

FIGARI'S MONTEVIDEO

(1861-1938)



The Inter-American Development Bank

ENRIQUE V. IGLESIAS

President

NANCY BIRDSALL

Executive Vice President

JAVIER BONILLA SAUS

Executive Director

for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

OVIDIO OTAZU

Alternate Executive Director

for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

MUNI FIGUERES DE JIMENEZ

External Relations Advisor

ELENA M. SUAREZ

Coordinator, Special Programs

ANA MARIA CORONEL DE RODRIGUEZ

Director of the Cultural Center

FIGARI'S MONTEVIDEO (1861-1938)

FIGARI'S MONTEVIDEO (1861-1938)	5
Blanes and His Work	6
Figari the Public Figure	8
THE VANGUARD	11
A Talent Cut Short	12
Blanes Viale, the Century's First Great Protagonist	13
INNOVATOR, INTELLECTUAL, ARTIST	15
The Birth of the Artist	17
Figari's Originality and Legacy	18



EL MONTEVIDEO DE FIGARI (1861-1938)

EL MONTEVIDEO DE FIGARI (1861-1938)	22
Blanes y su obra	24
Figari, hombre público	26
LA VANGUARDIA	28
Un talento truncado	30
Blanes Viale: primer gran protagonista del siglo	31
EL INNOVADOR, EL INTELLECTUAL, EL ARTISTA	34
Surge el artista	36
Originalidad y legado de Figari	37

INTRODUCTION

Pedro Figari is undoubtedly one of the most important and respected figures in Uruguay's national and artistic history. Yet, in Latin America and in the United States, little is known of the great scope of his intellectual achievements, public service, and painterly oeuvre. Until recently, the uninformed considered Figari's art merely a reflection of early 20th century French movements. Furthermore, Figari's role in shaping Uruguayan attitudes and the influence his ideas exercised on that society have often not been fully understood.

Through images of Montevideo that parallel Figari's life and work, this exhibition seeks to shed light on the man and the artist whose very being and existence were so intimately intertwined with those of his native city, the city he worked to serve and mold throughout his diverse professional life. In hopes of further illuminating Figari's vision, we also present paintings by other artists who were his contemporaries. Without these other works, it is very difficult to understand the special circumstances that distinguish the Uruguayan artistic movement at the beginning of the century, or the emergence of Uruguay as a nation and of its cultural identity within the context of the other countries of Latin America.

Although Figari's work has often been shown individually in public and private institutions, Figari's Montevideo is the first U.S. exhibition mounted from a perspective that integrates the human and the artistic, complemented by the legacy of his Uruguayan contemporaries and placed in context by images from the environment in which he lived.

Faithful to its mission to strengthen mutual respect and understanding through greater knowledge of the cultural identities of the peoples of the IDB's member countries, the Cultural Center is pleased to present this exhibition as part of its program of representing their artistic and intellectual values.

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the IDB Cultural Center

PRESENTACION

Pedro Figari es, sin duda, una de las personalidades más respetadas del Uruguay y una de las figuras más importantes en la historia artística del país. Sin embargo, tanto en América Latina como en Estados Unidos son poco conocidas su vasta actividad intelectual y pública y su obra pictórica, esta última a menudo considerada entre el público no especializado como un reflejo del arte francés de comienzos de siglo. Menos difundidos aún se hallan el papel que Figari desempeñó en la conformación de diversas actitudes de la sociedad uruguaya y la influencia que sus ideas ejercieron en dicha sociedad.

Esta exposición pretende —a través de los fenómenos pictóricos que surgieron en Montevideo paralelos a la vida y obra de Figari— dar una visión del hombre y el artista consustanciado con su ciudad natal, donde participó activamente desde diversas posiciones públicas y profesionales. La muestra intenta, asimismo, presentar esa visión a la par del trabajo de otros artistas contemporáneos del maestro, sin los cuales es muy difícil comprender las circunstancias especiales que distinguen al movimiento pictórico uruguayo de comienzos de siglo, e inclusive al país como nación, y su identidad cultural dentro del contexto de las demás naciones de América Latina.

Aunque la obra de Figari se ha exhibido en numerosas ocasiones en forma individual en instituciones públicas y privadas, “El Montevideo de Figari” es la primera exposición que se realiza en Estados Unidos desde una perspectiva integral —humana y artística— complementada con el legado de sus contemporáneos uruguayos y ambientada con imágenes del medio en que vivió.

El Centro Cultural del BID se complace en presentar esta exposición como parte de su programa de difusión de los valores artísticos e intelectuales de los países miembros del Banco, fiel a su misión de contribuir, mediante un mayor conocimiento de la identidad cultural de los pueblos, a fortalecer el respeto y el entendimiento mutuos.

Ana María Coronel de Rodríguez
Directora del Centro Cultural

Calle 18 de Julio (18 de Julio Street), 1866.



FIGARI'S MONTEVIDEO

(1861-1938)

Rarely has there been such an intimate bond between the life of an intellectual and the society that nurtured him as there was between Pedro Figari and his native Montevideo. Born in 1861, Figari was the son of Genovese immigrants who had arrived in Montevideo in the mid 19th century. Figari lived the end of an era personified militarily and politically by *caudillos* (strongmen) and characterized by rivalries, civil strife, and war. He also experienced the birth of an age in which his country was fashioning its own cultural



personality. Against this backdrop, Figari forged an exemplary public life as a lawyer, politician, educator, philosopher, and journalist before dedicating himself fully to painting at age 60.

Figari's work brings together early 20th century Uruguay's spirit and search for identity. Before him, another great leader in Uruguayan art, Juan Manuel Blanes (1830-1901), played a pivotal role in this ideological and political process that had begun in the second half of the 19th century. It is enlightening to turn first to the work of Blanes, the most promising and talented Uruguayan painter of his day and the figure who attained the greatest artistic definition before Figari appeared on the scene.

A year before Figari's birth, the 31-year-old Blanes traveled to Italy, where he studied three years in Florence and two in Rome. His background as a typographer at *El Defensor de*



Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga. (Portrait of Doña Carlota Ferreira de Regunaga), Juan Manuel Blanes, c. 1883.

la Independencia Americana (the official publication of one of the political parties of the day) and his early acquaintance with the aims of *caudillismo* and military conflict and with the tastes of tradition-minded landowners and the merchant class along the Plata River, mark much of his work, as does his exposure to the artistic environment of the Academy during his stay in Italy. In these paintings, historical and allegorical themes appear repeatedly, along with portraits and scenes of *gaucho* (cowboy) life.

By his return to Montevideo in 1864, laden with copies of works by Titian and Rubens and with his own compositions, Blanes had become an artist highly skilled in the style of the Academy of Florence. His inspiration, however, denotes scant identification with the academic sensibility, a mix of neoclassical and romantic clichés that still guided artistic conception and training despite the late date (the year before, Edouard Manet had presented his

Déjeuner sur l'Herbe at the Salon des Refusés in Paris).

Blanes realized, nevertheless, that these clichés would constitute a large part of his livelihood as a working artist. But his talent would not give itself over completely to either school, even though in his work we often find remnants of both because of the concessions he made to the tastes of his public.

Blanes and His Work

Some of the works Blanes painted in Europe, such as *La casta Susana en el baño* (Susana in Her Bath; 1862), betray beneath their technical propriety a certain lack of interest or difficulty in feeling and interpreting the theme. This lends "theatricality" to the scene and makes the

figures of the Uruguayan patriots so rigid in the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (Oath of the Thirty-Three Orientales; 1877), which Blanes finished just a few years after his *Retrato de la madre del artista* (Portrait of the Artist's Mother; 1874, although some sources indicate 1866). There is no such hesitation in his forthright *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga* (Portrait of Doña Carlota Ferreira de Regunaga; c. 1883). In addition to expressing himself in grand martial compositions or in picturesque scenes of rural life, when free of the constraints imposed by official and private commissions, Blanes seems more at ease on the path toward realism.

This path remains completely clear in two important works. One, *Retrato de Doña Carlota*, places Blanes among the ranks of the great portraitists of the 19th century. Blanes executes the image of the subject, with whom he was rumored to be romantically involved, without any of the stylistic concessions—learned during his training in Florence—found in so many of his other works. This is an honest portrait of great character, extraordinary austerity, and measured simplicity of color that eliminate all pretension and convey upon the painting a sober elegance.



Demonio, mundo y carne (The Devil, the Worldly, and the Flesh).
Juan Manuel Blanes, c. 1885.

The other work is the equally striking *Retrato de la madre del artista*. Here Blanes captures the image of his mother, Isabel Chilaber Piedrabuena, without pomposity but with great respect. Despite the dark setting that surrounds the figure, the treatment of the light that plays across the expression on her face brings out the gentleness of her personality and imparts to it an unmistakably realistic dimension seldom found in other works by the artist.

In contrast to his portraits, Blanes produced many allegorical works. *Demonio, mundo y carne* (The Devil, the Worldly, and the Flesh; c. 1885) could be considered one of the most successful, not so much for its pictorial treatment and technical devices—which never fail to fascinate us—or for the daring use of *mise-en-scène* but rather for the difficult foreshortening of the figure within the composition. Presenting the figure in this way implied his total mastery of the art of drawing and conveys the unrestrained drama and exuberance of the message. Here we find a perfect balance between the neoclassical sensibility and the romantic, something of a cross between Jean Auguste Dominique Ingres and Eugène Delacroix, exemplifying late academicism at its most competent.

Within this constant ambivalence, by 1885 Blanes had portrayed an epic version of the country's history for the political ruling class and idealized the past for the wealthy elite, reinforcing a vision of history that had until then formed part of the Uruguayan character. But such memory is selective and therefore incomplete.

