizadores de un incipiente campo de la enseñanza artística e industrial. Una mirada a los acontecimientos en torno a la Escuela Nacional de Artes y Oficios, luego Escuela Industrial, en las primeras tres décadas del siglo XX, permite reconocer ciertos protagonistas, sus movimientos e improntas en torno a los proyectos educativos.

En este sentido Pedro Figari fue, entre 1900 y 1917, un personaje fundamental. Su idea de orientar al artesano hacia las artes aplicadas, que incluían los productos industriales atravesados problemáticamente por la dimensión artística, fue puesta en práctica cuando en 1915 asumió como director de la Escuela Industrial y difundida en la mítica exhibición que se realizó en la escuela en 1916. Mientras la SAU se preguntaba en el artículo aparecido en la Revista Arquitectura, “¿Qué revolución se ha verificado en la enseñanza, para hacer dar a aquel enfermo y raquítico organismo que era la antigua Escuela de Artes y Oficios, tan notables resultados?”,<sup>51</sup> el Círculo de Bellas Artes se mantenía en silencio. La relación entre el Círculo y la escuela en este periodo que se ha podido detectar, estuvo dada por la doble pertenencia de Milo Beretta a ambas instituciones.

A partir de la crisis que desembocó en la renuncia de Figari, el escenario de apoyos y críticas, partidarios y detractores, cambió. En 1917 la Facultad de Arquitectura elaboró un informe crítico de la orientación que había tomado la escuela y el Círculo comenzó una etapa de colaboración directa. Entre 1917 y 1923, como señala Peluffo,<sup>52</sup> se produce una reorientación tanto en el Círculo como en la Escuela Industrial que tiene como figuras principales a Blanes Viale, quien se desempeña en el Consejo Superior de Enseñanza Industrial desde la renuncia de

Figari y en la Comisión Directiva del Círculo, y a Luis Caviglia tanto al frente de la mueblería, como integrante de la Cámara de Comercio y Presidente del Consejo Superior de Enseñanza Industrial. A medida que el Círculo iba disminuyendo su programa artístico vinculado a la industria, la Escuela Industrial se inclinaba hacia una enseñanza más técnica.

No debe soslayarse tampoco la producción material que en el campo del Diseño de Comunicación Visual realizó el Círculo: diplomas, medallas, afiches (para cuya concreción organizaba concursos entre sus integrantes) eran encargos recurrentes durante sus primeras décadas de vida por distintas instituciones y empresas tanto públicas como privadas, entre las cuales se pueden destacar el Automóvil Club, la Federación Rural, Agua Salus, el Foto Club y el Municipio.

Esta labor contribuyó a expandir en la cultura visual uruguaya, los códigos estéticos modernistas, de la mano de los artistas del Círculo como Orestes Baroffio, Alfredo Castellanos, y Milo Beretta entre otros. Peluffo ha advertido que,

Puede decirse que no hubo en nuestra pintura, representaciones de figuras femeninas que pudieran resultar paradigmas plásticos de ese erotismo decadente que tuvo en cambio, sí, su versión literaria en el Montevideo de entonces. Si bien algunas excepcionales ilustraciones de libros o revistas, como así también infrecuentes viñetas publicitarias ensayaron la figura de mujer magnética, típica del Art Nouveau francés (y de los gráficos del modernismo inglés), esa imagen no se extendió dentro de la ilustración gráfica ni de la pintura en el novecientos.<sup>53</sup>

No obstante, si bien no aparece la mujer objeto de deseo, algunos ejemplos de carteles muestran el uso de la imagen femenina como recurso gráfico central con gestos animados y tipografía que repite las formas y gestos de la figura.

A partir de 1923 las sucesivas directivas del Círculo estuvieron integradas mayoritariamente por artistas, lo que puede

explicar en parte la pérdida paulatina del interés por vincular el arte con la industria. En 1943 se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes y la institución pasó a ser un actor secundario en el escenario de la enseñanza artística uruguaya, emergiendo ocasionalmente a través de algunas de sus figuras destacadas.