Blanes did not portray *candombes* or other popular dances. Although he does depict assassinations such as that of the Uruguayan General Venancio Flores, this work does not take on the character of a crime or tragedy but rather of a poetic injustice or of a noble—if questionable—political cause.

The fact that few Negroes appear in Blanes' work also demonstrates this selective memory. When they do appear, as in his *Lancero de la época de Rivera* (Lancer at the Time of Rivera) or in the *Juramento*, they are not in their usual context. His allegorical subjects, which are nearly always represented by female figures, are also selective and lack spontaneity. The half-torn blouse worn by *La paraguaya* (The Paraguayan Woman; 1879), for example, differs little from that worn by *La cautiva* (The Captive Woman; 1880), even though one subject is intended to illustrate the desolation of war, and the other, the loss of freedom. Nor are there any prostitutes or funerals of ordinary people. There is hardly even the solitary gaucho against the sunset and the Uruguayan countryside or the immensity of the rustic Argentine pampa. Although such scenes can achieve a certain truth or some local flavor of the Americas, they are but a fragment selected from historical memory, a realm set aside by a class that had determined with what social image they wished to be identified.

Nearly 35 years were to elapse before Pedro Figari would explore his country's forgotten heritage, filling out that image and space.

Figari the Public Figure

During 1883–1886, Figari was absorbed in his law career. Distinguishing himself as a brilliant student, he was also working at the Ministry of the Economy. His thesis proposing an agrarian law reflected the multitude of interests that would come together later in his life and revealed his liberal, progressive spirit, his respect for freedom, and his idea of a common good and economic well-being based on industrialization.

Figari married María de Castro Caravia in 1886, the same year he graduated. Almost immediately afterwards, the couple left for Europe, where they remained for a year. This trip would have an undoubted effect on Figari's humanistic and artistic training.

Upon his return to Uruguay in 1887, Figari entered public life in Montevideo. He was appointed public defender in the civil and criminal courts. He helped found the newspaper *El Deber*, of which he was codirector.

The Almeida Case

On the night of October 14, 1895, Tomás Butler, a passionate 20-year-old and militant member of the Partido Nacional (the Blanco or White party), was murdered in Montevideo's Chaná Street. The crime, which seems to have been a low-level assassination perhaps carried out to worsen relations between the two traditional political parties, would place Figari in the limelight when the accused, Alférez Enrique Almeida, chose Figari to represent him.

Despite an initial distrust and the weight of public opinion against the accused, Figari was soon convinced of Almeida's innocence. With great skill, he dismantled piece by piece a case fabricated from false testimony, police subterfuge, and malicious reports. In

October 1899, he finally secured Almeida's release on grounds of insufficient evidence, even though two previous tribunals had condemned him. No one imagined that the trial would become one of the most memorable pages from the exercise of jurisprudence in Montevideo or that it would transform Figari into a tireless defender of justice and of the right to a defense and, ultimately, into the most outspoken opponent of the death penalty.

During the Almeida trial (1895-99), Figari made a series of pencil sketches that included self-portraits, expressive images of his perception of the events as they unfolded, and drawings that bear testimony to the circumstances and people involved in the process. Although these sketches can in no way be considered complete drawings and their strictly artistic intent is obviously marginal, as graphic documents prepared at a trial that has been compared to the infamous Dreyfus Affair, they provide further insights. This group of sketches also



Pedro Figari y su esposa en París. (Pedro Figari and His Wife in Paris). 1886.

gives us an idea of the capacity for synthesis that Figari possessed to capture the essence of the images graphically, recalling Frenchman Honoré Daumier's incisive drawings with their sarcastic humor and criticism of society and politics.

But Figari was occupied with much more than the Almeida case during these four years. Among other duties, he served as deputy for the Department of Rocha in 1896. In 1898 he became a member of the Council of State, was elected secretary of the National Committee of the Colorado Party, and proposed a law to establish the School of Fine Arts. And in 1899 he served as vice president of the Chamber of Representatives and published two books on the Chaná Street murder.

Plaza Independencia (Independence Plaza), 1875.



THE VANGUARD

In the midst of all these events, two young artists who were to close out the annals of 19th-century Uruguayan art returned to Montevideo. The two young men were Pedro Blanes Viale and Carlos Federico Sáez. These artists would leave behind them the excessive eclecticism of the fin-de-siècle and exert a decisive influence on the coming generation.

It is worth mentioning that Joaquín Torres García, who was more or less a contemporary of these two—he was only four years older—was living in Spain at the time and would pursue another direction in 20th century modern art.



Pedro Blanes Viale and Carlos Federico Sáez were both born in 1878 to well-to-do families in the city of Mercedes. Blanes Viale, who had studied art in Madrid and Paris, and Sáez, who had studied in Rome, would contribute a new way of conceiving and appreciating painting as a modern expression that would change the nation's sensibility, although not to the same degree.

In 1900, Figari, who was serving as chairman of the Governing Board of the Ateneo de Montevideo (the Montevideo Athenaeum, an organization devoted to promoting the arts and culture), announced a design competition for posters for the Exposición Artística. Ironically, this event would bring Blanes Viale and Sáez together for the first and last time. Sáez was suffering the final agonies of tuberculosis. He won the competition but was unable to accept the honor. Second prize went to Pedro Blanes Viale.



Retrato de Juan Carlos Muñoz (Portrait of Juan Carlos Muñoz). Carlos Federico Sáez. c. 1898.

A Talent Cut Short

The two award-winning paintings could not have been more different—indeed, almost antagonistic—just as the behavior and attitude toward life of the two artists who created them were disparate.

Sáez was a child prodigy. At 14 he was already studying in Rome, but his intense artistic career would be lamentably brief. His work reflects his undisciplined, rebellious demeanor, perhaps the result of a physical predisposition to excess and a decadent soul easily drawn to the bohemian lifestyle of the fin-de-siècle European capitals.

Works like *Parvas* (Haystacks, c. 1895), show Sáez's innate ability to grasp the meaning of painting from the beginning, combined with European experimental approaches, including advances the Impressionists and Post-Impressionists were making in visual expression, especially in the physical properties of color and the new concept of light. While this talented artist's early death undoubtedly deprived Montevideo of an alternative style that might have significantly enriched the country's artistic community, he did leave a distinctive mark on his own work.

We can appreciate the measure of Carlos Federico Sáez as an artist in works like *Retrato de Juan Carlos Muñoz* (Portrait of Juan Carlos Muñoz; 1898). This painting reveals his great gifts and invites comparisons with American portraitists James Abbot MacNeil

Whistler (1834-1903) and John Singer Sargent (1856-1925). Scrutiny of the portrait's character discloses the intense interpretation of its subject—a friend—and denotes Sáez's ability to understand naturally a shared, almost cynical indolence, an absence of moral convictions about himself, and the impossibility of judging others. The decided execution of the work, with a combination of unsteadiness of hand and an ease of impression, speaks more of the immaturity of an adolescent artist than of the spiritual weakness of a mature painter. The refined palette with its sophisticated neutral tones, however, surpasses the pseudo-elegant lightness that characterizes post-Victorian portraits and likenesses of the social-climbing petit-bourgeois, found so frequently in fin-de-siècle France and Italy.

Blanes Viale, the Century's First Great Protagonist

At the beginning of the 20th century, prolonged mourning overtook Uruguayan art with the passing of Diógenes Héquet and Horacio Espondaburu in 1902. Federico Renom had died in 1897. Sáez followed in 1901, the same year the respected master Juan Manuel Blanes died in Pisa, Italy.

A new generation was then approaching adolescence, and, although they were not yet active, they were later to play an extremely important role. Among those destined to be the more renowned of this new generation were José Cuneo (b.1887), Carmelo de Arzadun (b.1888), Rafael Barradas (b.1890) and Petrona Viera (b.1895).

Meanwhile, the position of Blanes Viale in Uruguayan art was to remain unequalled until this next generation matured and began to express their own personalities after the end of the First World War.

In January 1902, Blanes Viale competed for an Italian government fellowship. After evaluating the works submitted by the 10 contestants, the panel of judges declared a tie between Blanes Viale and Carlos María Herrera (1875-1914), who had trained as an artist in Buenos Aires and Rome. The fellowship was then awarded to Blanes Viale by drawing of lots.

Among the works Blanes Viale submitted for the competition was a female nude that reflected the studio training he had received first in Madrid and later in Paris with



Academia (Academy), Pedro Blanes Viale, 1899.

Benjamin Constant. The judges' decision was clearly in line with prevailing tastes in Montevideo's "institutional" turn-of-the-century artistic circles. Carlos María Herrera would later go to Spain to study for almost three years with Joaquín Sorolla y Bastida.

The fellowship enabled Blanes Viale to remain in Europe for five years, creating his style and developing his ideas on painting, particularly his sense of material and color. After studying in Paris and in Palma de Mallorca, he returned to Uruguay in 1907. Blanes Viale's painting reflected a variety of influences, among which the Catalan modernists such as Rusiñol were certainly predominant. In Mallorca the artist cultivated his friendship with modernist Nicaraguan poet Rubén Darío, an important relationship. It was Darío who helped revive Spanish literature and transform Spanish and Latin American poetry.

Not long after this second return to Montevideo, Blanes Viale's show of December 23, 1907, which included portraits of both Pedro Figari's wife and his daughter, marked a definitive move away from academic trends in the Uruguayan art world. Although Blanes Viale had not set out to do so, he changed forever the way other local artists perceived the function of painting and created a new openness to the language of the fine arts among the progressive public.

He also introduced the use of landscape as a genre in its own right rather than simply as backdrop for Juan Manuel Blanes's allegories or gaucho scenes or Espondaburu's *costumbrismo* (nationalism or regionalism). Landscape became a theme the next generation of artists would employ as a visual symbol within the artistic repertoire of national imagery. It is important to note that the repertoire of Uruguayan art adopted landscape relatively late, compared, for instance, with Mexico, but when it did finally arrive, it came in a language belonging to 20th century Latin America.

The first decade of this century was one of great euphoria in Europe and in the West in general. In Buenos Aires, an exhibition of works by French Impressionists, including Picasso, was mounted in 1905. The Centenary Exposition followed in 1910. In the United States, the famous 1913 Armory Show, where French Dadaist Marcel Duchamp (1887-1968) presented his controversial *Urinal* (Urinal) and his *Nu descendant l'escalier* (Nude Descending a Staircase), was organized in New York.

The new Uruguayan generation—especially José Cuneo, Carmelo de Arzadun and Rafael Barradas—was made up of artists who were still in training but were already conscious of their mission as agents of renewal. The three mentioned were indebted to pre- and post-Cubist movements, including the art of Paul Gauguin and Italian futurism.

Of the three, Cuneo and de Arzadun would return repeatedly to the Uruguayan landscape, advancing the ideas of Blanes Viale, first simply in the formal aspects of the treatment of the topic and later in his own style. Cuneo would establish the foundations of a national trend known in Uruguay as *Planismo* (Planism, derived from the use of flat planes associated with volume and defined as color surfaces). Barradas, for his part, would

ally himself with the Madrid avant-garde and particularly with the Catalan, rubbing shoulders with Federico García Lorca, Salvador Dalí and Eugenio D'Ors. Like them, he would produce highly personal work, returning to Montevideo just a few months before his death in 1928.

INNOVATOR. INTELLECTUAL. ARTIST

Figari, who already enjoyed considerable prestige at the start of the century, participated in the social and cultural transformation of his country, not directly as an artist but as a man of his time interested in all the disciplines that affect society and relate to the material and

spiritual progress of humanity. He was also associated with and witness to the evolution of the avant-garde not just in the fine arts but in the general culture as well. Uruguay seemed poised to take its place among the concert of nations in the Americas that had reached a level of sophistication and that no longer needed to envy Europe. From Juan Manuel Blanes to Barradas, Uruguayan painting had reflected this struggle to achieve cultural equality with the Continent without ignoring the national character, that which was truly Uruguayan.

But there were pieces missing. A whole segment of the past, or the most realistic part of the past, had not been represented. Juan Manuel Blanes had certainly glorified the most splendid and heroic deeds of the Partido Blanco in his paintings, but that glory and heroism were

subjective to a certain point. The solemnity of the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* or the vision of his portrait of Artigas, to cite but two examples, had not been vividly captured as in his *Doña Carlota Ferreira* or as in the more daring Napoleons on horseback painted by Jacques Louis David.



Figari en su estudio de la calle Misiones (Figari in His Studio on Misiones Street). 1905.



Candombe (Negro Folk Dance), Pedro Figari, undated.

If any man were to interpret the history and tradition missing in Uruguay's new art authentically and validate it without sentimentality, symbolism, or allegory, he had to be Pedro Figari.

In that moment the great separation from Europe took root as Uruguay found herself the Continent's equal. "For so long we have been dazzled by the wonders of the Old World," Figari said in 1932, "but such an attitude is out of step with the spirit of sovereignty and freedom that requires our own intense effort."

Uruguay had a hidden or at least misunderstood past full of splendid traditions brought by people of the most diverse races, creeds, backgrounds, and convictions but also of contradictions and betrayals, dichotomies, and social, educational and ethnic inequality. Figari's intellect would probe the memory and spirit of this buried past. His paintings would be the beginning of a body of works that, with the nebulous spirit of his technique, would recreate a surprising reality.

One of Figari's great interests was the modernization of arts and crafts. The innumerable articles he wrote and conferences he gave on the subject catapulted him to the directorship of the Escuela de Artes y Oficios (School of Fine Arts and Crafts) in 1915. Perhaps impatient with the slow pace of the transformation he wanted to see in his country and annoyed by official activities, Figari may have tried to apply his initiatives too abruptly. His opponents in the Partido Blanco were able to use this in a political counteroffensive against him, which led to his resignation in 1917. The most profound effect of his resignation was that, after returning to his law practice for a few years, Figari would devote himself completely to painting.

The Birth of the Artist

As a result of his decision, in 1921 Figari moved to Buenos Aires with his architect-son Juan Carlos, perhaps seeking the greater artistic openness there, where four years earlier Xul Solar had begun his most radical work. Figari also accepted an appointment as consul in the Uruguayan Legation to Argentina.

Now dedicated to painting, Figari exhibited his work several times in Buenos Aires, Montevideo and Paris, sometimes with his son Juan Carlos. He occasionally dated his paintings, sometimes signing them P. Figari, P. Merlín, or P. Weber. Others appeared signed by both him and his son.

Once more highlighting the lock step that still ruled Uruguayan artists at the time, in 1924 (the year that also saw Emilio Pettoruti's controversial return to the Argentine capital) Figari helped establish the Sociedad de Amigos del Arte (Society of Friends of Art), a Buenos Aires association that would play a fundamental role in defending and promoting modern art.

A year later Figari moved to Paris, where he remained for eight years and where he was to witness the death from meningitis of his son Juan Carlos. The loss of his son would deal a grave blow to the maestro's spirit but would inspire Figari's poetic essay, *El Arquitecto* (The Architect), dedicated to Juan Carlos. In the preface, Figari refers to his son as comrade, collaborator, and friend.

In 1930, Figari received first prize at the Exposition for the Centenary of Uruguay and represented his country at the Inter-American Exposition in Seville, where he was awarded a gold medal. These distinctions he received abroad were in sharp contrast to the lack of enthusiasm for his work in official and political circles in Montevideo, although they doubtless recognized his prestige abroad.

When he returned to Uruguay early in 1934, Figari was appointed to the Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar (Honorary Commission for School Artistic Culture), which numbered among its members the sculptor José Luis Zorrilla de San Martín and the poetess Juana de Ibarbourou. By now Figari was tiring, and he turned to painting only sporadically. His last show was in 1938, at the Sociedad de Amigos del Arte. Three days later, on July 24, he died in Montevideo.

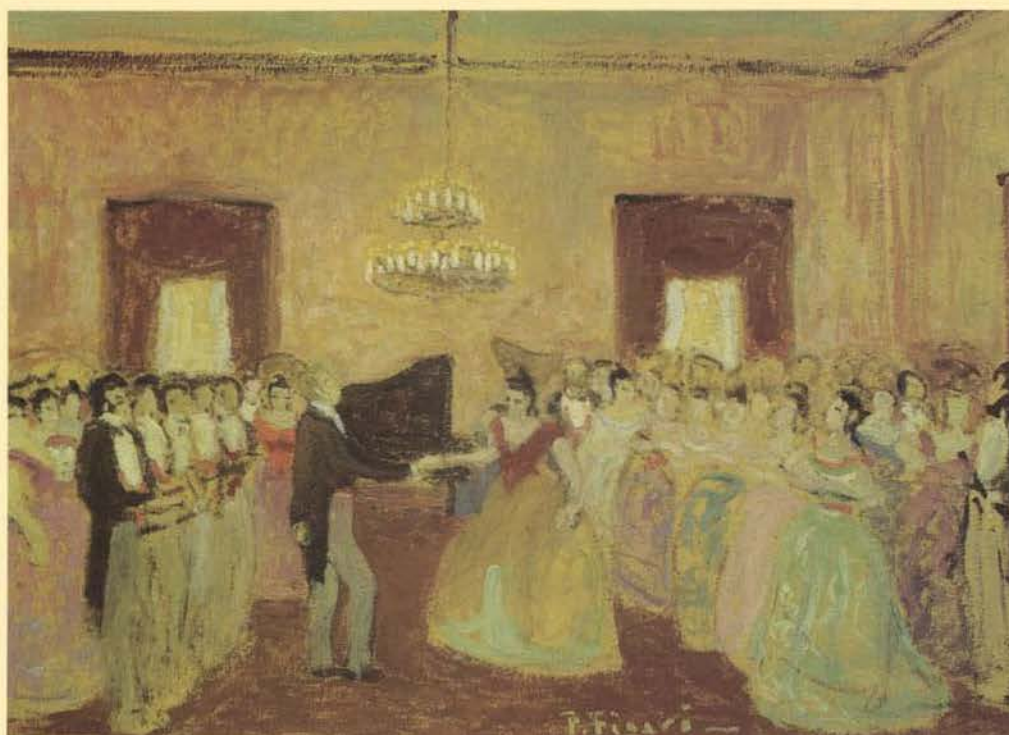
Figari's Originality and Legacy

Early on, Figari was influenced technically, thematically, and conceptually by work such as that of Catalan Post-Impressionist Hermenegildo Anglada-Camarasa, who employed picturesque themes from Spanish life, and that of another Catalan, Joaquín Mir. From the Art Nouveau and Decorative Arts movements of the late 19th and early 20th centuries, Figari took arabesque. And he learned much during his trips to Buenos Aires and Paris that undoubtedly enabled him to appreciate new ideas in painting.

But Figari developed his own original style apart from these influences. For example, the documentary value of his painting stands out not so much as a font of nostalgia but rather as a reality that shaped a particular way of being and a social demeanor. In addition, as Figari himself said, he was interested not in painting "things" but "sensations," so that renewal had to deal with "concept and form at the same time." That is to say, that painting cannot become merely speculation in form but must help portray the complexity of the human spirit and the intellectual experience, which is its own sensation.

Apart from its artistic value, Figari's work encompasses a complex record of realities ranging from history—with its customs, social codes, and urban and rural behaviors—to the ethnic makeup of the Uruguayan population.