Esta aparente búsqueda de especificidad y diferenciación de objetivos de las dos instituciones de enseñanza, por un lado debe entenderse en el clima de disenso con las posturas de Figari y su alejamiento de la Escuela y por otro, matizarse en función de algunos hechos. La Escuela eliminó en 1917 el curso de Modelado Vivo instaurado por Figari pero envió a sus alumnos a que asistieran a los cursos que dictaba el Círculo, por lo cual pagó un subsidio en forma anual hasta 1922. Por otra parte, artistas vinculados al Círculo siguieron actuando como docentes en la Escuela Industrial “tendiendo puentes entre el ‘arte puro’ del Círculo y la ‘industria artística’ de la Escuela, avalados por Blanes Viale”.<sup>54</sup>

Las redes analizadas permiten visibilizar una verdadera estructura social conectada por vínculos económicos, políticos, institucionales, culturales e incluso de amistad y parentesco, en las que se ponían en juego los recursos de los que cada cual disponía. Permitieron concretar líneas de intereses comunes, apoyar el trabajo de instituciones emergentes en disciplinas vinculadas, conseguir financiaciones, articular con el Estado y el poder político, y reforzar la conformación de un campo del diseño incipiente en el Uruguay.

---

## Notas:

<sup>1</sup> Guy Julier, *La Cultura del Diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> Para este debate veáse Victor Margolin, “Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods”, y Alain Findeli, “Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry”, *Design Issues* 11, n° 1, primavera de 1995.

<sup>4</sup> Renato De Fusco, *Historia del Diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, “Campo Intelectual y proyecto creador”, en: *Campo de Poder, Campo Intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002.

<sup>6</sup> “La Enseñanza Industrial en el Uruguay”, *Revista Arquitectura SAU*, N° 17, Montevideo, diciembre-enero 1916-1917, pp. 40-41.

<sup>7</sup> “El Arte Industrial”, *Revista Arquitectura SAU*, N° 23, Montevideo, diciembre 1917, pp. 127-129.

<sup>8</sup> Isabel Campi, *La historia y las teorías historiográficas del diseño*, México D.F., Designio, 2013.