As an artist whose work spanned several decades and who spent many years outside Uruguay, Figari has always been studied simply through his painting and compared erroneously with contemporaries such as Andrés de Santamaría of Colombia or Armando



Rosas baila la Media Caña (Rosas Dances the Media Caña), Pedro Figari, undated.

Reverón of Venezuela. Certainly one can find similarities that seem to indicate that Figari belonged to a moment in history when certain ideas about art were current across the length and breadth of the Americas. These similarities of form are, nonetheless, far exceeded by differences.

Each of these artists was unique, but Figari not only was formed by his own environment but also challenged it with great integrity until he was able to change it, at least in part, and see his ideas recognized. For Andrés de Santamaría and Armando Reverón, distancing themselves from the reality into which they were born played a definitive role in the development of their work and was something they viewed as necessary. Figari, however, used the first 60 years of his life to mature a series of ideas that enabled him to give meaning, technique, and style to his painting. Only great artists achieve this difficult combination in their work. At the end of a long process, Figari was able to create anywhere, which is the basis, in part, of the universal nature of his art. He may have completed part of his work in Montevideo, part in Buenos Aires, and part in Paris, but the soul of his art would forever reside in Uruguay in the city of Montevideo.

Analysis of Figari's work solely in terms of his use of materials and color, his brush strokes, the effects achieved, and how it all related to European movements is definitely the wrong path to follow. Knowing what we know so far about Figari, it is not difficult to discover that his work as a painter, studied solely from this angle, does not yield answers to the questions it raises. Any attempt to understand or explain a *candombe*, a funeral, or an *ombú* tree as depicted by Figari solely as thematic images within the development of Uruguayan or, worse still, Latin American art as it related to European movements without also trying to absorb the complexity of the author's spirit and intellect is to remain merely on the surface of what the painting has to offer.

Although the arts in general are primarily related to the senses, Figari's painting is not limited to the merely visual. We must not forget that man has countless qualities that enable him to channel the sensations images produce in the brain and link perception to that which dominates the spirit. This continuing process can give birth, as Figari believed to a nobler and truer being.

Félix Angel
Exhibition Curator

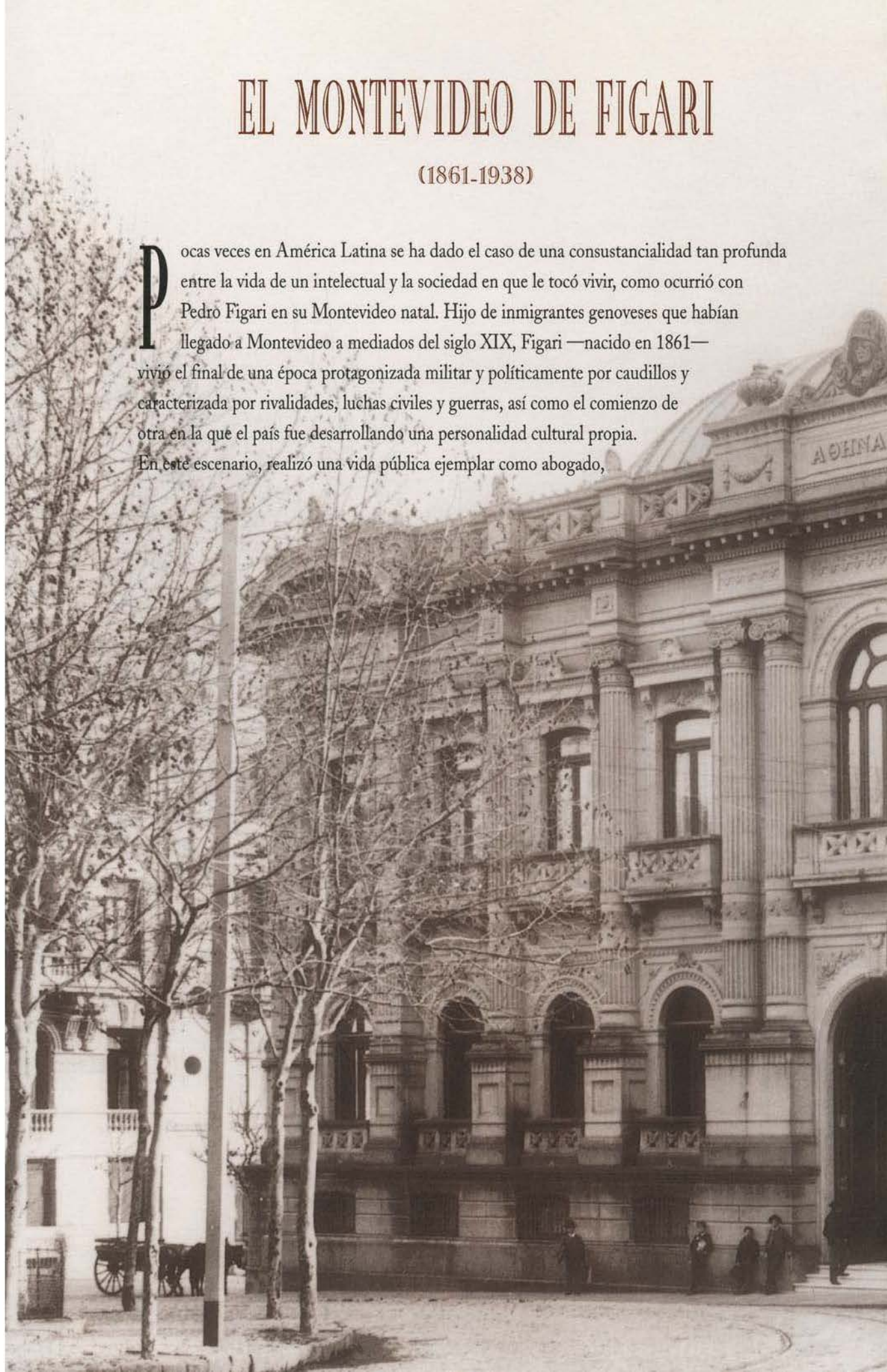


Entrando la noche (The Fall of Night). Pedro Figari, undated.

EL MONTEVIDEO DE FIGARI

(1861-1938)

Pocas veces en América Latina se ha dado el caso de una consustancialidad tan profunda entre la vida de un intelectual y la sociedad en que le tocó vivir, como ocurrió con Pedro Figari en su Montevideo natal. Hijo de inmigrantes genoveses que habían llegado a Montevideo a mediados del siglo XIX, Figari —nacido en 1861— vivió el final de una época protagonizada militar y políticamente por caudillos y caracterizada por rivalidades, luchas civiles y guerras, así como el comienzo de otra en la que el país fue desarrollando una personalidad cultural propia. En este escenario, realizó una vida pública ejemplar como abogado,



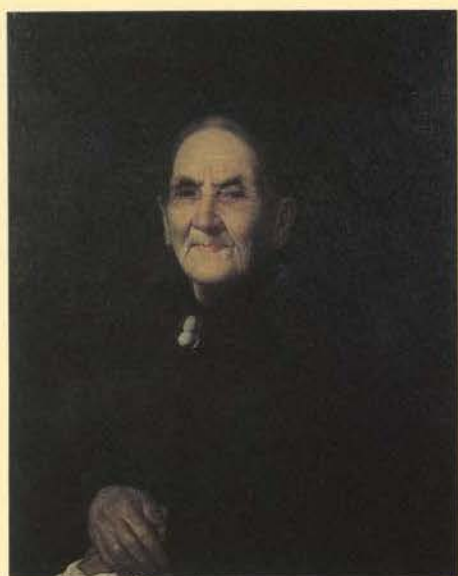
El Ateneo (The Athenaeum), 1900.



político, educador, filósofo y periodista, antes de dedicarse de lleno a la pintura cuando ya había cumplido 60 años.

La producción de Figari sintetiza el espíritu y la búsqueda de identidad que tuvo lugar en el país a principios del siglo XX, dentro de un proceso ideológico y político iniciado en la segunda mitad del siglo anterior, y en el cual había participado otro gran protagonista del arte uruguayo, Juan Manuel Blanes. Vale la pena entonces referirse primero a la obra de Blanes, en su época el más promisorio y talentoso pintor nacional, quien es sin duda la figura con dimensión artística más definida del Uruguay hasta la aparición de Pedro Figari.

Un año antes del nacimiento de Figari, Juan Manuel Blanes, que a la sazón contaba con 31 años, viajó a Italia para estudiar tres años en Florencia y dos en Roma. Su trabajo como tipógrafo en *El defensor de la independencia americana* (publicación oficial de una de las fuerzas políticas de la



Retrato de la madre del artista (Portrait of the Artist's Mother). Juan Manuel Blanes. 1874.

época) y su temprana familiarización con las aspiraciones del caudillismo, los conflictos militares, los gustos de los terratenientes tradicionalistas y la burguesía comercial rioplatense, así como el contacto con el ambiente artístico de la Academia durante su estadía en Italia, fueron todos factores que marcaron a fuego un gran segmento de su obra pictórica, en donde reiteradamente aparecen temas históricos y alegóricos junto con retratos y escenas gauchescas.

A su regreso a Montevideo en 1864, cargado con copias de Tiziano y Rubens, además de sus propias composiciones, Blanes se había convertido en un artista de acentuado conocimiento técnico, obviamente a la manera de la Academia de Florencia. Su inspiración, sin embargo, denotaba poca identificación con la sensibilidad académica, una mezcla de clichés neoclásicos y románticos que todavía, tardíamente para la fecha (Edouard Manet había presentado el año anterior, en

el Salón de los Rechazados de París, el *Desayuno sobre la hierba*), se mantenían como directrices en la concepción y el entrenamiento artístico.

Blanes entendía, no obstante, que en el manejo de estos clichés radicaría buena parte de su supervivencia profesional. Pero su talento no se rendiría completamente a lo uno ni lo otro, aunque en su obra encontremos a menudo resabios en ambas direcciones, sobre todo por las concesiones que le imponía el gusto de su público.

Blanes y su obra

Algunas de las obras realizadas en Europa, por ejemplo *La casta Susana en el baño* (1862), dejan traslucir por debajo de la corrección técnica cierto desgano o cierta dificultad para sentir e interpretar

el tema, desgano que no se siente de ninguna manera en el contundente *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga* (c. 1883), corrección que “teatraliza” la escena y da mayor rigidez a los personajes del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877), obra terminada pocos años después del admirable *Retrato de la madre del artista* (1874, aunque algunas fuentes señalan 1866). Además de expresarse temáticamente en grandes composiciones marciales o en pintorescas escenas campesinas, al actuar bajo su propia sensibilidad y liberado del compromiso de las comisiones y encargos oficiales, parecería que Blanes trabajaba más cómodo caminando hacia el realismo.

Ese camino queda francamente desbrozado en dos obras importantes. Uno es el *Retrato de Doña Carlota*, el cual basta para colocar a Blanes entre los grandes retratistas del siglo XIX. La imagen del personaje, con quien se rumoreaba Blanes sostenía relaciones sentimentales, está resuelta sin ninguna de las concesiones estilísticas que a menudo aparecen en otras obras del artista, aprendidas durante sus años de formación en Florencia. Se trata de un retrato honesto, de gran carácter, de extraordinaria austeridad y mesurada sencillez colorística, que elimina toda pretensión y le confiere a la pintura una sobria elegancia.

El otro es el igualmente impactante *Retrato de la madre del artista*. En él Blanes captura sin ninguna grandilocuencia pero con respeto la imagen de su madre, Isabel Chilaber Piedrabuena. A pesar de la atmósfera sombría que envuelve a la figura, el tratamiento de la luz sobre la expresión del rostro realza la dulzura del personaje y le confiere una dimensión abiertamente realista, poco usual en otras obras del artista.

En contraste con los retratos, Blanes produjo numerosas obras alegóricas. *Demonio, mundo y carne* (c. 1885) podría considerarse como una de las mejores o tal vez la mejor lograda, no tanto por el tratamiento pictórico y sus alardes técnicos —que no dejan de fascinarnos— o por lo atrevido de la escenografía, sino por el difícil escorzo de la figura dentro de la composición que implica un total dominio del dibujo, responsable por el desbordante dramatismo y la exhuberancia del mensaje. Encontramos aquí un perfecto balance entre la sensibilidad neoclásica y la romántica, algo así como un cruce entre Jean Auguste Dominique Ingres y Eugène Delacroix, típico del más competente academicismo tardío.

Dentro de esta constante ambivalencia, hacia 1885 Blanes había visualizado la historia del país con carácter épico para la clase política e idealizado el pasado para la clase económica-



Retrato de su padre (Portrait of His Father). Pedro Figari, 1890.

mente más pudiente, profundizando una memoria histórica que hasta entonces había formado parte de la idiosincrasia uruguaya. Pero esa memoria es selectiva y por lo tanto incompleta.

Blanes no refleja los candombes ni otras danzas populares, y si bien registra asesinatos políticos como el del general uruguayo Venancio Flores, éste no parece revestir el carácter de un crimen, de una tragedia execrable, sino más bien el de una terrible injusticia poética, o una noble —aunque discutible— causa política.

Esta memoria selectiva también queda demostrada, por ejemplo, en la escasez de negros que aparecen en la obra de Blanes (y cuando figuran en ella, como en el *Lancero de la época de Rivera* o en el *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, no están dentro de un contexto auténtico), o en el tema alegórico, interpretado casi siempre con figuras femeninas, con poca espontaneidad (no parece establecer ninguna diferencia en la pose y la blusa medio rasgada de *La paraguaya* [1879] y la de *La cautiva* [1880], cuya idéntica expresión contrasta en una versión con la desolación de la guerra y en la otra con la pérdida de la libertad). Tampoco hay prostitutas o entierros populares, apenas el gaucho solitario contra el ocaso y el campo uruguayo o la inmensidad de la pampa argentina en actitud bucólica. Dichas escenas, si bien alcanzan a tener la veracidad o ciertas características de un documento costumbrista de sabor americano, son un fragmento seleccionado de la memoria histórica, el espacio reservado de una clase que indiscutiblemente había predeterminado antes de retratarse la imagen con la que debía ser identificada. Transcurrirían todavía cerca de 35 años para que Pedro Figari completase esa memoria y dicho espacio.

Figari. hombre público

Figari estuvo durante esos años ocupado en su carrera de derecho, distinguiéndose como un estudiante brillante y trabajando simultáneamente (entre 1883 y 1886) en el Ministerio de Economía. Su tesis, donde proponía una ley agraria, traslucía la multiplicidad de intereses que acometería más tarde durante su vida; en ella quedaron reflejados su espíritu liberal y progresista, su respeto por las libertades, y su concepto del ideal común y del bienestar económico basado en la industrialización.

En el mismo año de su graduación (1886), contrajo matrimonio con María de Castro Caravia. Casi inmediatamente después de su matrimonio la pareja se marchó para Europa, en donde permanecería por espacio de un año, viaje que indiscutiblemente tendría una gran repercusión en la formación humanística y artística de Pedro. A su regreso al Uruguay en 1887, Figari se incorporó a la vida pública de Montevideo. Fue nombrado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal y participó en la fundación del diario *El Deber*, del cual fue codirector.

El caso Almeida. En la noche del 14 de octubre de 1895 ocurrió en Montevideo un suceso que influiría notablemente en la vida de Figari y en general en la sociedad uruguaya. Tomás Butler, apasionado joven de 20 años militante del Partido Nacional (Blanco), fue asesina-

do en la calle Chaná. El crimen, que a todas luces se trataba de un asesinato político de menor escala (llevado a cabo posiblemente con la intención de incrementar el malestar entre los dos partidos políticos tradicionales), colocó a Figari en la primera fila de los protagonistas al ser elegido por el acusado, el Alférez Enrique Almeida, como su defensor.

Luego de la desconfianza inicial, además del peso desfavorable de la opinión pública contra el acusado, Figari rápidamente se convenció de la inocencia de Almeida y con gran ingenio desarmó, poco a poco, una estructura prefabricada de testigos falsos, de argucias policiales y de informaciones malintencionadas, hasta lograr la libertad del acusado por falta de pruebas en octubre de 1899, a pesar de dos instancias condenatorias previas. Nadie se imaginaba, sin embargo, que el juicio contra el joven se convertiría en una de las páginas más memorables del ejercicio del derecho en Montevideo, y serviría para que Figari se transformara en un defensor acérrimo de la causa de la justicia, del derecho a la defensa y, eventualmente, en el promotor más enconado de la abolición de la pena de muerte.

A lo largo de los años que duró el proceso (1895-99), Figari ejecutó una serie de apuntes a lápiz que incluyen autorretratos, imágenes expresivas de su percepción frente al desarrollo de los acontecimientos así como dibujos que rinden testimonio de las situaciones y personajes participantes del proceso. Aunque bajo ningún punto de vista dichos apuntes pueden considerarse dibujos completos, ya que es evidente su marginalidad dentro de una intención estrictamente artística, como documentos gráficos ligados a un acontecimiento jurídico (que recibió comparaciones con el Proceso Dreyfuss) constituyen una fuente adicional de información. El conjunto de bocetos aporta de todas formas una idea de la capacidad de síntesis que Figari poseía para resumir gráficamente la esencia de las imágenes, y evocan desde otra perspectiva los incisivos dibujos del francés Honoré Daumier, imbuidos de humor sarcástico y crítica sociopolítica.

Pero durante estos años, Figari no se concentró exclusivamente en el caso Almeida. Entre otras cosas fue diputado por el Departamento de Rocha en 1896; en 1898 formó parte del Consejo de Estado, fue elegido secretario de la Comisión Nacional del Partido Colorado y propuso una ley para la creación de la Escuela de Bellas Artes; y en 1899 ocupó la Vicepresidencia de la Cámara de Representantes y publicó dos libros sobre el crimen de la calle Chaná.

LA VANGUARDIA

En medio de todos estos acontecimientos se produjo el regreso a Montevideo de dos artistas —todavía jóvenes— encargados de cerrar los anales del arte uruguayo del siglo XIX. Dichos artistas dejarían atrás el excesivamente ecléctico legado de fin de siglo e influirían de manera decisiva en la nueva generación. Vale la pena mencionar de paso que Joaquín Torres García, en cierta forma contemporáneo (cuatro años mayor que ambos y radicado para entonces en España), constituiría un caso aparte dentro de la modernidad del arte en el siglo XX.

Los dos jóvenes eran Pedro Blanes Viale y Carlos Federico Sáez. Ambos nacieron en 1878, en la ciudad de Mercedes y en el seno de familias acomodadas. El primero había recibido



Plaza Matriz (Matriz Plaza), 1900.



instrucción artística en Madrid y París, y el segundo en Roma. Los dos contribuirían con una nueva manera de concebir y apreciar la pintura como expresión moderna y, aunque no en el mismo grado, con la modificación de la sensibilidad nacional.

Un evento, entre muchos, puede dar idea de la situación de las artes en Montevideo en ese momento. Figari, quien para 1900 formaba parte —como Presidente— de la Comisión Directiva del Ateneo de Montevideo (un organismo destinado a la promoción cultural), convocó a un concurso de afiches en ocasión de la Exposición Artística. Irónicamente, este evento reuniría por primera y última vez los destinos de ambos jóvenes, en cierta forma ligados pero opuestos. Sáez —quien ya estaba impedido para recibir este honor, en estado casi de agonía por la tuberculosis— fue el ganador de dicho concurso y el segundo premio le correspondió a Pedro Blanes Viale (1878-1926).