- <sup>9</sup> José Pedro Argul, *Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica*, Montevideo, publicación de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, septiembre 1958, pp. 87.
- <sup>10</sup> Fernando García Esteban, *Artes Plásticas del Uruguay en el siglo XX*, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, Colección Nuestra Realidad 9, Montevideo, agosto de 1970, pp. 53-54.
- <sup>11</sup> Gabriel Peluffo Linari. *Historia de la Pintura Uruguaya, Tomo 1. El Imaginario Nacional – Regional (1830-1930)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición, pp. 50-52.
- <sup>12</sup> Se trata de un panel de 5,90x4,10 metros ubicado en el vestíbulo de la planta alta de la sede central de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República, en Montevideo.
- <sup>13</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 16 de agosto de 1905.
- <sup>14</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 18 de noviembre de 1905.
- <sup>15</sup> Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al siglo XXI*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2008.
- <sup>16</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 28 de octubre de 1910.
- <sup>17</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 11 de marzo de 1915.
- <sup>18</sup> La creación de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria en 1912, el divorcio por sola voluntad de la mujer en 1913 y la licencia remunerada con posterioridad al parto en 1915, son algunas de las leyes impulsadas en este periodo.
- <sup>19</sup> Ricardo Pou Ferrari, *Profesor Augusto Turenne*, Montevideo, 2005, pp. 182, en <http://www.bvssmu.org.uy/local/pdf/TURENNELIBRO.pdf> (acceso: 23/6/2018).
- <sup>20</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 5 de setiembre de 1923.
- <sup>21</sup> La mueblería Caviglia puede ser considerada un emprendimiento cultural que combinó una producción estandarizada que se vendía en su mueblería con objetos diseñados por los arquitectos uruguayos más destacados del momento y una publicación, *Hogar y Decoración*, con distribución en Uruguay, Colombia y USA.
- <sup>22</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 8 de octubre, 4 de noviembre y 25 de noviembre de 1921.
- <sup>23</sup> Agorio fue un destacado militante estudiantil, docente, decano de la Facultad de Arquitectura en los periodos 1928-1934 y 1944-1948 y rector de la Universidad de la república entre 1948 y 1956. En 1959 accedió a la dirección de la Escuela de Bellas Artes.
- <sup>24</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 5 de mayo de 1926.
- <sup>25</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 5 de setiembre de 1926.
- <sup>26</sup> Archivo Círculo de Bellas Artes. Actas del Círculo de Bellas Artes, 7 de julio de 1926.
- <sup>27</sup> “La Enseñanza Industrial en el Uruguay”, *Revista Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n° 17, Montevideo, diciembre-enero 1916-1917, pp. 40-41.
- <sup>28</sup> “El Arte Industrial”, *Revista Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n° 23, Montevideo, diciembre 1917, pp. 127-129.
- <sup>29</sup> Suponemos que se trata del arquitecto José Mazzara por ser el único integrante del equipo editor de la revista en ese momento con el que coinciden las iniciales. Entre otras obras y desde la Dirección de Obras Municipales proyectó el Parque de Diversiones y Decoración en la avenida de las Canteras en la Rambla de Montevideo, enmarcado en la política de Batlle de democratizar el espacio público, y el edificio del Automóvil Club Uruguayo.
- <sup>30</sup> “El Arte Industrial”, *Revista Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n° 23, Montevideo, diciembre 1917, p. 128.
- <sup>31</sup> *Idem.*
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>33</sup> *Idem.*
- <sup>34</sup> Mónica Farkas, Laura Cesio, Mauricio Sterla, Magdalena Sprechmann, “Itineraries for a Design Culture in Uruguay”, en: Farias, Priscila, Calvera, Anna; da Costa Braga, Marcos / Zuleica Schincariol (eds.), *Design frontiers: territories, concepts, technologies*, San Pablo, Blucher, 2012, pp. 538-541.
- <sup>35</sup> Diario de sesiones de la Honorable Cámara de representantes. Tomo 161, sesión del 16 de Junio de 1900.
- <sup>36</sup> Caetano y Rilla, *op. cit.*
- <sup>37</sup> Luis Anastasia, *Pedro Figari y el diseño industrial*, Roma, Centro de Análisi Sociale, Cooperación italiana, 1992.
- <sup>38</sup> Nota enviada por Figari al Ministerio de Industrias en Enero de 1917. Copiador del periodo 1916-17. Archivo y Museo Histórico de U.T.U.
- <sup>39</sup> Pedro Figari, *Arte, Estética, Ideal*, Colección Clásicos Uruguayos, vol. 31, t. II, Montevideo, Edición al cuidado de Ángel Rama, prólogo de A. Ardao, (1a ed., Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912), 1960, p. 69.
- <sup>40</sup> “La Enseñanza Industrial en el Uruguay”, *Revista Arquitectura SAU*, n° 17, Montevideo, diciembre-enero 1916-1917, p. 40.
- <sup>41</sup> Julio M. Sanguinetti, *El Doctor Figari*, Montevideo, Ediciones Santillana, 2013, p.110.
- <sup>42</sup> *Idem.*
- <sup>43</sup> “El Arte Industrial”, *Revista Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n° 23, Montevideo, diciembre 1917, pp. 127-129.
- <sup>44</sup> *Idem.*

---

<sup>45</sup> Pablo Thiago Rocca, “Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari”, en: *El obrero artesano*, Museo Figari, Montevideo, Uruguay, noviembre 2015, p. 13 [Catálogo]. Véase también del mismo autor: “Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari”, en: *Imaginarios Prehispánicos en el arte uruguayo: 1870-1970*, Museo de Arte Precolombino e Indígena, Montevideo, 2006 [Catálogo].

<sup>46</sup> “El Arte Industrial”, Revista *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n° 23, Montevideo, diciembre 1917, pp. 127.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> Peluffo Linari, *op. cit.*, p. 62.

<sup>51</sup> Revista *Arquitectura*, n° 17, Montevideo, diciembre-enero 1916-1917, pp. 40-41.

<sup>52</sup> Peluffo Linari, *op. cit.*, pp. 91-94.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 93.

---

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cesio, Laura *et al.*; “La enseñanza del diseño y los obreros del arte. Redes, discursos, debates y alianzas en el Uruguay de principios del siglo XX”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 12 | Primer semestre 2018, pp. 183-199.

Recibido: 1 de junio de 2018

Aceptado: 15 de junio de 2018