Parvas (Haystacks). Carlos Federico Sáez. c. 1895.

Un talento truncado

A pesar de haber sido galardonados, no podían encontrarse al mismo tiempo dos obras más diferentes y casi antagónicas, como antagónicos eran los comportamientos y la actitud que hasta entonces ambos artistas habían manifestado ante la vida.

Sáez era un portento —a los 14 años ya estudiaba

en Roma— pero por desgracia su intensa carrera artística fue muy corta. Al mirar su obra se pone de manifiesto un comportamiento indisciplinado y rebelde, acaso el reflejo de una predisposición física al abuso y de un espíritu intelectualmente decadente que fue atraído sin dificultad por el ambiente bohemio de las capitales europeas de fin de siglo.

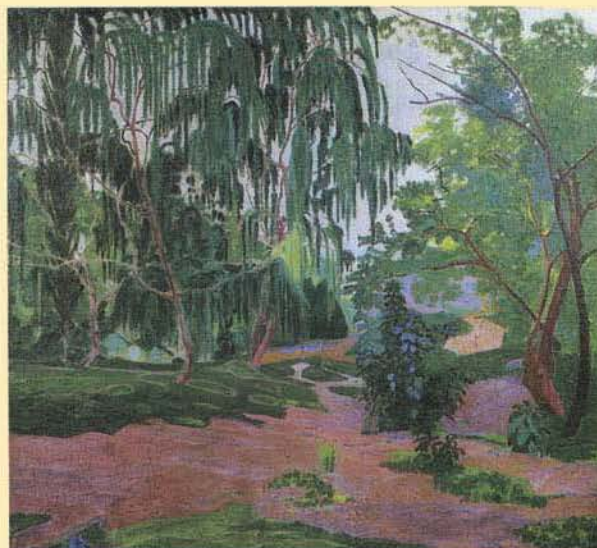
En obras como *Parvas* (c. 1895) queda en evidencia su habilidad para intuir desde un principio el significado de la pintura, aunada a los adelantos experimentados en Europa en el ámbito plástico —incluyendo las propiedades físicas del color y el nuevo concepto de la luz, que habían logrado para el avance de la expresión visual los impresionistas y postimpresionistas. Su destino, sin embargo, tomó la dirección menos afortunada. La temprana muerte de este talentoso artista privó sin duda al medio montevidéano de una alternativa cuya evolución posiblemente hubiera enriquecido con mayor intensidad el espectro artístico del país, pero de todas formas dejó dentro de él, como referencia, las huellas de sus avances personales.

La médula artística de Carlos Federico Sáez puede apreciarse en obras como el *Retrato de Juan Carlos Muñoz* (c. 1898). Esta pintura maravillosa refleja sus extraordinarias dotes y permite establecer un paralelo con los estadounidenses James Abbott Mac Neill Whistler (1834-1903) y John Singer Sargent (1856-1925). El escrutinio de la personalidad del retratado se trasluce en la intensa interpretación del personaje —un amigo— y denota la capacidad de Sáez para entender con naturalidad una indolencia compartida, casi cínica, la ausencia de convicciones morales sobre sí mismo y la imposibilidad de enjuiciar a los demás. La ejecución decidida, con una combinación de malabarismo manual y facilidad para impresionar, habla más de la inmadurez de un artista adolescente que de la debilidad espiritual de un pintor adulto. La paleta refinada en sofisticados tonos neutros, sin embargo, va más allá de la ligereza pseudoelegante que asalta casi siempre al retrato postvictoriano, y al retrato pequeño-burgués con pretensiones de alta sociedad, frecuente en Francia e Italia durante el período finisecular.

Blanes Viale: primer gran protagonista del siglo

Al comenzar el siglo XX se prolongó el luto en el arte uruguayo con la muerte de Diógenes Héquet y Horacio Espondaburo (1902). Federico Renom había fallecido en 1897, seguido por Carlos Federico Sáez en 1901, el mismo año que el maestro Juan Manuel Blanes falleciera en Pisa, Italia. Pero al mismo tiempo llegaba a la adolescencia una nueva generación, que si bien todavía no se encontraba activa, tendría más adelante un papel importantísimo. José Cuneo (1887), Carmelo de Arzadun (1888), Rafael Barradas (1890) y Petrona Viera (1895) serían algunos de sus más destacados componentes. Mientras tanto, solitaria, o al menos inigualada, sería la posición de Blanes Viale en el arte uruguayo hasta la madurez de la siguiente generación, la cual comenzaría a manifestarse con personalidad propia luego de la finalización de la primera guerra mundial.

En enero de 1902 Pedro Blanes Viale participó en el concurso para una beca donada por el gobierno italiano. Evaluadas las obras presentadas por 10 aspirantes, el jurado decidió un empate entre Blanes Viale y Carlos María Herrera (1875-1914), quien se había formado artísticamente en Buenos Aires y Roma. La beca fue luego adjudicada por sorteo a Blanes Viale. Entre los trabajos presentados por Blanes Viale a consideración del jurado se contaba un



Paisaje del Miguelete (Landscape of the Miguelete). José Cuneo. 1923.

desnudo femenino, el cual deja entrever la formación de taller que había recibido primero en Madrid y luego en París con Benjamín Constant. La decisión del jurado correspondió claramente con la orientación del gusto en el ambiente artístico “institucional” de Montevideo a comienzo de siglo. Carlos María Herrera se marcharía luego a España, en donde estudiaría durante casi tres años con Joaquín Sorolla y Bastida.

La beca le permitió a Blanes Viale permanecer en Europa por cinco años, durante los cuales personalizó su estilo y maduró su concepto sobre la pintura, en especial el sentido de la materia y el color. A su regreso al Uruguay en 1907, después de alternar sus estudios entre París y Palma de Mallorca, la pintura de Blanes Viale presentaba una suma de influencias diversas, entre las que predominaba sin duda la de los modernistas catalanes, como Rusiñol. En Mallorca el artista cultivó su amistad con el poeta nicaragüense Rubén Darío, amistad que puede considerarse significativa dado que fue Darío, otro modernista, quien contribuyó a renovar literariamente el uso del castellano y a transformar la poesía española e hispanoamericana.

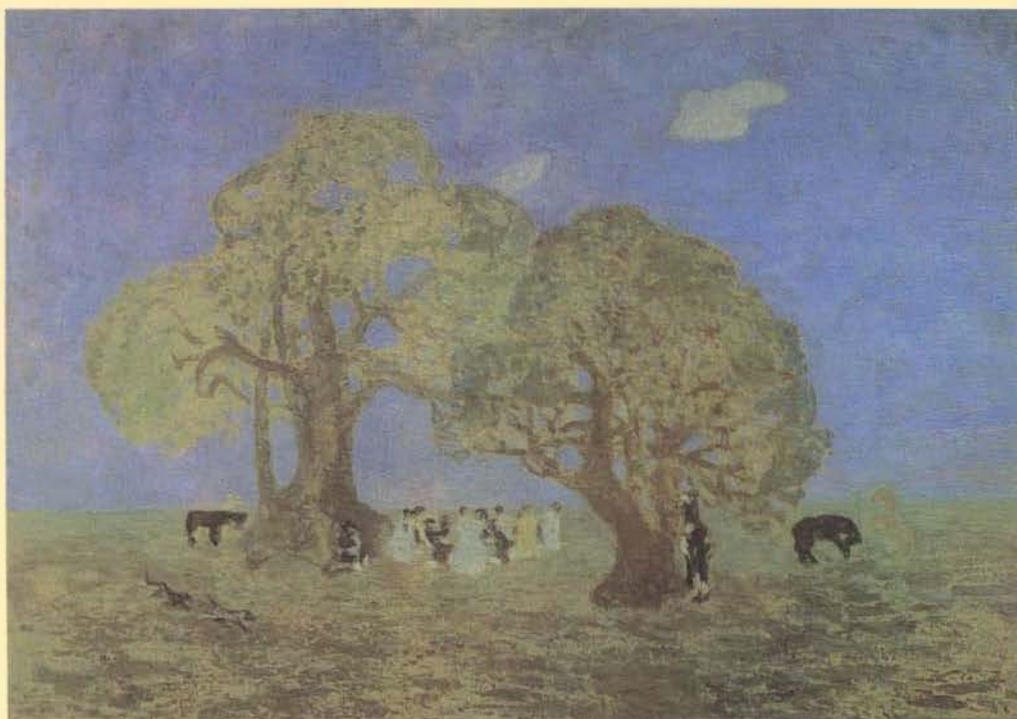
A pocos meses de este segundo regreso a Montevideo, la exposición de Blanes Viale del 23 de diciembre de 1907 —la cual incluyó sendos retratos de la esposa y la hija de Pedro Figari— marcó un alejamiento definitivo de las tendencias académicas en el frente artístico del Uruguay y, aunque Blanes Viale no se lo propusiese, modificó para siempre en los demás artistas del medio la percepción sobre la función de la pintura, y significó para el público progresista una nueva apertura hacia el lenguaje de la plástica.

Por otro lado, introdujo con propiedad el género del paisaje, ya no como telón de fondo de las alegorías o gauchos de Juan Manuel Blanes o el costumbrismo de Espondaburu, sino como tema que toda una generación posterior utilizaría como símbolo visual dentro de la configuración del repertorio artístico de la imaginería nacional. Es importante señalar que la adopción del paisaje en el repertorio del arte uruguayo se realizó tardíamente en comparación, por ejemplo, con México, pero en cambio cuando llega lo hace en un lenguaje plástico que pertenece a la América Latina del siglo XX.

La primera década de este siglo son años de gran euforia en Europa y, en general, en Occidente. En Buenos Aires, se permitió en 1905 la presentación de obras de impresionistas franceses, e inclusive de Picasso, para no mencionar la exposición del Centenario en 1910; mientras que en Estados Unidos, específicamente en Nueva York, en 1913 se organizó el famoso *Armory Show* (donde el dadaísta francés Marcel Duchamp presentó su controvertido *Urinal* junto con *Desnudo bajando la escalera*).

La nueva generación, en especial José Cuneo, Carmelo de Arzadun y Rafael Barradas, estaba constituida por artistas que se encontraban en plena formación, entre quienes ya existía una conciencia sobre su misión como renovadores. Los tres quedarían en deuda con las manifestaciones pre y postcubistas, siendo el arte de Paul Gauguin y el futurismo italiano algunas de ellas.

De los tres, Cuneo y de Arzadun volverán reiteradamente sobre el paisaje uruguayo,



Pericón (bajo los naranjos) (Traditional Dance under the Orange Trees), Pedro Figari, undated.

avanzando los planteamientos de Blanes Viale, primero simplemente en aspectos formales de la solución del tema y luego como identidad personificada. Cuneo establecerá las premisas de una tendencia nacional conocida en el Uruguay como Planismo (nombre derivado del uso de planos asociados con el volumen y definidos como superficies de color). Barradas por su parte se vinculará directamente con la vanguardia madrileña, y sobre todo con la catalana, codeándose con Federico García Lorca, Salvador Dalí y Eugenio D'Ors, realizando al igual que ellos una obra personalísima y regresando a Montevideo unos meses antes de su muerte, en 1928.

EL INNOVADOR. EL INTELECTUAL. EL ARTISTA

Figari, que ya tenía a principios de siglo un notable prestigio como hombre público, fue partícipe de la transformación sociocultural del país, no directamente como artista sino como un hombre de su tiempo interesado en todas las disciplinas que afectan a la sociedad y tienen que ver con el progreso material y espiritual del hombre. Asimismo fue socio y testigo de la evolución de la vanguardia cultural en general y no únicamente de la plástica. Parecería que el Uruguay, finalmente, podía colocarse dentro del concierto de naciones que en las Américas habían logrado un grado de civilización que no tenía nada que envidiarle a Europa. Desde Juan Manuel Blanes hasta Barradas, la pintura en el Uruguay había reflejado esa lucha por lograr nivelarse culturalmente con el viejo continente —sin ignorar el carácter nacional, lo uruguayo propiamente dicho.

Pero había una asignatura pendiente. Faltaba un gran segmento del pasado, o al menos la parte más real del pasado. Si bien es cierto que Juan Manuel Blanes había pintado apoteósicamente las gestas más gloriosas y heroicas del Partido Blanco, esa gloria y ese heroísmo eran hasta cierto punto subjetivos. La solemnidad del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* o la visión incompleta del retrato de Artigas, para citar un par de casos, no habían sido capturadas en cuerpo presente como *Doña Carlota Ferreira* o, siendo un poco más atrevidos, como los napoleones ecuestres realizados por Jacques Louis David. Por ello, si existía alguien elegido para completar auténticamente ese pasado y validarlo de una vez por todas en el presente sin sentimentalismos ni simbolismos, sin alegorías, esa persona no podía ser otra que Pedro Figari.

Ahí radicaba la gran diferencia con Europa en el momento en que el Uruguay parecía encontrarse igualado con ella. “Hemos vivido encandilados con las maravillas del viejo mundo —diría Figari en 1932— y esa actitud no se aviene con el espíritu de señorío y libertad que demanda un esfuerzo hondo, propio”.

Había todo un pasado oculto, o por lo menos confuso, lleno de tradiciones maravillosas traídas por gentes de las más diversas razas, creencias, modales y convicciones, pero asimismo de contradicciones y traiciones, dicotomías e indefiniciones, y desigualdades sociales, educacionales y étnicas. Figari hurgaría intelectualmente en la memoria y el espíritu de ese pasado que mate-



Salón colonial (Colonial Salon), Pedro Figari, undated.

rialmente estaba ya enterrado, y su obra pictórica daría comienzo a la configuración de un inventario que, con el espíritu nebuloso de su técnica, se reencarnaría en una realidad sorprendente.

Uno de los grandes temas que preocupaban a Figari era la modernización de las artes y la industria. La infinidad de artículos y conferencias que dio sobre esta cuestión lo catapultaron en 1915 a la dirección de la Escuela de Artes y Oficios. Es posible que, impacientado por el ritmo lento de la transformación que deseaba presenciar en su país y extenuado por la actividad pública, Figari tratara de aplicar sus principios intransigentemente, lo cual fue utilizado como contraofensiva política por sus opositores del Partido Blanco, motivando su renuncia en 1917. El efecto más importante de esta renuncia fue que al poco tiempo, luego de dedicarse unos años al derecho, Figari se brindaría por completo a la pintura.

Surge el artista

Como consecuencia de esta decisión, Figari se trasladó en 1921 a Buenos Aires con su hijo arquitecto, Juan Carlos. Esta acción podría asimismo tener varias interpretaciones, siendo una de ellas la resignación a aceptar la mayor apertura artística del medio bonaerense, en donde Xul Solar había comenzado cuatro años antes a realizar una obra extrañísima. Allí, además, aceptó ser investido como Cónsul en la Legación del Uruguay ante dicho país. Dedicado a la pintura expuso varias veces en Buenos Aires, Montevideo y París, en ocasiones con su hijo Juan Carlos. Pocas veces fecharía sus cuadros y, de firmarlos, lo haría con los nombres de P. Figari, P. Merlín, o P. Weber. Otros aparecerían firmados por él y su hijo.

Para confirmar una vez más el sincronismo impremeditado que parecería regir la actividad de los artistas uruguayos de esta época, en 1924 (el mismo año del regreso controvertido de Emilio Pettoruti a la capital argentina) Figari colaboró con la fundación, en Buenos Aires, de la Sociedad de Amigos del Arte, una asociación que sería fundamental en la defensa y difusión del arte moderno. Un año más tarde Figari se trasladó a París, donde permanecería ocho años y sería testigo de la muerte por meningitis de su hijo Juan Carlos. Este suceso sería un golpe tremendo para la fuerza anímica del maestro y lo inspiró para publicar un ensayo poético dedicado a Juan Carlos, titulado *El arquitecto*. En el prefacio, Figari se refiere a su hijo como camarada, colaborador y amigo.

En 1930, recibió el primer premio en la Exposición del Centenario del Uruguay y representó a su país en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en donde le fue otorgada una medalla de oro. Estas distinciones contrastaban con la falta de entusiasmo por su obra pictórica entre los círculos oficiales y sobre todo políticos de Montevideo, donde sin embargo reconocían tácitamente el prestigio de Figari en el exterior.

Al regresar al Uruguay en los primeros meses de 1934 fue nombrado miembro de la Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar (integrada entre otros por el escultor José Luis

Zorrilla de San Martín y la poetisa Juana de Ibarbourou). Por entonces Figari se encontraba agotado, y sólo incursionaría en la pintura esporádicamente. Su última exposición fue en 1938 en la Sociedad de Amigos del Arte, tres días después de la cual fallecería en Montevideo, el 24 de julio.

Originalidad y legado de Figari

Muchas son las influencias tempranas que recibió Figari, desde los ángulos técnico, temático y conceptual. Aparte de las que ya se han señalado, podrían añadirse otras como la obra del postimpresionista catalán Hermenegildo Anglada-Camarasa, quien utilizaba los temas de la vida española en una forma pintoresca, y la de otro catalán, Joaquín Mir. También se ha citado con frecuencia como influencia en la pintura de Figari el uso del arabesco, que era un elemento estilístico de empleo corriente, parte del repertorio formal dejado por el *Art Nouveau* y las artes decorativas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Además no habría que olvidar las experiencias de Figari en sus viajes a Buenos Aires, ni a París en 1886 y 1925, que sin duda le permitieron apreciar las nuevas propuestas de la pintura.

Independientemente de estas influencias hay aspectos fundamentales que son originales. Por un lado, se destaca el valor documental de la pintura de Figari, pero no como fuente de recuerdos nostálgicos en cuanto a sus aspectos folklóricos sino como realidad cultural que determinó un modo de ser peculiar y un comportamiento social. Por otro lado, como el propio Figari señalara, su interés no era pintar “cosas” sino “sensaciones”, por lo que la renovación tenía que ser “de concepto y forma a la vez”. Es decir, que la pintura no podía convertirse en una especulación formalista, sino que tenía que servir para materializar la complejidad del espíritu humano, sin desligarla de la experiencia intelectual, que a su vez es otra sensación.

Aparte de sus valores plásticos, el conjunto de la obra de Figari recompone un complejo inventario de realidades. Ese inventario comprende desde la historia, con sus costumbres, códigos sociales y comportamientos culturales urbanos y rurales, hasta la composición étnica de una población del Uruguay.

Como artista, por muchas décadas y por lo general fuera del Uruguay, Figari siempre ha sido analizado desde el ángulo particular de su pintura, y comparado en el mejor de los casos erróneamente con otros contemporáneos suyos como el colombiano Andrés de Santamaría o el venezolano Armando Reverón. No hay duda de que pueden encontrarse similitudes que nos llevan a pensar que el maestro perteneció a un momento histórico en que ciertas ideas sobre el arte andaban diseminadas a lo largo y a lo ancho de nuestro hemisferio. Dichas similitudes, formales en su mayoría, son sin embargo cómodas y ampliamente excedidas por las diferencias.

Cada uno fue auténtico en su propia medida, pero Figari no solamente se formó en su propio medio, sino que lo enfrentó con gran entereza hasta modificarlo —sino total, parcialmente—, recibiendo finalmente el reconocimiento a sus ideas. Mientras en Andrés de Santamaría y

Armando Reverón el alejamiento de la realidad de donde provenían tuvo una participación definitiva en el desarrollo de sus respectivos trabajos, alejamiento que llega a sentirse como algo necesario, Figari empleó los primeros sesenta años de su vida para madurar *in situ* una serie de ideas sin las cuales le hubiera resultado muy difícil dar técnica, estilo, pero sobre todo contenido a su pintura, convirtiéndola en algo visualmente avanzado pero impersonal en cuanto a su significado. Sólo los grandes artistas logran esta difícil combinación en el trabajo. Fue necesario un largo proceso para que Figari se convenciese de que podía realizar su obra en cualquier lugar, y ahí radica en parte su universalidad. De hecho parte de dicha obra fue realizada en Montevideo, parte en Buenos Aires y parte en París, pero el alma de la misma fue y sería siempre el Uruguay y la ciudad de Montevideo, no París ni Buenos Aires.

Un análisis de la obra de Figari planteado sólo en términos de sus aspectos plásticos —el manejo de la materia y el color, la pincelada, los efectos, y la relación de todo ello con los movimientos europeos— puede que no resulte demasiado elemental y simplista, pero es definitivamente el sendero equivocado. Conociendo lo que hasta ahora conocemos de Figari, no es difícil entender que su obra pictórica, estudiada solamente desde dicho ángulo, no da las respuestas a las interrogantes que él mismo plantea. Intentar comprender (o explicar) un *candombe*, un entierro, un ombú de Figari sólo como imágenes temáticas dentro del contexto del devenir pictórico del Uruguay, o peor aún, de América Latina en relación al devenir de Europa, sin intentar asimilar y aprehender la complejidad del espíritu y el intelecto de su autor, es quedarse en la superficie sin penetrar en la profundidad que dicha pintura ofrece.

Aunque las artes en general se relacionan primariamente con los sentidos, la pintura de Figari en este caso no se queda en un mero marco visual. No debe olvidarse que el hombre posee un sinnúmero de cualidades que le permiten conectar la sensación de las imágenes con el cerebro, y la percepción con eso que se denomina espíritu, el que, dependiendo de la superación constante puede contribuir a convertirlo, día tras día, como Figari estuvo convencido, en un ser más noble y más auténtico.

Félix Angel
Curador de la exposición

WORKS IN THE EXHIBITION

1. Pedro Figari Solari, c. 1900

Photograph from the Collection of Gustavo Tejería, Montevideo

2. 18 de Julio Street looking toward Matriz Plaza, with the old walls of the Citadel visible in the background, 1866

Photograph from the Collection of the Biblioteca Nacional, Montevideo

3. Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938)

Retrato de su padre (Portrait of His Father)

Oil on board, 1890

43.5 x 24.5 cm

Photograph from the collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

4. Independence Plaza, 1875

Photograph from the Collection of the Biblioteca Nacional, Montevideo, Album No. 1, *Recuerdo de Montevideo* (Memories of Montevideo)

5. Cagancha Plaza, 1875

Photograph from the Collection of the Biblioteca Nacional, Montevideo, Album No. 1, *Recuerdo de Montevideo* (Memories of Montevideo)

6. Pedro Figari and His Wife in Paris, 1886

Photograph from the Collection of Gustavo Tejería, Montevideo

7. Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, Italy, 1901)

Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga (Portrait of Doña Carlota Ferreira de Regunaga)

Oil on canvas, c. 1883

130 x 100 cm

Original in the Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Photograph by Julio Testoni

8. Juan Manuel Blanes

Retrato de la madre del artista (Portrait of the Artist's Mother)

Oil on canvas, 1874

69 x 56 cm

Original in the Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Photograph by Julio Testoni

9. Juan Manuel Blanes

Demonio, mundo y carne (The Devil, the Worldly, and the Flesh)

Oil on canvas, c. 1885

103.7 x 148.3 cm

Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

10. Pedro Figari

El mercado viejo (The Old Market)

Watercolor on paper, 1890

50 x 87 cm

Collection of the Museo Histórico Nacional, Montevideo

11. Pedro Figari

Autorretratos (Self-Portraits)

Drawing on paper, 1895-99

15 x 19 cm

Collection of Professor Luis Victor Anastasia, Montevideo

12-14. Pedro Figari

Dibujos realizados durante el proceso del Alferez Almeida (Original Drawings from the Trial of Alferez Almeida)

Pencil on paper, 1895-99

15 x 19 cm

Collection of Jorge Rossetto, Montevideo

13.

Pencil on paper

15 x 18 cm, 1895-99

Collection of Dr. Julio María Sanguinetti, President of Uruguay, and Mrs. Sanguinetti, Montevideo

14.

Pencil on paper

15 x 18 cm, 1895-99

Collection of Dr. Julio María Sanguinetti, President of Uruguay, and Mrs. Sanguinetti, Montevideo

15. Matriz Plaza, with the Cathedral in the background, 1900

Photograph courtesy of the Biblioteca Nacional, Album No. 4, *Recuerdo de Montevideo* (Memories of Montevideo)

16. The Athenaeum, 1900

Photograph courtesy of the Biblioteca Nacional, Album No. 4, *Recuerdo de Montevideo* (Memories of Montevideo)

17. Carlos Federico Sáez (Mercedes, 1878 - Montevideo, 1901)

Purvas (Haystacks)

Oil on wood, c. 1895

17 x 27.5 cm

Original in the Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Photograph by Julio Testoni

18. Carlos Federico Sáez

Retrato de Juan Carlos Muñoz (Portrait of Juan Carlos Muñoz)

Oil on canvas, c. 1898

132 x 141 cm

Original in the Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Photograph by Julio Testoni

19. Pedro Blanes Viale (Montevideo, 1878-1926)

Academia (Academy)

Drawing on paper, 1899

60 x 43 cm

Collection of Dr. and Mrs. Julio Mezzera, Montevideo

20. Pedro Blanes Viale

Jardín de Mallorca (Mallorca Garden)

Oil on canvas, 1911-12 or 1914-15

140 x 102 cm

Collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

21. Figari in his studio on Misiones Street, 1905

Photograph taken from the newspaper *El Día*, Montevideo

22. José Cuneo (Montevideo, 1887- Bonn, Germany, 1977)

Paisaje del Miguelete (Landscape of the Miguelete)

Oil on canvas, 1923

100 x 110 cm

Collection of the Galería de la Matriz, Montevideo

23. Carmelo de Arzadun (Montevideo, 1888-1968)

Paisaje de Cerro Largo (Landscape in Cerro Largo)

Oil on canvas, 1921

96 x 117 cm

Collection of Mr. and Mrs. Juan Alberto Echeverrito, Montevideo

24. Petrona Viera (Montevideo, 1895-1960)

Recreo (Recreation)

Oil on canvas, 1924-1930

79 x 83 cm

Collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

25. View of Pocitos, 1930

Photograph courtesy of the Testoni Archives, Montevideo

26. Pedro Figari

Pasaje del río por el General Garzón (General Garzón Crossing the River)

Oil on board, undated

47.5 x 63 cm

Collection of Mr. and Mrs. Juan Alberto Echeverrito, Montevideo

27. Pedro Figari

Salón colonial (Colonial Salon)

Oil on board, undated

69 x 100 cm

Collection of the Museo Histórico Nacional, Montevideo

28. Pedro Figari

Candombe (Negro Folk Dance)

Oil on canvas, undated

54 x 76 cm

Collection of the Museo Histórico Nacional, Montevideo

29. Pedro Figari

Nostalgias de candombe (Nostalgia for the Negro Folk Dance)

Oil on board, undated

60 x 80 cm

Private collection, New York

30. Pedro Figari

Negro viejo (Old Black Man)

Oil on board, undated

59.8 x 80.1 cm

Collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

31. Pedro Figari

Maternidad (Motherhood)

Oil on board, undated

48.5 x 68.5 cm

Collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

32. Pedro Figari

Mancarrones (Old Nags)

Oil on board, undated

53 x 68 cm

José Pedro Argul Bequest, Montevideo

33. Pedro Figari

Pericón (Traditional Dance)

Oil on board, undated

69 x 99 cm

Collection of the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo

34. Pedro Figari

Rosas baila la Media Caña (Rosas Dances the Media Caña)

Oil on board, undated

70 x 50 cm

Private collection, Montevideo

35. Pedro Figari

Pericón (bajo los naranjos) (Traditional Dance under the Orange Trees)

Oil on board, undated

69 x 100 cm

Collection of Mr. Fernando Saavedra Faget-Figari, Montevideo

36. Pedro Figari

Entrando la noche (The Fall of Night)

Oil on board, undated

60.5 x 80 cm

Collection of Mr. and Mrs. Juan Alberto Echeverrito, Montevideo

37. Pedro Figari

La puya (The Goad)

Oil on board, undated

50 x 70 cm

Collection of Dr. and Mrs. Daniel Scheck, Montevideo

38. Pedro Figari

Tango

Oil on board, undated

49 x 68 cm

Collection of the Museo Histórico Nacional, Montevideo

Exhibition Committee

FELIX ANGEL

Visual Arts Consultant
Curator of the Cultural Center

RAQUEL PEREDA

Art Historian
Assistant Curator
Exhibit Coordinator in Montevideo

GERARDO GIANNONI

Spanish Editor

JANE SEVIER SANCHEZ

English Editor

JULIO TESTONI

Photographs

JOSE ELLAURI

Catalogue Design

Acknowledgments

The Cultural Center would like to thank all individuals and institutions
whose cooperation made this exhibition possible.

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER
1300 New York Ave., N.W.
Washington, D.C. 20577

SEPTEMBER 21-NOVEMBER 10, 1995

